

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**20. YÜZYILDA SANATIN ÜRETİM, TÜKETİM  
VE EYLEM ALANI OLARAK SOKAK**

**EREN GÜLBEY  
09715004**

**TEZ DANIŞMANI  
PROF. RIFAT ŞAHİNER**

**İSTANBUL  
2012**

TC

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

20. YÜZYILDA SANATIN ÜRETİM, TÜKETİM  
VE EYLEM ALANI OLARAK SOKAK

EREN GÜLBEY  
09715004

Tezin enstitüye verildiği tarih: 25.09.2012  
Tezin savunulduğu tarih: 01.11.2012

Tez oy birliği / oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad  
Tez danışmanı : Prof. Rifat Sahinler  
Jüri üyeleri :

İmza  
Rifat Sahinler

Doc. Dr. A. Didem Danis  
Prof. Dr. Toran Aksoy

Didem Danis  
Toran Aksoy

İSTANBUL  
2012

## ÖZ

### 20. YÜZYILDA SANATIN ÜRETİM, TÜKETİM VE EYLEM ALANI OLARAK SOKAK

Eren Gülbey

Eylül, 2012

Burjuva Devrimi'nin, Aydınlanma'nın ve Sanayileşme'nin tüm getiri ve götürüleri ile girilen 20. yüzyılda, kapitalist endüstrinin hızlı gelişimiyle ortaya çıkan tüm toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasi dönüşümler; hem sokağı hem sanatı hem de sokak ve sanat arasındaki ilişkiyi doğrudan etkilemiştir. Sokak, bu anlamda salt fiziksel bir mekan olmanın ötesinde toplumsal, kentsel ve gündelik hayat içindeki her türlü gelişmenin ve dinamiğin merkezinde olmuştur. Sanat ise tüm bu dönüşümlerin bir aracı ya da bir aktörü olarak, başka bir deyişle tüm bu gelişmelerin bizzat öznesi ya da nesnesi olarak, öyle ya da böyle yüzyıl boyunca etkin rol almıştır.

Sanat alanı için 20. yüzyıl, geçmiş on dokuz yüzyılı ile her anlamda hesaplaştığı bir dönem olmuştur. Bu sorgulamaya sebep olan ise bahsi geçen dönüşümlerdir: Yani eski sistemlerin yerine gelen yeni sistemler, yeni üretim teknik ve biçimleri, yeni toplumsal ve kültürel yapılarıdır. Sanatçı, bu bağlamda gerek tüm bu yenilikleri yerinde keşfetmek üzere, gerek tüm bu yeni sistemle iktidar ve özgürlük mücadelesine girmek üzere, gerekse de tüm bu yeni sistem içinde yaşamını sürdürebilmek ve kendine bir rol, bir alan ya da bir kazanç sağlayabilmek üzere sokakta yer alabilmiştir. Bu çalışma, 20. yüzyıl boyunca sanatsal alanın ilgili tüm aktör ve araçlarının sokakta yer alma nedenlerini, süreçlerini ve sonuçlarını irdeleyerek ilgili kavram, yaklaşım, akım ve uygulamaları biraraya getirmeye çalışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler** : kent, sokak, sanat, avant-garde, kültür endüstrisi, kitle, gündelik hayat, kamusal alan, oyun, piyasa

## ABSTRACT

### THE STREET AS AN AREA OF PRODUCTION, CONSUMPTION AND ACTION OF ART IN 20TH CENTURY

Eren Gülbey

Eylül, 2012

In 20th century which started with all benefits and disadvantages of Bourgeois Revolution, Enlightenment and Industrialization, all social, economical, cultural and political transformations emerged by the fast development of capitalist industry influenced directly both street and art and also the relation between them. In this sense, the street, beyond being only a physical space, was also at the heart of all kind of developments and dynamics in social, urban and everyday life. Throughout the century, the art -as an instrument or an agent of all these transformations, as a subject or an object of all these developments- played an effective part in one way or the other.

For the field of art, the 20th century was the period of settling accounts with its past nineteen centuries in every sense. The necessity of this questioning is the mentioned transformations which means the new technics and forms, the new social and cultural structures, the new systems recovered old ones. In this contexte, the artist could take place on the street either for discovering all these reforms in its place, either for entering in a struggle of power and freedom against the new system, or for surviving and getting itself a place, a part or a gain in this system. Studying the reasons, the processes and the results of all related actors and instruments of artistic field taking place on the street, this work tries to piece all the related concepts, approaches, movements and practices together.

**Keywords** : city, street, art, avant-garde, cultural industry, mass, everyday life, public sphere, play, market

## ÖNSÖZ

Bu uzun soluklu çalışma boyunca tüm katkısı, ilgisi, bilgisi ve yönlendirmeleri için tez danışmanım Prof. Rıfat Şahiner'e; bilgi ve deneyimleriyle her zaman bana destek olan Nazlı Ökten'e, kütüphanelerini açan ve yardımlarını esirgemeyen Bahadır Barut, Dilde Mahalli ve Zeynep Arıkan'a; ve son olarak küçük ya da büyük emeği geçen herkese çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No

### TEZ ONAY SAYFASI

ÖZ..... iii

ABSTRACT ..... iv

ÖNSÖZ..... v

İÇİNDEKİLER ..... vi

TABLO LİSTESİ..... viii

ŞEKİLLER LİSTESİ..... ix

**1. GİRİŞ ..... 1**

1.1 “Tüm Kent Yaşamı İçin Bir Kalkış Noktası Olarak” Sokak ..... 2

1.2. Mekanik Yeniden Üretim Çağında İki Arada Bir Sokakta Sanat ..... 8

1.3. Çalışmanın Metodolojisi, Bölümler ve Yaklaşım Biçimleri ..... 18

**2. YAP-GÖR: SOKAKTA “GÖRÜLEN” SANAT ..... 25**

2.1 Sanat ile Endüstri Arasında Bir İcat Olarak Fotoğraf ..... 27

2.1.1 Diorama’dan Daguerretip’e Fotoğrafın İcadı ve Louis Daguerre ..... 27

2.1.2 Yeniden Üretilebilir Fotoğraf ve Sanatta Açtığı Sorunsallar ..... 30

2.1.3 Fotoğrafın Gerçekliği vs *Flaneur*’ün Tahayyülü ..... 33

2.1.4 Fotoğraf Makineli *Flaneur*’ler..... 35

2.2 Kent Gerçekçisi Ressamlar ..... 44

2.3 Kurmaca Stüdyolardan Gerçek Sokağa Sinema ..... 47

2.3.1 Alman Dışavurumcu Sokak Filmleri ..... 48

2.3.2 Vertov ve Sovyet Sine-Göz ..... 51

2.3.3 Kentin Günlüğü Olarak Kent Senfonileri ..... 54

2.3.4 Cinecitta’dan Sokağa Çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiler ..... 57

**3. YAP-BOZ: SOKAKTA “OYNANAN” SANAT ..... 61**

3.1 Sanatın Devrimci Oyunu: Sitüasyonist Enternasyonal ..... 63

3.1.1 Gösteri Toplumu ve Gündelik Hayat ..... 64

3.1.2. Tüketim ve Gözetim Toplumu, Boş Zaman ve Can Sıkıntısı ..... 66

3.1.3. Oyunbozan Taktikler: *Derivé*, *Détournement*, Psikocoğrafya ..... 70

3.1.3 Oyunun Sonu: 68’ Mayısı Paris..... 74

3.2 Sokak Duvarlarının Dili: Amerikan Grafitesi .....	77
3.2.1. Duvarda Varlığın Temsili ve Yazının Yapıbozumu .....	79
3.2.2 Sembolik Şiddete Karşı Sembolik Oyun.....	83
3.2.3 Oyunun Kuralı ve Stil Savaşları.....	86
3.3 Hareketli <i>Happening</i> 'ler, Hareketsiz Heykeller .....	89
3.3.1 Heykelin Çıkmaz Sokağında Richard Serra .....	90
3.3.2 Oluşlar, Akışlar, Afişler .....	93
<b>4. YAP-SAT: SOKAKTA “PAZARLANAN” SANAT .....</b>	<b>99</b>
4.1 Sokak Duvarlarının Post-Modern Sergisi: Post-Grafiti .....	102
4.1.1 Post-Grafitinin Öncüleri .....	103
4.1.2 Post-Grafiti vs Geleneksel Grafiti .....	108
4.1.3 Şizofren Post-Grafici ve Piyasa Grafitesi .....	111
4.1.4 Yirmi Birinci Yüzyılın Sanatçısı Banksy.....	117
4.2 Mutena Mahalle ya da Estetik Mekan .....	123
4.2.1 Kentini ve Kendini Dönüştüren Sanatçı.....	124
4.2.2 Sanatçının Habitusu, Kentin Heterotopyası .....	128
4.2.3 Oyunun Oyunu ve Artivist Hareketler.....	133
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>137</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>140</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>148</b>

## **TABLO LİSTESİ**

	<b>Sayfa No</b>
Tablo 1: Geleneksel Grafiti ile Post-Grafiti Arasındaki Farklar Tablosu .....	115



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Gustavo Courbet, Sanatçının Atölyesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1855 .....	11
Şekil 2: Marcel Duchamp ve Pisuar Eseri Birarada, Hazır Nesne, 1917 .....	14
Şekil 3: Joseph Nicéphore Niépce, Le Gras'da Pencereden Görünüm, Fotoğraf, 1826 .....	28
Şekil 4: Fox Talbot, Açık Kapı, Fotoğraf, 1844 .....	31
Şekil 5: Charles Marville, Platre Sokağı, 1865 .....	36
Şekil 6: Jacob Riis, Bandit's Roost, Fotoğraf, 1888.....	37
Şekil 7: Eugene Atget, Ursinler Sokağı, Fotoğraf, 1923.....	39
Şekil 8: Walker Evans, South Sokağı, Fotoğraf, 1932 .....	41
Şekil 9: Diane Arbus, Central Park'ta Oyuncak El Bombalı Çocuk, Fotoğraf, 1962 .....	43
Şekil 10: George Bellows, Cliff Dwellers, Tuval üzerine Yağlı Boya, 1913 .....	46
Şekil 11: Karl Grune, Sokak, Film, 1923.....	50
Şekil 12: Fritz Lang, Metropolis, Film, 1927 .....	51
Şekil 13: Dzigo Vertov, Kameralı Adam, , Film, 1929 .....	52
Şekil 14: Alberto Cavalcanti, Saatler Dışında Hiçbir Şey , Film, 1926.....	55
Şekil 15: Walter Ruttmann, Berlin: Bir Büyük Şehrin Senfonisi, Film, 1927 .....	56
Şekil 16: Vittoria De Sica, Bisiklet Hırsızları, Film, 1948 .....	59
Şekil 17: Guy Debord, "Asla Çalışma", Grafiti, 1963 .....	68
Şekil 18: The Naked City, Guy Debord ve Asger John, Psikocoğrafya Çalışması, 1957 .....	71
Şekil 19: Mayıs 68' Paris'teki Çatışmalardan Bir Fotoğraf.....	75
Şekil 20: 1967'de Saygı Duvarından Bir Fotoğraf .....	78
Şekil 21: Kilroy'un duvar resim ve yazısı .....	78
Şekil 22: NY Times'ın Taki Haberi, 1971 .....	80
Şekil 23: Martha Cooper, Fotoğraf, 1982.....	87
Şekil 24: Richard Serra, Tilted Arc, Heykel, 1981 .....	90
Şekil 25: Richard Serra, <i>To Encircle Base Plate Hexagram</i> , Heykel, 1970 .....	92
Şekil 26: Joseph Beuys, Berlin'de 1 Mayıs Performansı'ndan Fotoğraf, 1972 .....	95
Şekil 27: Yves Klein, Boşluğa Sıçrayış, Performans/Fotoğraf, 1960 .....	96
Şekil 28: Christo ve Jean-Claude, Demir Perde, Heykel, 1962 .....	98
Şekil 29: Daniel Buren, Paris'te Afişleme Yaparken, 1969 .....	104
Şekil 30: Harald Naegeli, Zürih'teki Grafitilerinden Biri, 1977-1979.....	105
Şekil 31: Blek le Rat, Fareler, Post-Grafiti, 1981 .....	107

Şekil 32: Andy Warhol, Campbell Konserve Kutuları, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1962 ..	114
Şekil 33: Keith Haring, Berlin Duvarı, Grafiti, 1986 .....	115
Şekil 34: Shepard Fairey, Atatürk, Poster, 2008.....	116
Şekil 35: Banksy'nin MOMA'daki Gerilla Yerleştirmelerinden Biri.....	118
Şekil 36: Banksy, Post-Grafiti, 2010 .....	121
Şekil 37: Banksy'nin En Ünlü Post-Grafitilerinden Biri .....	122

## 1. GİRİŞ

Bu tezde, 20. yüzyılda Avrupa ve A.B.D.'de, çeşitli amaçlar ve koşullar içinde üretim, tüketim ya da eylem mekanı olarak "sokak"ta yer alan, başka bir deyişle varoluşunda sokağın yer ettiği sanatsal akımlar, yaklaşımlar ve uygulamalar ele alınacaktır. Kuşkusuz kent ve sokak, tarih boyunca her tür sanatın birincil temalarından olmuş ve sayısız eserde konu olarak kendine yer bulmuştur. Bu şekilde bakıldığında karşımıza oldukça geniş bir malzeme ve kapsam çıkmaktadır. Ancak bu çalışma, "sokağı sanatında işleyen" değil "sanatını sokakta işleyen", başka bir deyişle sokağı konu olarak içeren sanatların ötesinde bizzat sokakta sanatı üreten, tüketen ya da eyleyen akım, yaklaşım ve uygulamaları sunmaya çalışacaktır. Bu anlamda tüm sanat tarihi ve alanı içinde yapılan araştırma sonucunda, çalışmada yer verilen ya da yer verilmeyen sanat ve sanatçılar açısından birincil kıstas, sokakta yer almaları olmuştur. Bununla beraber kuşkusuz sokağa çıkan sanatları tüm perspektifleriyle kavrayabilmek adına, sokakta fiziki olarak yer almasalar bile sokakla ilişkileri ve sokağa etkileri açısından birçok akım, alan ve sanatçıya da çalışma içinde sıklıkla değinilmiştir.

Tüm bu akım, yaklaşım ve uygulamalar; kuşkusuz sanatsal olduğu kadar toplumsal, kültürel, kentsel, ekonomik ve siyasi dinamiklere sahiptir. Sokakta yer alan sanatçıların sokakta var olma biçimlerini ve şartlarını belirleyen birincil sorunsalın siyasi, kültürel, ekonomik ve kentsel iktidarlarla ve kültür endüstrisiyle olan ilişkileri olduğu tez boyunca karşımıza çıkacak bir olgudur. Bu anlamda bahsi geçen iktidarlar ve endüstri, çalışmanın bir diğer önemli öznesi konumunda bulunmaktadır. Bu anlamda sokak da sadece fiziki bir alanı temsil etmemekle beraber tüm toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi algıları ve değerleriyle karşımızdadır. Kısacası, sokakta var olan sanatları incelemek için bir taraftan da "kurumsal sanat, avant-garde sanat, iktidar, kapitalizm, kültür endüstrisi, modernizm, postmodernizm, gündelik hayat, kentsel dönüşüm, alt kültür" vb. birçok kavram, yaklaşım ve pratikle diyalektik bir bağ kurmayı gerektirmektedir.

Sokak, sanat alanı için neyi ifade etmektedir? Sokağın fiziksel olduğu kadar kültürel, kentsel, ekonomik ve siyasi boyutları nelerdir? Hangi sanatlar, sokağa nasıl ve neden

çıkılmaktadır? Farklı sanatların sokağa çıkışlarının farklı amaç, teknik ve yöntemleri nelerdir? İktidar, endüstri ve sanat arasındaki ilişki ya da çatışma sokakta nasıl şekillenmektedir?.. Çalışmanın birincil hedefi, bu ve benzeri sorunsalları irdelerken sokakta yer alan sanatlara dair tüm alan, kavram ve pratikleri bir araya getirebilmek ve 20. yüzyıl modern sanat tarihine sokak odağından özgün bir bakış açısı açabilmektir.

### 1.1 “Tüm Kent Yaşamı İçin Bir Kalkış Noktası Olarak” Sokak

Sokaklar kentin çizgileridir. Bu çizgiler, kent planlamacıları tarafından teorik olarak kağıt üstünde çizildiği kadar, kentte yaşayanlar tarafından pratik olarak gündelik hayat içinde de şekillendirilmektedir. Toplumsal yaşam kente yayılmıştır ve bu yaşamın en pratik mekanı olan sokaklar, sosyo-ekonomik ve kültürel sınıflara göre kuşkusuz farklılıklar gösterir. Sokaklar, bu sınıfların sınırlarını çizdiği gibi, onları aynı zamanda birbirine bağlar ya da onlara birbirleriyle karşılaşma imkanı sağlar.

“Sokak” denilince yediden yetmişe, doğudan batıya, dilden dile herkesin kafasında aşağı yukarı ortak anlamlar çağırır. Kuşkusuz bu durum, sokağın gündelik hayat ve kent kültürü içindeki pratik yapısına işaret eder. “Sokak” kelimesine etimolojik olarak bakıldığında da kelimenin sokak pratiklerini içerdiği, ona yüklenen işlevlerle şekillendiği görülür. Kelimenin içinde kentin oluşumuna, sokağın yapısına ve işlevine dair tarihsel, ekonomik ve kültürel anlamlar saklıdır.

Türkçe’de “sokak”, Türk Dil Kurumu’nun tanımına göre “il, ilçe vb. yerleşim bölgelerinde, iki yanında evler olan, caddeye oranla daha dar veya kısa olabilen yol<sup>1</sup>” anlamına gelmektedir. Kelime, Osmanlıca’da kullanılan Farsça kökenli *zūkāk* kelimesinin yıllar içinde uğradığı ses ve anlam değişiklikleri ile oluşmuştur<sup>2</sup>. “Dar geçit, sokak” anlamındaki *zūkāk* kelimesinin kökeni ise “çarşı” anlamına gelen *şuga* kelimesinden gelmektedir. Yani *sokak* kelimesi Osmanlı dönemindeki gündelik kullanımı içinde “çarşıda belli malların satıldığı geçit” anlamı taşımaktadır<sup>3</sup>.

Batı dillerinde ise “sokak”, Latince’den türetilmiş şekilde İngilizce’de *street*, İtalyanca’da *strada*, Almanca’da *strasse* ve Fransızca’da *rue* kelimeleriyle ifade

<sup>1</sup> Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, 10. Baskı (Ankara, 2009).

<sup>2</sup> İlhan Ayverdi, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, (İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2008).

<sup>3</sup> <http://www.nisanyansozluk.com/?k=sokak> [22.04.2012].

edilir: *Street*, *strada* ya da *strasse* Latince *strata* ve *stere* köklerinden türemiştir<sup>4</sup>: *Strata*, bugün sosyolojik olarak toplumsal sınıflaşma, statü ve hiyerarşi gibi olguları ifade eden “tabakalaşma” kavramına denk gelen *stratification* kelimesinin kökenidir. Diğer yandan aynı zamanda Antik Yunan’da “ordu” anlamına gelen *stratos* ve yine öncelikle askeri taktikleri ifade eden *strateji* kelimelerinin de kökenidir. *Strata* kelimesinin bizatihi anlamı ise “taş döşenmiş yol”dur. Etimolojik bir diğer köken *stere* ise *structure* ve *construction* yani “yapı” ve “inşa” kelimelerinin de kökenidir ve yine askeri harekete referansla “yayılmak, genişlemek” anlamına gelmektedir. Fransızca *rue* ise Latince’de eski çağlarda “yön vermek, sürmek, gezmek” gibi anlamlara gelen, modern zamanlarda ise “kırırım, kırışıklık” anlamına evrilen *ruga* kökünden gelmektedir<sup>5</sup>.

Feodal dönemde askeri ihtiyaçlar, ekonomik ve teknik birçok gelişmenin kaynağıyken, tüm bu gelişmeler ise toplumsal ve kültürel yapının dönüşmesinde etkindir. Sokak, dünden bugüne böylesi askeri, toplumsal, kültürel ve ekonomik bir ilişki ağının bağlantısını hem fiziki hem de sembolik anlamda sağlayan bir “yapı taşı”dır: Güçlü bir ordunun geçtiği o sokaklar, o ordunun geri dönüşünde siyasi ve ekonomik kazanca dönüşürken, diğer yandan bahsi geçen sokaklar ve kazançlar, yerleşimler arası ulaşımı ve iletişimi hızlandırmış; beraberinde sosyal, kültürel ve ticari ilişkileri, kamusal alanı, burjuvazi denilen sınıfsal tabakayı ve kent denilen modern yapıyı geliştirmiştir.

Özellikle sanayi devrimi sonrası gelişen kapitalizmle beraber hem askeri, idari ve dini erklerin, hem sınıfsal tabakaların, hem de “çarşı”nın ya da modern ifadesiyle “piyasa”nın yaşadığı radikal dönüşümler, kısacası değişen sistem ve düzen, kentin anadamları olan sokağa hem fiziki hem de kültürel olarak doğrudan yansımaktadır. Reform, Rönesans, Aydınlanma ve Sanayileşme sonrası oluşan yeni düzende uygarlık olgusu yerine gelen kültür olgusu, din ve dayanışma temeli yerine gelen sekülerlik ve bireycilik, üretim odağı yerine gelen tüketim odağı, hem insanların psikolojilerinde hem de kentsel hayatta “iç ve dış”ın, “özel ve kamusal”ın ayrımını

---

<sup>4</sup> [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=street&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=street&searchmode=none) [22.04.2012].

<sup>5</sup> <http://www.dicolatin.com/FR/LAK/0/RUGA/index.htm> [22.04.2012];

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/rue> [22.04.2012] ve Tahsin Saraç, **Büyük Fransızca Türkçe Sözlük**, (İstanbul: Adam Yayınları, 1997).

öngörmektedir<sup>6</sup>. Bu ayrım ise Richard Sennett'in belirttiği üzere “özel yaşantı ile sosyal yaşantı arasında, benlik ile kent arasında” bir “açılma korkusu”na sebep olmaktadır:

“Modern kentte insanlarla dolu mekanlar ya pazaryerleri gibi, tüketimle sınırlı olup sadece tüketimi sahneye koyan ya da turizm yaşantısıyla sınırlı olup, özenle turizmi sahneye koyan yerlerdir. Kentin böylesine bir yaşam sahnesine indirgenmesi ve anlamsız hale getirilmesi rastlantı değildir. Kentin nötralize edilmesinin tüm ekonomik ve demografik nedenlerinin ötesinde, insanların yaşam olarak böylesine kişisiz bir mizansene tahammül etmeye gönüllü olmalarının derin ve aslında ‘ruhsal’ bir nedeni vardır. Kentlerin görünüşü, büyük ve akla hayale sığmayan bir açılma korkusunu yansıtır. ‘Açılma’, uyarılmadan çok, incinme olasılığını ifade eder. Açılma korkusu günlük yaşantıya adeta askeri bir bakıştır; saldırı ve savunma, savaşın olduğu kadar özel yaşamın da bir modeli olmaya yatkındır sanki. Kentleri inşa tarzımızın karakteristik özelliği, insanlar arasındaki farkların oluşturduğu duvarlardır ve bu farkların karşılıklı bir tehdit olduğunun varsayılmasıdır. Bu yüzden, kentlerde inşa ettiğimiz kişisiz, nötralize edici, sosyal kontakt olasılığını ortadan kaldıran yerlerdir: Dökme camla kaplı dış duvarlar, yoksul semtleri kentin geri kalan kısmından ayıran ana yollar, koğuş tarzı siteler.<sup>7</sup>”

Tüm bu bağlam, sokağın sadece mekansal değil sosyal ve kültürel algısında da ayrımlara yol açmaktadır. Bu durumda sokak denince algılanan şey, “dışarlık”, “açılmaya korkulan yer” ve “alt kültür” olmaktadır: Modern kentin yoksul ya da zengin, çevre ya da merkez her bölgesinde fiziken var olmasına rağmen, sokağın çağrıştırdığı ya da ona ithaf edilen “algı” ya da “kültür”, genellikle “yoksul, öteki, azınlık, suçlu, riskli, aykırı, muhalif, yabancı” olan birey ya da toplulukların yaşam tarzını ve pratiklerini simgelemektedir. Kısacası, toplumsal düzenin normlarının ve duvarlarının “dışı”nda kalanlar, fiziki olarak dışarıyı ifade eden “sokak” kavramıyla bütünleştirilmiştir.

20. yüzyılda sokağa dair bu hakim algı içinde anılan “sokak insanları”, aslında 19. yüzyılda Charles Baudelaire’in modern kent ve toplum yapısı içindeki varlıklarının bir direnişi simgelediği düşüncesiyle umut bağladığı ve “kötülük çiçekleri” olarak tarif ettiği kesimdir. Baudelaire’e göre sokakta gezerken onların varlığıyla karşılaşmak modern kültür içindeki farklılıkları hatırlatacak ve endüstriyel gerçekliklere ve kapitalist iktidara karşı kentsel bir hayal gücünün doğmasını sağlayacaktır.

Oysa kapitalist iktidarın gerçekleri, kuşkusuz Baudelaire’in bu hayalinin gerçekleşmesine izin vermek istememiştir. Sennett’in modern bireyin “açılma korkusu”nu incelemesine paralel, Michel Foucault modern iktidarın “büyük

<sup>6</sup> Richard Sennett, **Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam**, çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay (İstanbul: Ayrıntı, 2009), 21-49 ve 99-117.

<sup>7</sup> *age*, 14-15.

kapatma” stratejisini vurgular. Foucault, “iç ile dış”, “normal ile normdışı”, “akıl ile akıldışı” gibi toplumsal ayrımların, 17. yüzyıldan itibaren sistemin işine yaramayan, gereksiz maliyetlere sebep olan ve normatif düzeni bozan tüm toplumsal kesimlere karşı, kapitalist iktidar tarafından türlü polis aygıtlarıyla sistematik olarak oluşturulduğunu vurgular<sup>8</sup>.

“On yedinci yüzyılda Avrupa toplumu deliler karşısında hoşgörüsüz oldu. Bunun nedeni, dediğim gibi, sanayi toplumunun oluşmaya başlamasıydı. 1650 öncesinden 1750’ye kadar Hamburg, Lyon, Paris gibi şehirlerde sadece delileri değil; yaşlıları, hastaları, işsizleri, aylakları, fahişeleri, toplumsal düzenin dışında olan herkesi kapatmak için büyük boyutlu binaların nasıl inşa edildiklerini de anlattım. Kapitalist sanayi toplumu başıboş grupların varlığına hoşgörü gösteremezdi. Paris’in nüfusu olan yarım milyon kişinin altı bini kapatılmıştı. Bu binalarda hiçbir tedavi etme niyeti yoktu, herkes zorunlu çalışmaya tabiydi. 1665’te Paris’te polis yeniden örgütlendi: Böylece, toplumsal oluşum için bir satranç tahtası oluşuyordu; polis kapatılan başıboşları sürekli gözetliyordu.”<sup>9</sup>

Zygmunt Bauman’a göre ise tüm bu durum, düzen içindeki tüm kötülükleri, riskleri ve korkuları “dışardakiler”de ve “yabancı”da cisimleştirmektir: Dışarı olanı müphem kılarak ve “yabancılara” yaklaşılmasını sağlayarak bir anlamda düzen dışı olanı da düzenlemektir<sup>10</sup>. Bauman, “Postmodern Etik” kitabında “toplumsal olarak uzak, fiziksel olarak yakın yaratık komşular” olarak ifade ettiği “yabancı”yla dışarıda karşılaşma olasılığının kaldırılması çabasıyla bahseder ve bu çabayı “sahte karşılaşma sanatı” olarak ifade eder: Mümkünse karşılaşmamak, görmezden gelmek, göz teması kurmamak, yok saymak, zararsız bir mesafede tutmak. Bauman da Foucault gibi böylesi bir karşılaşmayı önlemenin başlıca aktörlerinden olan polisin rolüne vurgu yapmaktadır:

“Toplumsal mekanın savunulması, kendi hareket hakkını elde etme ve ötekilerin bu haklarının sınırlanmasını sağlama mücadelesine gelip dayanır. Düzenli polis modern, kentli bir buluştu ve ilk baştaki görevi kamusal kent mekanını, ötekilerin anonimliklerini korumalarını engelleyen can sıkıcı meraklarıyla davetsiz misafirlere karşı savunmaktır. İçinde olunacak değil, yalnızca içinden geçilecek bir alan olarak kamusal mekan anlayışıyla çalıştığından ötürü cezalandırılabilir suç olarak düşünülen ‘aylaklık’, tipik bir kent suçuydu.”<sup>11</sup>

Goerge Simmel ise durumu metropol insanının zihinsel değişimi açısından incelerken “kırsal ve kentsel” arasındaki ve “yürek ile beyin” arasındaki ayrışmayı ortaya koyar:

“[K]uşkusuz binlerce bireysel değişkeni bulunan metropol tipi insan, köklerinden koparacak dışsal çevresinin akımlarından ve aykırılıklarından kendisini koruyacak bir organ geliştirmiş olur. Yüreği yerine beyniyle tepki verir. Bu sayede , yükseltilmiş bir kavrayış, zihinsel ayrıcalık kazanmış olur. [...] Bu nedenle akıl, metropol yaşamının baskıcı gücüne karşı özel

<sup>8</sup> Michel Foucault, **Büyük Kapatılma**, çev. Ferda Keskin, Işık Ergüden (İstanbul: Ayrıntı, 2011), 83.

<sup>9</sup> **age**, 83.

<sup>10</sup> Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, çev. Alev Türker (İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998), 188-200.

<sup>11</sup> **age**, 193-194.

yaşamı korur görünmektedir ve akıl, pekçok yöne doğru dallanıp budaklanmakta ve sayısız soyut fenomenle bütünleşmektedir.<sup>12</sup>

Simmel'e göre "metropol daima para ekonomisinin yuvası olmuştur"<sup>13</sup>: Kentsel hayat ve tüm toplumsal ilişkiler paranın odağında şekillenmekte, kamusal alan denen şey modern zihnin algısında bir piyasa niteliğinde gelişmektedir. Modern zamanda toplum denen şey, özellikle kamusal alan içinde bir arada sosyalleşmekten çok piyasa içinde farklı şekillerde bir başına varılmaya çalışan bireylerin toplamından oluşan -David Riesman'ın Amerikan toplumunu analiz ettiği eserine verdiği isimle- bir "yalnız kalabalık"tır<sup>14</sup>.

Richard Sennett, "Kamusal İnsanın Çöküşü" eserinde tüm bu ayrıştırmaları, kapatmaları, yabancılaştırmaları "kamusal alan ile özel yaşam arasındaki, insanların tutkunun bir türünü besledikleri kişisiz alan ile tutkunun başka bir türünü besledikleri kişisel bir alan arasındaki dengenin, toplumu ayakta tutan bu nazik dengenin [...] seküler ve kapitalist varoluşun ilk dalgalarında yitirilmesi" olarak ifade eder<sup>15</sup>. Henri Lefebvre ise tüm bunları gündelik hayatın ele geçirilmesi açısından irdeler. Lefebvre'e göre gündelik hayat: "[B]izim toplumumuzda, bizim çağımızda, akılcı ile akılsız arasındaki çatışmaların mekanını gösterir. Kısıktan bolluğa ve değeriden değersizliğe geçişleri, insanların toplumsal varoluşunu *üretile* biçimini belirtir.<sup>16</sup>"

20. yüzyılın postmodern döneminde ise kent, kapitalizmin ve endüstrinin gelişmesine paralel olarak farklı hatta karşıt kültür ve sınıfların "içli dışlı" olduğu kompleks bir yapı haline gelmiştir: Sokaktaki "üst" ya da "alt" tüm kültür unsurlarının parçalandığı, metalaştığı, kiçileştiği; farklılıkların kültürden çok tüketime yönelik bir "üslup", "moda", "haz" halini aldığı ve birbirini taklit ederek, bozarak (zararlı kısımlarından arındırarak) ya da "kolaj"layarak yeniden ürettiği postmodern durumlarla karşılaşılır. Kentlerin yapılanması içinde alt kültür unsurlarının estetize edilerek üst kültüre pazarlandığı, üst kültür unsurlarının ise alt kültür içinde simüle edilerek tüketildiği görülebilmektedir. Tüm bu süreçte kuşkusuz kültür ve endüstri

---

<sup>12</sup> Goerge Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", **Cogito: Kent ve Kültürü**, s.8 (1996): 82.

<sup>13</sup> **age**, 82.

<sup>14</sup> David Riesman, Nathan Glazer, Reuel Denney, **Lonely Crowd:**

**A Study of the Changing American Character** (New Haven, Yale University Press, 2001).

<sup>15</sup> Richard Sennett, **Kamusal Alanın Çöküşü**, çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz (İstanbul: Ayrıntı, 2010), 434.

<sup>16</sup> Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, çev. Işın Gürbüz (İstanbul: Ayrıntı, 1998), 30.



alanlarını iktisadi ve idari amaçlarla yönetmek üzere geliştirilen “kültür endüstrisi”nin rolü büyüktür:

“Sonunda kültür endüstrisi taklit olanı mutlak olanın yerine koyar. Kültür endüstrisi üsluptan başka bir şey olmadığı için üslubun sırrını, yani üslubun toplumsal hiyerarşiye itaat olduğunu ifade eder. Kültür adı altında bir araya toplanıp etkisizleştirildiklerinden bu yana zihinsel yaratıları tehdit eden şey günümüzde estetik barbarlık tarafından tamamına erdirilmiştir.<sup>17</sup>”

Özetle sokak, “alt kültür, karşı kültür, öteki kültür, yabancı kültürü, yer altı (underground) kültürü, arka sokak, *outsiders* [dışlanmışlar]<sup>18</sup>” gibi kavramlarla kategorize edilmesine karşın, “egemen kültür, tüketim kültürü, kitle kültürü, popüler kültür, simülasyon, gözetim toplumu, gösteri toplumu” gibi kapitalist sisteme eleştiri niteliğinde geliştirilen postmodern kavramlardan da bağımsız düşünülemez. Sokak, sadece bahsi geçen “alt” kesimlerin yaşadığı, onlar tarafından kazanılmış ya da onlara terk edilmiş bir alan değildir. Aksine tüm bu bağlam, sokaktaki iktidar aygıtlarının varlığına ve sokağı kontrol çabasına işaret eder. Don Martindale’in ifade ettiği şekilde sokak, farklı kültür ve çıkarlar arasındaki tüm çatışmalar ya da buluşmaların mekanı konumundadır:

“Bir topluluk olarak şehir için daha uygun bir sembol düşünmek güçtür. Her topluluk, özel ve genel çıkarların bir organizasyonudur. Kurumlar, birbirleriyle çatışan bu güçler arasındaki çizginin hangi noktalarda çizileceğini belirler. ‘Sokak’, özel ve kamusal çıkarların birbiriyle çatışmalarının ve dolayısıyla tüm düzenleme ve denetim sorunlarının, yönetim sorunlarının, ayrıca özel çıkarların tekeller yoluyla avantajlı bir konum elde ettikleri kamusal yaşam üzerindeki egemenliklerinin sembolik bir buluşma zemini olarak görülebilir. Sokağın bir simge olarak değeri burada kalmaz. Sokak tüm kent yaşamı için kalkış noktası olarak kullanılabilir.<sup>19</sup>”

---

<sup>17</sup> Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan (İstanbul: Kabalcı, 2010), 175.

<sup>18</sup> Bu kavramlar, çoğunlukla sosyal bilimsel alan araştırmalarında üretilmiş ve kullanılmış olup sosyo-ekonomik olarak yoksul kesimlerin sorunlarını tanıtip tartışmaya açmıştır. Diğer yandan sokağın ve “toplumsal”ın pratiklerini “üst” bir bakışla “alt” tanımıyla ve “suç, sapkınlık, karşıtlık, risk, tehlike” gibi öznel niteliklerle kavramsallaştırma ve kategorize etme çabası da ayrıca tartışma konusudur. Chris Jenks, bu konudaki önemli ve kapsamlı eseri “Alt Kültür: Toplumsalın Parçalanışı”nda, tüm bu tanımlama ve kavramsallaştırma çabalarının teorik altyapılarına, kavramsal eksiklerine ve paradokslarına enine boyuna değinirken, sosyal bilimsel araştırmalardaki bu tür kavramsallaştırmaların sosyal, siyasal ve kültürel “kaçınılmaz ve çoğunlukla kasıtlı” bazı sonuçları olduğuna vurgu yapar: “Alt kültür fikrinin, radikal politik boyutları ve amaçları vardır ve bunlar, görmüş olduğumuz gibi, ya ilerici ya da gerici politik duygulardan ileri gelebilir. Kavram, kaybedeni kahramanlaştırmak, mülksüzü radikalleştirmek, kendisini ifade edemeyeni dile getirmek için kullanılabileceği gibi, aykırı olanı veya ana görüşten olmayanı marjinalleştirmek ve denetim altına almak için de kullanılabilir.” Chris Jenks, **Alt Kültür: Toplumsalın Parçalanışı**, çev. Nihal Demirkol (İstanbul: Ayrıntı, 2007), 170-171.

<sup>19</sup> Don Martindale, “Şehir Kuramı”, **Şehir ve Cemiyet**, çev. Fırat Oruç (İstanbul: İz Yayıncılık, 2000): 94-5.

## 1.2. Mekanik Yeniden Üretim Çağında İki Arada Bir Sokakta Sanat

Bu tez çalışmasında sokak, tüm kent yaşamı için olduğu gibi tüm sanat tarihi için de bir kalkış ya da bir “çıkış” noktası olarak ele alınmak istenmektedir. Sokak ve sanatın biraradalığı, sadece sokağı ve sanatı değil kapitalist sistemin mantığını ve kültür endüstrinin işleyişini çözümlmek adına önemli bir kesişim kümesi olarak karşımızdadır. Sokakla ilgili çizilen tüm bağlam, sanat alanının hem fiziki üretim biçimlerini, sosyo-kültürel algısını ve rolünü hem de sokakla olan ilişkisini ve mesafesini dönüştürmüştür. 20. yüzyılda sanatın geleneğini dışlayan kapitalist endüstri, kendi yeni mekanik araçları ile sanatı yeniden üretmek istemiştir. Bu dönemde sanat, sistemin kitlesel bir aracı olarak kullanılabilirdiği gibi sisteme karşı muhalif bir silah olarak da değerlendirilmek istenmiştir.

Bu noktada özellikle pek çok sanatçının 20. yüzyıldaki tavır, tercih ve arayışlarını daha iyi kavrayabilmek adına kuşkusuz bu sürecin hemen öncesinde, 19. yüzyıldaki bazı gelişmeleri irdelemek zaruri görünmektedir. Burjuva devrimi sonrası bir yandan toplumsal ve kültürel özerkliği yakalasa da bu durum, sanatsal alanın özgürlüğü anlamına gelmemektedir: Söz konusu olan, sanatçının ve icrasının kapitalist sistem içinde norm dışı bir hal alması ve kendi haline terk edilmesidir. Bu durumda, sanat ve sanatçı da sokak için bahsi geçen ayrıştırma, yabancılaştırma ve kapatmanın içinde kalmıştır.

Sanayi kapitalizminin hızla geliştiği 19. yüzyıla kadar sokakta yer alan sanatlar arasında en öne çıkanı belki de sokak tiyatrosu ya da başka bir ifadeyle halk tiyatrosudur. Kraliyet tiyatrolarına karşın sokak insanının duygularını ve durumlarını mimetize eden ve dışavuran tiyatro, bu anlamda kamusal alanın oluşumunda da etkili bir role sahiptir<sup>20</sup>. Richard Sennett, 18. yüzyıl Avrupa’sında sahne ve sokak arasında hem düşünce ve inanç kodları hem de toplumsal kurgu ve roller anlamında sıkı bir köprünün mevcut olduğunu belirtir: Sokak tıpkı bir sahne gibi yapılanmıştır ve

---

<sup>20</sup> Sokak ya da halk tiyatrosu, genelde abartılı performansları ve komedi tarzını benimsemiştir. Bunun sebebi, en basit haliyle halkı eğlendirmek olduğu kadar, trajik ve dramatik olan toplumsal taraflar üzerinde dikkat uyandırmaktır. Bu anlamda, seyirci sadece halk değil sıklıkla da halkın bakış açısını yakalamak isteyen yönetici kesim olabilmektedir. Sokak tiyatrosunun en önemli akımı, İtalya’da 16. yy’da sokağa çıkan ve 18. yy’da ciddi boyutta etkisini gösteren ve ülke sınırlarını aşan *comedia dell’arte*’dir. İsmi “komedi sanatı” değil “sanatın komedisi” olan bu akım, gündelik hayattan beslenirken “yüksek” sınıfı ve sanatı “komik” hale getirme peşindedir. Akım, Türk Orta Oyunu da dahil olmak üzere ardından gelen çoğu sokak ve halk tiyatrosunu olduğu kadar 20. yüzyılın absürd tiyatro akımlarını ve bilhassa devrimci, avant-garde ve Marksist tiyatro akımlarını doğrudan etkilemiştir.

kamusal alan toplumsal oyunlardan oluşmaktadır. Sahnedeki roller ile kamusal alandaki roller birbiri ile örtüşmekte ve birbirini beslemektedir<sup>21</sup>.

Oysa, 20. yüzyılda “kamusal alanın ve insanın çöküşü”ne paralel, sokaktaki tiyatronun da etki ve işlevinin hatta büyük oranda varlığının çöktüğü de gözlemlenebilir. Sennett’in ifade ettiği şekilde “modern toplumda insanlar, bir sanatı olmayan aktörler haline gelmiştir<sup>22</sup>”: “[K]amusal kültürün tüm mantığı çatırdamıştır. Sahne ve sokak ilişkisi tersyüz edilmiş, sanatta var olan düşsellik ve yaratıcılık kaynakları artık günlük yaşamayı beslemeye elverişli değildir.<sup>23</sup>”

Hem tiyatronun hem de kamusal alanın bu dönüşümünde, 19. yüzyılda tiyatro içinde kitlesel ve ticari arayışların devreye girmesi, halkın sorunlarını ele almak yerine halkı bir illüzyon dünyasına sokan Diorama<sup>24</sup> gibi yapıların icat edilmesi etkindir. Halkın tiyatro yerine Diorama’ya ilgi göstermesi, daha büyük çerçevede hem toplumsal yapının ve kamu zihniyetinin hem de sanatın rolünün dönüşümüne işaretler. Özetle, kamusal alanın etkisizleşip kapitalist alanın ilgi görmesi, sanatın eleştirel rolünü kaybedip endüstriyel bir nesneye dönüşmesiyle paraleldir.

Diorama’nın icadı ise, asıl kırılmayı yapacak olan fotoğrafın ve sonrasında sinemanın icadına giden yolun başlangıç noktalarından biridir. Fotoğraf ve sinema, özellikle 20. yüzyıl başından itibaren kapitalizmin kendi sistemini kitlesel biçimde tanıtmalarının önemli bir aracına dönüşmüştür. Bu yönde geliştirilen mekanik yeniden üretim teknikleri ise sanat alanında da genetik değişimlere yol açmıştır: “hakikilik, biriciklik, sanatsal aura’nın yok oluşu, sanatın popülerleşmesi” gibi sorunsallar çevresinde sanatçı, köklü bir varoluş kriziyle beraber hem şimdisini, hem geleneğini hem de geleceğini sorgulama dönemine girmiştir.

Fotoğraf ve sinemanın sanat alanında yaptığı kırılmalar, salt teknik ve biçimsel olmayıp sanatın konusuna ve içeriğine de dairdir. Fotoğraf ve sinema, birer sanatsal alan olmalarının yanı sıra birer mekanik araçtır. Bu anlamda bu araçlar, endüstri ve iktidar tarafından yeni kent coğrafyalarını ve sanayi kültürünü keşfetme, tanıma ve tanıtmaya amaçlı kullanıldığı kadar Eugene Atget, Jacob Riis, Walker Evans, Diane

---

<sup>21</sup> Richard Sennett, 2010, 59-67.

<sup>22</sup> **age**, 402.

<sup>23</sup> **age**, 284.

<sup>24</sup> Diorama “karmaşık bir makine sistemi ve ustaca düzenlenmiş ışığın, ayna oyunları sayesinde, seyircilerin önünde gerili duran 22 metreye 14 metrelik perde, ışıktan karanlığa, karanlıktan ışığa geçerek canlandığı” gösteri sistemidir. Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları: Fotoğrafın İcadı**, çev. Ali Berkay (İstanbul, YKY, 2004), 14.

Arbus gibi sanatçı ya da araştırmacı bazı isimler tarafından da bu yeni düzen içinde sokağın ve sanatın öteki yüzünü keşfetmek, tanıtmak, belgelemek üzere benimsenmiş ve etkili biçimde değerlendirilmiştir. Onların fotoğrafladığı sokağın ve toplumun “öteki, yabancı, yoksul” kısacası ayrıştırılmış yüzleri ve kültürleri ile beraber, resim gibi sanatsal alanlarda işlenen “tema” ve toplumun gerçekleriyle olan “temas” yeniden sorgulanmaya başlanmış, sanatta “gerçeklik” sorunsalı başka bir boyuta taşınmıştır.

20. yüzyılda fotoğrafın ve sinemanın getirdiği yeni soluk karşısında resim alanında ise Aschan Ekolü gibi nadir örnekler dışında, üretim açısından sokakla ilişkinin yeniden kurulmaya çalışıldığı bir durum görülmektedir. Resimden umudunu kesmiş olanlar fotoğrafın alanına kayarken, resmin öncü sanatçıları tüm endüstriyel gelişmeler karşısında eleştirel bir konum alsalar dahi gelişmelere karşı koymakta zorlanmaktadırlar.

Donald Kuspit, “Sanatın Sonu” adlı önemli eserinde 19. yüzyılda “sokağın bir uzantısı olan modern atölyenin” gelişen sanayi toplumuyla beraber kamusal alandan tümüyle koparak sanatçının “içine kapandığı” bir mekana dönüşmesini irdeler. Kuspit, konuyu işlerken “sanatçı, atölyeden ve atölyenin düşüncelerle dolu yalnızlık ve sessizliğinden ayrılarak, insanın kendi düşüncelerini bile duyamadığı gürültülü sokağa çıktığından bu yana atölyenin kaderi ne oldu?” sorusuna cevap arar:

“Sanatçı, atölyeden ve atölyenin düşüncelerle dolu yalnızlık ve sessizliğinden ayrılarak, insanın kendi düşüncelerini bile duyamadığı gürültülü sokağa çıktığından bu yana atölyenin kaderi ne oldu? Sokaktaki günlük olaylar, yaratıcı edimlirmiş gibi görünmeye başladığında ve sanat yaratmak için özel bir mekana ihtiyaç olmadığına işaret ettiğinde atölyeye ne oldu? Atölyenin simgelediği hayal gücüne dayalı yaratıcılığa, sokağın şans eseri ortaya çıkan yaratıcılığı el koydu. Manet’in resmettiği kahve görüntülerinden de anlaşılacağı gibi, modern atölye bir bakıma sokağın bir uzantısıydı. Manet’in Olympia’sı, hizmetçinin akla getirdiği üzere, yüksek sınıftan görünmesine rağmen (?) bir fahişedir. Sanatçı züppe haline geldiğinde - Manet ilk züppelendirir- sokak yaşamını, sokaktan geçen kalabalığı uzaktan gözlemleyen bir kişi haline dönüşür.<sup>25</sup>”

Baudelaire’in sanatçıya biçtiği rol tam da budur: sokakları belleğinde toplayan ve onu atölyesinde hayal gücüne çevirerek aktaran sanatçı. Kuspit’e göre sokak ile ressam atölyesi arasındaki bu ilişki tek taraflı da değildir: Atölyeden sokağa çıkan sanatçı gibi, halktan insanlar da sanatçının atölyesine “resmedilme -gözlemlenerek ölümsüzleşme- şansını elde etmek için” gelmektedir.

“Ne var ki, dışarıda görünmesine rağmen, daha ziyade katılımcı bir gözlemcidir; bu durumu Courbet’in Ressamın Atölyesi: Bir Ressam Olarak Yedi Yıllık Yaşamını Özetleyen Gerçek

<sup>25</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden (İstanbul: Metis, 2006), 192.

Bir Alegori (1854-55) adlı eseri de açıkça göstermektedir. Courbet'nin sokağa çıkması gerekmiyordu, kalabalık zaten ona geliyordu, insanlar resmedilme -gözlemlenerek ölümsüzleşme- şansını elde etmek için sabırla bekliyorlardı. Sokak, yaşamın bütünüydü, Courbet de onu tüm ham gerçekliğiyle kucaklıyordu. Courbet'nin resimlerinde ilham perisi de bulunuyor, Courbet'nin hemen arkasında onun resim yapmasını izliyordu, ama o da kalabalıktan seçilmiş bir başka modeldi, sanatçının hayal gücünü yansıtmaya için Olympia gibi çıplak olarak çizilmişti. Sonuçta atölyede yalnızca ressam ve model kaldı, salt yaratıcılık adına kalabalık uzaklaştırılmıştı.<sup>26</sup>



**Şekil 1: Gustavo Courbet, Sanatçının Atölyesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1855**

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/courbet/allegory.jpg> [22.07.2012]

Kamusal alanın bir uzantısı halindeki resim atölyesi ile sokağın ve kamunun kopuşunda –tıpkı tiyatro örneğinde görüldüğü üzere- hem sokak ve sanatın bizzat içine hem de bu ikilinin arasına giren endüstriyi sürekli hatırlatmak gerekir. İnsanlar için “gözlemlenerek ölümsüzleşme anlamına gelen resmedilme şansını elde etmenin” bir yolu olan resim sanatının yerine kıyaslanamaz derecede basit, birebirlik seviyesinde gerçekçi ve istenildiği kadar yeniden üretilebilen fotoğraf icat edilmiştir. Ressam sadece kendi hayal dünyasını beslemek üzere sokağa çıkabilirken ve atölyesini üretim şartları gereği sokağa çıkaramazken; yeni, küçük ve taşınabilir icat olarak fotoğraf makinası sokakta ve istediği her yerde üretim yapabilmektedir.

Kuspit'in ressamın 19. yüzyıl itibarıyla atölyesinden dışarı çıkmaması ile ilgili tartışması, -sokak bağlamında incelenen şekliyle- Sennett'in “açılma ve dışarıda

<sup>26</sup> age, 192.

incinme” korkusu ve Foucault’nun endüstri tarafından “kapatılma” korkusuna tekabül ettiği görülebilir: Yeniden üretilmeye, mekanikleşmeye, piyasalaşmaya, metalaşmaya, kiçleşmeye ve kitleselleşmeye karşı olan korku ve beraberindeki eleştirel mesafe. Sanatçı, bu durumda dışarıda endüstrinin himayesi altına girmektense, atölyesinde “kitle”ye ve “endüstri”ye mesafeli durarak, salt modellerle ve imgelemiyile çalışmayı tercih edebilmektedir. Bu şekilde belki de atölyesine kapanmış haliyle “özgür” olmasa bile, dışarıdaki iktidara, otoritelere ve tüketici kitlelere mesafeli olmasıyla “özerk” gibi hissedebilmektedir.

Bir diğer önemli sorunsal, sanatçının sanayi kapitalizmi ile beraber tanımlanan sınıfların ve iş bölümlerinin hiçbirine tam anlamıyla giremeyen, “arada kalmış” karakteridir: Sanatçı bu anlamda yeni düzen içinde kültürel anlamda “üst” olsa da sosyo-ekonomik açıdan “alt” bir konumda kalmıştır. Sanatçının kültürel sermayesini ekonomik sermayeye dönüştürebilme olasılıkları -çok büyük yetenek olmadan ya da endüstrinin hizmetine girmeksizin- zayıflamış hatta imkansızlaşmıştır. Sanayi toplumunda rolünü ve değerini kaybeden sanatçı, bir anlamda “işsiz” kalmıştır. Bu durumda aslında kültürel olarak aslında eleştirdiği ve içinde olmaktan korktuğu bir kitleyle sosyo-ekonomik olarak benzer şartları yaşamaktadır. Sanatsal alanın endüstri karşısı, özgürlükçü ve aykırı halleri de tüm bu duruma eklemlenince, sanatçı aynı “alt, yabancı, öteki” sınıf ve algısı içinde görülmeye başlanmıştır. Özetle sanatçı; ne alt ne üst, ne burjuva ne halk hiçbir sınıf içinde tam olarak yeri olmayan, parçalanmış, şizofren, müphem, eksik, arada kalmış, toplum dışı bir karaktere dönüşmüştür.

Tüm bu bağlamda, sanatın ve sanatçının içine girdiği bu büyük varolma kriziyle beraber, hem eskiyi hem yeniye, hem geçmişi hem geleceği tartışan bir kesim sanatçının içinde bulunduğu durumdan “çıkış” yolu arayışı, 20. yüzyılın başında Dada ve Sürrealizm’in başını çektiği avant-garde hareketlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

“Sanat aracılığıyla Baudelaire’in zamanına gelene kadar, toplumla uzlaşma ütopyası oldukça buruklaşmıştı. Bir zıtlıklar ilişkisi ortaya çıkmıştı; sanat, estetik ve sosyal dünyaların uzlaşmaz doğasını yansıtan bir ayna olmuştu, ama kendisini yaşamdan uzaklaştırıp, tam özerkliğin dokunulmazlığına çekildiği ölçüde bu modernist dönüşümün gerçekleşmesi de, o oranda zorlaşıyordu. Sonunda, sürrealist çabanın, sanatın özerklik alanını havaya uçurmak ve sanatla yaşamı uzlaştırmak için kullanma isteğiyle serbest bıraktığı yıkıcı enerji de bu gibi duygusal akımlardan toplandı.<sup>27</sup>”

<sup>27</sup> Jürgen Habermas, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, **Postmodernizm**, çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, ed. Necmi Zeka (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990), 39.

Sokak kelimesinin etimolojik kökeninde görülen askeri anlamlar, 20. yüzyıl modern sanatının en önemli kavramı olan “avant-garde” kelimesinin kökeninde de karşımıza çıkmaktadır: “Avangard’ın sözcük anlamı, akıncı, öncü güç, devriye kolu ya da seferdeki bir ordunun cephe hattıdır: bu, silahlı kuvvetlerin ana kitlesinin önünde ilerleyen bir koludur, fakat önde kalmasının tek nedeni arkadan gelen orduya yol açmaktır.”<sup>28</sup> Sanatsal anlamıyla avant-garde terimi ise, sanatı sembolik bağlamda bir “savaş” biçimi olarak ele alan sosyo-kültürel bir akımı ifade etmektedir. Avant-garde sanatçılar, sanatsal olduğu kadar tarihsel olarak toplumsal iç çatışmaların ve dünya savaşlarının olduğu bir evrende yaşamışlardır. Böylesi bir çatışma kültüründe sanatın, toplumsal idealler uğrunda araçsallaştırılmasına ve belli rollere ya da mekanlara kapatılmasına karşı çıkmışlardır.

Avant-garde alan üzerine çalışan Miklos Szabolcsi, bu terimin konvansiyonel haliyle “ilerlemeci, solcu, radikal, farmason (*freemasonic*) veya Jakoben hareketleri” tarif etmek için kullanıldığını ve “anarşist bir vurgusunun bulunduğunu” belirtir<sup>29</sup>. Renato Poggioli de benzer şekilde avant-garde için “aktivist, antagonist [karşıt], nihilist ve agonist [kendini feda eden]” ifadelerini kullanır<sup>30</sup>. Poggioli, burjuva devrimi sonrası sanatın içinde bulunduğu ambivalentlik hali şu cümlesiyle çok iyi özetlemektedir: “Mutlak bir ilke olarak sunulması gereken bir şey varsa, o da burjuva bir toplumun aslı sanatının ancak anti-burjuva olabileceğidir.”<sup>31</sup> Matei Calinescu ise *Five Faces of Modernity* [Modernitenin Beş Yüzü] eserinde “avant-garde” metaforunun Rönesans’tan itibaren oluşumunu inceler ve her edebi ya da sanatsal stilin içinde öncülük edenlerin tanımlanabileceğini<sup>32</sup>, ancak tarihsel olarak 20. yüzyılın başına yerleşen avant-garde’ın ise “bir ya da birkaç stili duyuran öncüleri ifade etmediğini, kendisinin başlı başına bir stil, ya da en doğru ifadeyle antistil” olduğunu belirtir<sup>33</sup>.

Sanat alanındaki bir ya da birkaç akımın kendi iç ilerleyişinin değil bizzat sanatın öncüsü olan bu avant-garde hareketler, bir yandan hem kitle kültürünü hem de kültür endüstrisini tersinleme çabası içindeyken, diğer yandan elit ve yüksek sanatın da

---

<sup>28</sup> Zygmunt Bauman, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İsmail Türkmen (İstanbul:Ayrıntı, 2000), 133.

<sup>29</sup> Miklós Szabolcsi, “Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions”, **New Literary History**, c. 3, s. 1 (1971): 49-50.

<sup>30</sup> Renato Poggioli, **The Theory of The Avant-Garde**, çev. Gerald Fitzgerald (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982), 29.

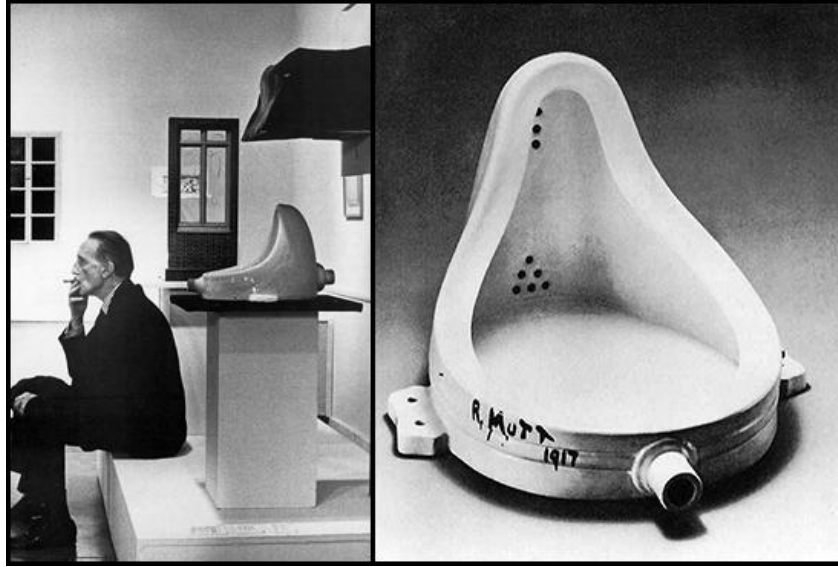
<sup>31</sup> **age**, 120.

<sup>32</sup> Avant-garde metaforunun Rönesans’tan itibaren oluşumu ve analizi için bkz. Matei Calinescu, **Five Faces of Modernity** (Durham: Duke University Press, 1987), 95-116.

<sup>33</sup> **age**, 119.

değer kodlarını yıkmaya çalışmaktadır: Avant-garde sanat, kendisine kendisi dışında kimsenin ulaşmasını ve kendisini anlayabilmesini istememektedir. Avant-garde sanatçılar, hem kitlelere hem endüstriye hem de sanatın geleneğine karşı çıkan bu misyon adına onların malzemelerini ve tekniklerini bozarak, kolajlayarak, montajlayarak toplum üzerinde “şok etkileri” yaratmanın peşindedir.

Fakat süreç içinde avant-garde sanatçıların alana getirdiği yenilikler, kapitalist endüstrinin de çığırını açmıştır. Bir anlamda endüstri ile sanat, tekniği beraber geliştiren diyalektik bir ilişki içine girmiştir. Endüstri, işe yaramaz sandığı “şey”lerden kendine “çıkar” sağlamayı belki de avant-garde sanatlar sayesinde keşfetmiştir. Ayrıca halk, gündelik hayatta kullandığı ürünleri, karşısında sanat eseri gibi görmekten hoşlanmış, bu ilginç ve eğlenceli sanatı benimsemiştir. Peter Bürger, bu anlamda endüstri ve toplum karşısında aldığı konuma göre avant-garde sanatı, “tarihsel” ve “neo” olmak üzere iki döneme ayırmıştır. Bürger, neo-avantgarde dönemde tarihsel avant-garde’in misyonunun endüstri tarafından nasıl tersine çevrildiğini ise Duchamp’ın *Pisuar*’ından itibaren açıklar:



**Şekil 2: Marcel Duchamp ve Pisuar Eseri Birarada, Hazır Nesne, 1917**

<http://davidkirkpatrick.net/2012/07/02/for-july-4th-talking-urinal-pucks/> [22.07.2012]

“Tarihsel avant-garde hareketleri kavramı, bunları öncelikle, Batı Avrupa’da ve ABD’de 1950’li ve 1960’lı yıllara damgasını vuran neo-avant-gardist girişimlerden ayırır. Neo-avangardistler kısmen tarihsel avant-garde hareketlerinin temsilcileriyle aynı hedefleri savunsalar da, sanatın mevcut toplum içerisinde hayat pratiğine dâhil edilmesi iddiası, avant-gardist amaçların başarısızlığa uğramasından sonra artık ciddiyetle ortaya atılamaz. Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp’ın hazır nesnelere [ready-made] sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir şekilde ulaşamaz. Aksine, Duchamp’ın *Pisuar*’ı (müze



ve sergi gibi özgül örgütlenme biçimleriyle birlikte) sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu “bulan kişi” ‘eser’inin müzeye girmesini talep eder. Böylelikle avant-gardist isyan tersine çevrilmiş olur.<sup>34</sup>

Tüm bu özellik ve tarihi ile avant-garde olgusunu kavramadan ne sokakta yer alan akım, yaklaşım ve uygulamaları ne de kültür endüstrisini anlamak mümkün değildir. Çünkü, içinde her ne kadar doğrudan kendini sokakta var eden örnekler az olsa da avant-garde sanat, 20. yüzyıldaki her türlü “çıkışın” sembolü niteliğindedir. Bu anlamda Dadaizm, Sürralizm, Futurizm, Konstrüktivizm gibi ilk dönem avant-garde akımlar, her ne kadar doğrudan sokakta yer almasalar da – dolayısıyla çalışmanın ana kapsamında olmasalar da- bu akım sanatçılarının fikir, tasarım ve eserlerinde kent ve sokakla alış-veriş içinde oldukları görülebilir. Neo-avant-garde döneme gelince, Pop Sanat ve bilhassa Andy Warhol’un kitle kültürü ve gündelik hayatın dolayısıyla sokağın nesnelere ile ilişkisi önemlidir.

Fluxus ve Minimalizm akımı sanatçıları içinse kamusal alandaki sanatın hacmi, mekanı ve yerleşme biçimleri başlıca sorunsallardandır. Bu anlamda heykel ya da *happening* sanatçıları, hem içeride hem dışarıda, hem galeride hem sokakta, bazen de ikisi arasında sanatlarına özel alanlar ve akışlar yaratmaya çalışmıştır. Joseph Beuys, bizzat insanı tüm akışkanlığı ve hareket hacmi ile bir heykel gibi algılayarak sosyal heykel kavramını geliştirirken, Richard Serra ise özellikle sanatının ikinci yarısında kentin gerçekleri ile mücadelenin, toplumsal ve kamusal algı ile oynamanın bir aracı olarak açık havada heykel sanatını icra etmeye çalışmıştır. Yves Klein ve Pierre Restany gibi isimlerin başını çektiği Fransız Yeni-Gerçekçileri ise sokağın karşıt kültürlerine aynı anda ilgi göstermektedirler: hem devrimci hem de pop yaklaşımlar onlara göre gündelik hayatın bütünlüğünü oluşturmaktadır. Arazi sanatı ise sokağa değil sokağın da dışına çıkmayı tercih etmiştir: Sanat ve endüstri arasındaki çatışmanın mekanı olan kenti ve kamusal alanı terkederek sanatın mekansal ve hacimsel sınırlarına karşı gelmek istemiştir<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Peter Bürger, *age*, 67-69.

<sup>35</sup> Tüm bu avant-garde akımların içinde ya da etkisi altında kamusal alanda üretim yapan ve izleyici ya da daha genel ifadeyle halkla ilişki kurarak sanatını icra etmeye çalışan pek çok örneğe rastlanabilir. Bu anlamda mimari, müzik, resim, video, performans gibi çok çeşitli alandan yine çok çeşitli araçlarla icra edilebilen çalışmaların, literatürde “*public arts*” ya da “*community arts*” gibi genel başlıklar altında ifade edilebildiği görülebilmektedir. Somut alan ve araçların ifade edilmesi çabası içindeki bu çalışmada, bu kavramların birçok sanat alanını ve aracını içeren ve sokağı aşan oldukça genel kapsamları itibariyle kavram ve kapsam kargaşasına yol açmaması açısından baskın şekilde kullanılması tercih edilmemiştir. Bu noktada çalışmanın sokakla sınırlandırıldığı ve sokağın kamusal alanın mekanlarından sadece biri olduğunu belirtmek gerekir. Bununla beraber kuşkusuz bu başlık altındaki literatürün de çalışma dahilinde kapsamlı bir şekilde incelendiği ve her ne kadar bu kavramla

Tüm bu avant-garde “çıkış” çabaları içinde Sitüasyonist Enternasyonel ise, geliştirdiği muhalif oyunlar ile fiziki anlamda bizzat sokağa çıkan en önemli akım olarak ön plana çıkmaktadır: Sitüasyonist Enternasyonel’in kurduğu oyunların ve kavramların etkisini gösterdiği bir dönemin sonunda, *Ecole Des Beaux Arts* öğrencilerinin ve sanayi işçilerinin devrim hayaliyle aynı “sokakta” buluşması sonucu -aslında 1789 Fransız Devrimi’nden başlatılabilecek bir süreçte birçok kez benzeri ayaklanmaların sahnesi olmuş- Paris, Mayıs 68’te yaklaşık bir ay süreyle işgal edilmiştir. Mayıs 68’in değerleri, günümüze kadar tüm dünyadaki muhalif ve aktivist kesimin temelini ve motivasyonunu oluştururken, diğer yandan avant-garde’ın tüm yazgısında görüldüğü gibi bu değerler, kültür endüstrisi tarafından nostaljik karakterle yeniden üretilerek metalaştırılmış; Sitüasyonistlerin taktik ve teorileri ise tam da karşı oldukları amaçlara hizmet eder şekilde reklam, moda ve mimari alanlarında önemli birer referans haline gelmiştir.

Avrupa’da 68’ fırtınasının estiği dönemde Vietnam Savaşı’ndan çıkmış olan Amerika Birleşik Devletleri’nde ise alt ve azınlık mahallelerinde ise ne kurumsal sanatın ne de avant-garde sanatın geleneğinden gelen bambaşka sanatsal bir oyunun “izleri” görülmeye başlanmıştır: Grafiti. Resimin ve yazının akademik ya da gramatik normlarını ve formlarını bozarak oynanan bu oyun, aslında sanatsal olmaktan çok önce toplumsal bir oyundur. Azınlık ve alt sınıfın gençleri, içinde buldukları gettodan seslerini duyurabilmek adına kenti gezerek takma isimlerini duvarlara yazarak bu oyunu başlatmışlardır.

Sokak duvarlarına bir şeyler karalamak aslında yeni bir şey değildir. “Duvar yazısı” başlığı altında toplanabilecek şekilde gerek siyasi ya da kültürel amaçlarla gerek eğlence ya da ifade aracı olarak ve toplumsal ya da bireysel motivasyonlarla duvarlara yazı ve resim uygulanmasına tarih boyunca rastlanabilir. 20. yüzyılda duvar yazısı açısından verilebilecek önemli örneklerden biri de, İkinci Dünya Savaşı’na katılan bir Amerikan askeri olan Kilroy’dur: Kilroy, savaş icabı bulunduğu Avrupa coğrafyasında bir çok farklı ülkede bir çok duvara “kilroy was here” diye bıraktığı notlarla bir efsaneye dönüşmüş, Hitler’in tepkisini çekmiştir. Amerika’da ise 1967’den 1971’e kadar Chicago’da bir grup sanatçının Siyahi Amerikan Kültürü

---

ifade edilmeleri tercih edilmese de çalışmadaki bir çok sorunsalın, bağlamın ve örneğin başlıbaşına “kamusal sanat” alanına da ait olduğunu vurgulamak gerekir.(y.n)

[Black Amerikan Culture] organizasyonuyla Wall of Respect adlı girişimi, sokaktaki bir diğer önemli duvar resmi çalışması örneğidir.

Ancak dönemin Amerikan grafitisinde görülen durum, tarih boyunca varolan bu pratiğin bir kurallar çerçevesinde oyunlaştırılması, estetikleştirilmesi ve sanatsal bir alana dönüşmesidir. Bu alanı önemli kılan diğer bir durum ise grafiti sanatının sanatçı kesim tarafından değil alt sınıf ve azınlık gençlerce sanatsal olmayan motivasyonlarla üretilmesi ve grafitilerin Amerika'nın tüm kentlerini daha önce görülmedik bir şekilde istila etmiş olmasıdır. Bu sıradışı grafiticiler, ne sanat tarihinden ne Baudelaire'in *flanerie*'sinden ne de postmodernist kavramlardan haberdardır: Grafiticiler, kenti karış karış gezerken ve duvarlarını boydan boya boyarken bildikleri tek şey, içinde buldukları sosyo-ekonomik varolma krizidir. Bu haliyle Amerikan grafitisinin hikayesine, ne geleneksel ne de modern sanat tarihi kitaplarında rastlamak mümkün değildir. Paris'te süren bir aylık fiziki çatışmaya ve işgale karşın tam on yıl süren bu sembolik çatışma sonucu Amerika'nın tüm duvarlarını istila eden grafitiler, 1980 sonrası dönemde tüm dünyaya yayılmış ve sokaklardaki bozucu karakterini sürdürebilmiştir. Kimi grafiticiler ise sokaktan sanat galerilerine "terfi" edebilmiştir. Kuşkusuz ilginç olan herşey de olduğu gibi grafiti de yine kültür endüstri içinde "renkli" bir unsur olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Sokağın duvarlarına yazılamak, poster yapıştırmak ya da şablon baskı uygulamak, avant-garde sanat hareketlerinde ve özellikle 68 Paris'inde de sıklıkla rastlanan bir eylemdir. Avrupa'da daha çok güzel sanat öğrencileri tarafından çoğu zaman propoganda amacıyla yapılan bu eylemler, bilhassa 1980 sonrası Paris'inde tıpkı Amerika'da olduğu gibi başlı başına bir üretim alanına çevrilmeye başlanmıştır: 1968'te *Ecole des Beaux Arts* öğrencisi olan ve sokak kültüründen gelen Fransız Blek le Rat, 1980'de orada olanlardan habersiz New York'u ziyaretinde tüm kentin grafitilerce sahiplenilmiş olması karşısında adeta şoka uğrar ve aynı şeyi Paris'te yapmak ister. Grafitinin o kendine has stilini uygulamayı beceremeyince, kendi bildiği şablon uygulamasını sanatsal ve oyunsal bir mantıkla duvarlara uygulamaya başlar: Bugün "sokak sanatı" [street art] olarak bilinse de hem Amerikan grafitisinin evrilmiş hali olması hem de altyapısındaki avant-garde sanat ve postmodern fikir dolayısıyla, bu akımın "post-grafiti" olarak adlandırılması daha doğru gelmektedir.

Bugün gelinen noktada, hem kentin çizgileri hem sanatın çizgileri hiç olmadığı kadar karmaşıktır. Sokak kültürü ve sanatı, salt "alt" olanı temsil etmemekte, üst kültüre ve

sınıflara da hitap eden bir modaya dönüşebilmektedir. Billboardlar hem sanatın hem reklamın çerçevesi işlevi görebilmektedir. Duvarlarda geleneksel ve post-grafiti biçimleri, reklam ve tanıtım afişleri ile beraber iç içe, üst üste, yan yana yer alabilmektedir. İlk çıkış amacı kenti pazarlamak olan bienaller, sanatçının en prestijli sunum alanı olabilmekte ve kent sokaklarını yüksek ya da avant-garde sanat icralarına mekan yapabilmektedir. *Gentrification* [mutenalaşma] gibi kentsel olduğu kadar sosyo-kültürel ve ekonomik dönüşüm hareketleri dahilinde terkedilmiş mahalleler yeniden dönüştürülmekte, eskimiş bina duvarları sanatsal müdahalelerle estetize edilerek bir dekor mantığıyla kullanılabilir, 68'in solcu ruhu "nostaljik" bir şekilde ve avant-garde sanat estetiği "hazcı" bir biçimde kapitalist amaçlarla pazarlanabilmekte ve tüm bunların toplamı yüksek değerlerle alıcı bulabilmektedir. Tüm bunların sonucunda ise kentin merkezi tüketim açısından bir cazibe merkezi haline gelmesi sağlanabilmektedir.

Bu süreçte kent ve sokak, sanatçı için bir yandan içinde bulunmak istediği bir üretim alanına dönüşürken diğer yandan karşılığında sanatçının varlığı üzerinden kültür ve emlak piyasası çıkar sağlayabilmektedir: Son durum, sanat ve endüstri arasındaki oyunun bir anlamda *win-win*<sup>36</sup> [kazan kazan] taktiği içinde şekillenmesidir. Sonuç olarak, sanat ve endüstriye ait tüm sosyal, kültürel, simgesel ve ekonomik sermayeler, birbiri içinde dönüşmekte ve takas edilebilmektedir.

### **1.3. Çalışmanın Metodolojisi, Bölümler ve Yaklaşım Biçimleri**

Bu tez çalışması, konuyla ilgili yaklaşık beş yıllık bir birikimin ürünüdür. 2007 yılında Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde Grafitti Sanatı ile ilgili İstanbul dahilinde yürütülen bir alan araştırması ile başlayan süreç, sokak sanatı alanındaki araştırma ve okumaların tüm sanat alanı ve tarihine yayılmasıyla ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü Yüksek Lisans Programı'ndaki sergi, atölye, söyleşi ve derslerde edinilen bilgi birikimle olgunluk noktasına erişmiştir.

Bu tez çalışması, 20. yüzyılın tüm modern sanat tarihi ve alanı içinde sokağın ve sanatın kesişim kümesini çıkarma çabasının bir ürünüdür. Bu anlamda çalışma, konuya dair kapsamlı bir sosyolojik ve sanatsal okuma ve görsel bir araştırma dahilinde şekillenmiştir. Konunun hem popüler hem de karşıt kültürle olan doğrudan

---

<sup>36</sup> "Win win", içindeki her oyuncunun sonucunda kazanç sağlayacağı şekilde geliştirilen oyun modeline verilen addır.

ilişkisi ve gündelik hayatla doğrudan ilintisi gereği, çok çeşitli kaynaklardan güncel gelişmeler takip edilmiş, konvansiyonel medya, multimedya ve sosyal medya dataları incelenmiştir. Tüm bu çalışmalar, çalışmanın özgünlüğünün getirdiği hassasiyet ve alana hakimiyet açısından gerekli görülmüştür.

Bizzat öznellik üzerine kurulu bir alan olarak sanatın nesnel bir tanımını yapmak, her dönem zor ve müphem olmuştur. Yine de sanatın tanımı kadar neyin sanat olup olmadığı da sanat tarihi boyunca tartışılmıştır. Akademik sanat tarihinin içinde yer alabilen sanatsal akım ya da uygulamalar, aslında salt eserleriyle değil, sanat kurumuyla olan ekonomik, endüstriyel, kültürel ve siyasi ilişkileriyle bu yeri bulmakta ve tanımlanmaktadır. Rıfat Şahiner'in ifade ettiği biçimde “sanatın metasal karakter kazanmasıyla mücadele eden pek çok avangardist harekete rağmen sanat pazarı, hangi yapıtların ön plana çıkartılacağını ve dolaşıma sokulacağını belirleyebilmektedir<sup>37</sup>”.

Sanatın, bizzat pratik hayatın mekanı olan sokakta yer alan hali ise beraberinde daha da fazla değişkeni getirmekte ve daha da karmaşık bir yapıyı öngörmektedir. Bu anlamda sanat kurumunun “kapısının dışına atılmış” ya da bizzat “dışına çıkmış” sanatçıların çoğunun, kendisini kurumsal sanat içindeki sanatlarla benzeri “sanat” ifadeleriyle ya da “-izm” uzantılı kavramlarla tanımlamaktan imtina ettiği görülmektedir. Onların sanatları için yürütülen sanat mı değil mi tartışması, ta baştan kendileri tarafından bir tavır ya da taktik olarak reddedilmekte ya da önemsenmemektedir.

Bu durum, onların sanatsal değerlerinin ve yaratıcı süreçlerinin hem kendilerince hem de başkalarınca tartışılmadığı anlamına gelmemektedir. Belirtmek istenen şey, bu sanatçıların “çıkış” ve tartışma amaçlarının, sanat tarihi ve kurumunun normlarıyla değerlendirilmemek ve alternatif, özerk ya da kendine özel bir üretim-tüketim alanı, biçimi, algısı ve kriterleri oluşturmaktır. Bu noktada, akademik bir çalışma içinde aslında “akademi”yi de dışlayan kültürel ve sanatsal bir alanla ilgili çalışmanın zorluğu ve hassaslığına vurgu yapmak gerekir.

Bu bağlamda tezde, konuya özgü bir işleyiş metodu güdülerek içerik açısından kurumsal ya da tarihsel bir kategorizasyon, kronolojik bir sıralama ve sanatsal bir sınıflama yaparak ilerlememek uygun görülmüştür. Bunun öncelikli bir sebebi,

---

<sup>37</sup> Rıfat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu** (İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008), 217.

çalışmanın öznesi ya da konusu olan “sokak ve sanat”ın tüm bu bağlamları ile çelişmemek ve buna paralel sokağın ve sanatın tavrını, metodunu, yaklaşımını çalışmanın metodolojisine yansıtmaktır. Sokağa çıkan sanatçıların her türlü iktidarın, endüstrinin, kurumsal akademi ya da sanatın mekanından olduğu kadar tarihinden ve kategorizasyonundan da çıkmak üzere sokakta yer aldığı tez çalışması boyunca da göze çarpan ortak bir özellik olacaktır. Bu anlamda iktidar ve endüstri, çalışmanın önemli öznelerinden birine dönüşmüş olup sokak, sanat ve iktidar-endüstri üçlüsü arasındaki ilişki çalışmanın bağlamında belirleyici olmuştur. Çalışmanın en önemli öznesi ve odağı sokakta var olan sanat ve sanatçı olsa da bununla beraber sokaktaki toplumun sanatsal, kentsel ve endüstriyel gelişmeler ve uygulamalardaki konumu, şartları ve tepkileri bağlamlar içerisinde işlenmeye çalışılmıştır.

Sonuçta 20. yüzyılda sokağa sanat üretmek için çıkmanın nedeni salt sanat üretmek olmamaktadır: Sokak, sanatın sanat üretmek amaçlı çıktığı bir mekan olmanın ötesinde, sanatın araçsallaşarak bir keşif, bir muhalefet ya da bir pazarlama aracına dönüşebildiği bir uzam olarak karşımızdadır. Bu noktada “sokağa çıkmak” ya da “sokakta yer almak”, sanat açısından sadece mekansal bir anlam ya da ayrımı değil aynı zamanda edimsel ve sembolik birçok anlamı; bir yer belirtme kadar o yerdeki duruş ve tavrı da ifade etmektedir. Tezin bölüm içerikleri bu minvalde birlikte oluşurken, sokağa çıkma niyet ve motivasyonlarını yansıtacak özgün başlıklar seçilmek istenmiştir.

Bu anlamda kentte, kültürde, toplumda ve siyasi mekanizmada yaşanan kırılmaların 20. yüzyılda yarattığı tüm yeni halleri, araçları, özneleri ve nesnelere algılamak ve keşfetmek üzere sokağa çıkan sanatsal alan, akım ve uygulamalar tezin ikinci bölümünde işlenecektir. Bu bölümün ana kısmını teşkil edecek olan fotoğraf ve sinema; 20. yüzyılın başından itibaren sokakta yer alan, yer bulan, sokakta “görülen” ve sokağı “görüntüleyen” başlıca sanatlar olarak karşımızdadır. Hem çağın, düzenin ve sanatların “yeni” olmalarından ötürü ancak uygulandıkça gelişen, başka bir deyişle “yapıldıkça görülen” bir yapıda olmaları itibarıyla, hem de bu araçların görüntüleme işlevi görmesi ve 20. yüzyılın “görsel kültürü”nü oluşturması sebebiyle bu bölüme YAP-GÖR: SOKAKTA “GÖRÜLEN” SANAT başlığı verilmiştir.

YAP-GÖR bölümünün ilk kısmında Louis Daguerre, Fox Talbot, Eugene Atget, Jacob Riis, Walker Evans gibi isimlerle fotoğrafın gelişimi ve sokakta üretilme biçimleri irdelenecektir. Sanat alanında Baudelaire gibi isimlerden gelen itirazlarla

birlikte fotoğrafın sanatsal alanda ve sokak bağlamında açtığı sorunsallar tartışılacaktır. Resim alanında ise fotoğrafın etkileri tartışılacak, yüzyılın başında kentin gerçekliğini yakalamak üzere sokağa çıkan Ashcan Ekolü ve yüzyılın ikinci yarısında görülen bir akım olarak Foto-Realizm çalışmalarına değinilecektir. Bu bölümün son kısmında ise sinemayı sokakta, sokağı sinemada arayan akımlar olarak Rus Vertov Sineması, Alman Dışavurumcu Sinema içinde yer alan *Strassen Film* [Sokak Filmleri] akımı, İtalyan Yeni-Gerçekçiler, ve Kent Senfonileri ele alınacaktır.

Tezin üçüncü bölümünde, endüstri ile sanat alanları arasında sokakta oynanan iki alan arasındaki mücadeleler ve müdahaleler, tüm “yap-boz oyunları” ele alınacaktır: çağın yeni araçları fotoğrafın ve sinemanın da etkisiyle kapitalist iktidarı ve kültürel endüstriyi tanımış olan, bu noktada onun yapıtlarına ve yaptıklarına karşı çıkan, karşı çıkmanın da ötesinde iktidarın “oyununu bozmak” ve yerine kendi “oyun kurallarını” koymak isteyen sanatçılar; ve karşılarında aynı şekilde sanatın tüm işlevini, gücünü tanımış ve bu noktada onun hem kendi misyonlarını bozmasını istemeyen, bunun da ötesinde onun gücünü kendi gücüne katmak isteyen iktidar ve endüstri aygıtları. Tüm bu bağlamlara referansla bu bölümün başlığı YAP-BOZ: SOKAKTA “OYNANAN” SANAT olarak belirlenmiştir

Bu bölümde bahsedilecek olan sanatsal akım, yaklaşım ya da uygulamalar, belki de sanat ile endüstrinin bu kadar açıktan çatıştığı ya da oynadığı son oyunlar olmuştur. Bu bölümde, 1950’lerden 1968’e kadar kent ve iktidarla muhalif bir oyun oynamak üzere kendi taktiklerini geliştiren Sitüasyonist Enternasyonel; 1970’lerde sosyo-ekonomik bir sınıf mücadelesinin yansıması olarak Amerika’yı ele geçiren ve sonrasında tüm dünyaya yayılan Grafiti Sanatı işlenecektir. Bölümün son kısmında ise Richard Serra’nın Tilted Arc hikayesi gibi örneklerle heykelin kent içindeki hacmi ve hareket kabiliyeti irdelenecekken, Joseph Beuys, Allan Kaprow gibi isimlerle Fluxus ve *happening*’ler ve son olarak Yves Klein gibi sanatçıların sokaktaki Yeni-Gerçek arayışları anlatılacaktır.

Tezin dördüncü bölümünde ise sokak, sanat ve endüstri ilişkisinin “profesyonelleşmiş” ve “piyasalaşmış” çizgisi incelenecektir: Özellikle Andy Warhol ve Pop Sanat akımı sonrasında sanatsal alanda geri dönülemez biçimde görülen piyasalaşma; üretim hatta fikir aşamasından itibaren sanatsal eserlerin ekonomik sermayeyle, endüstriyel ürünlerin ise kültürel sermayeyle şekillenmesi sonucunu doğurmuştur. Bu noktadan sonra sanat ile endüstrinin çizgileri hiç ayrılamayacak

şekilde birbiri içine karışabilmekte; eleştirel mesafenin ya da sistem karşıtı tutumun kendisi, sanatın ekonomik değerini güçlendiren bir piyasa unsuruna dönüşebilmekte, diğer yandan endüstrinin sunabildiği nakdi ve aynı imkanlar sanatçının güncel ihtiyaçlarını karşılayabilmekte ve hayallerinin gerçekleşmesine yardımcı olabilmektedir. Sonuçta sokak, sanat ve endüstri alanlarının birbiri içine girdiği ya da birbirinin içinden çıkamadığı bir hal söz konusudur. Bu postmodern durumlara referansla son bölümün başlığı YAP-SAT: SOKAKTA “PAZARLANAN” SANAT olarak belirlenmiştir.

Aynı zamanda bir inşaat terimi olan YAP-SAT bağlamında kent; reklam, kültür, turizm ve emlak piyasası çevresinde “satış” amacıyla kurgulanmaktadır. Tüm bu şartlar içinde, ikinci bölümdeki sanatlarda görülen amatör ruha karşın daha profesyonel yaklaşımlarla sürdürülen karşılıklı mücadele ve müdahaleler hala söz konusudur.

Bu bölümün ilk kısmında Amerikan grafitisinin postmodern dönemde avant-garde bir yaklaşımla evrildiği hali olan ve resim, tasarım, müzik, video gibi çeşitli sanat alanlarını ve araçlarını içeren post-grafiti akımı işlenecektir. Bölümün sonunda ise, kentsel bir dönüşüm hareketi olarak *gentrification* [mutenalaştırma] ve Zygmunt Bauman’ın kavramıyla “estetik mekan” olguları işlenecektir. Mutenalaştırma, kentsel bir hareket olduğu kadar sanatsal-estetik bir dönüşüm süreci olarak ele alınırken, post-modern sanatçının tüm 20. yüzyıl sürecinde yapıp gördükleri, yapıp bozduklarını ve yapıp sattıkları sonucunda vardığı çoğul ve şizofren durumlar bu kısımda tartışılacaktır.

Özetlersek, tüm bu anlam, duruş ya da tavırlar, aslında tezin sırasıyla üç bölümü olan 1) YAP-GÖR: SOKAKTA “GÖRÜLEN” SANAT; 2)YAP-BOZ: SOKAKTA “OYNANAN” SANAT ve 3) YAP-SAT: SOKAKTA “PAZARLANAN” SANAT başlıklarına da referans olacak şekilde, sokakta üretilen sanatsal akım, yaklaşım ve uygulamaların, sokaktan beklentilerine ve sokağa çıkış amaçlarına karşılık gelmektedir: 1) Bir “yenilenme” arayışı ile kendini ve kentini “keşfetme”; 2) Muhalif bir tavırla sisteme karşı “oyun oynama” ya da sistemin “oyununu bozma” mücadelesi; 3) Daha karmaşık bir yapı ve piyasa şartları kabulü içinde hem yenilik arayışı, hem oynama ve bozma mücadelesi hem de “pazarlama” girişimi.



Tüm bu olguların kesin ayrımlar içermediği her birinin bir diğerini bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde belli oranlarda içerdiği tekrar belirtilmelidir. Bu anlamda tez boyunca bölümlerin birbirine referansla ilerlemesi de kaçınılmazdır. Her ne kadar tezde kronolojik ya da tarihsel bir akış güdülmese de bağlam ve amaç ortaklıklarına göre bölümlerde yer alan sanatsal akım, yaklaşım ve pratiklerin çoğunun birbirine yakın dönemlere tekabül etmesi de tez açısından aslında bir sonuçtur: Aynı dönem sanat ve sanatçıların benzeri sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik konjonktüre sahip olmaları, kuşkusuz benzeri konu, iş ve işleyişlerin oluşmasına ve akımlar arası ortak noktaların ortaya çıkmasına sebep olabilmektedir. 20. yüzyılda görülen birinci ve ikinci dünya savaşları gibi uluslararası olaylar öncesi ve sonrasıyla tüm dünya coğrafyasında ortak etkiler bırakmıştır. Ayrıca kapitalizmin mantığının yerel değil emperyalist ya da evrensel bir biçimde işlemesi kapitalist bağlamın tüm dünyada benzeri ortak sorunsalların farklı zaman ve mekanlarda da olsa yaşandığı anlamına gelir.

Tekrarlamak gerekirse, sokak ve sanatın kesin çizgilerle tarif edilemeyecek yapıda olmasına paralel bir şekilde, çalışmanın üç bölümünde ve sokakta yer alan sanatların özetle “görme, bozma ve kazanma” olarak tarif edilebilecek amaç, bağlam ve biçimlerinin, birbirinden bağımsız ve kesin niyetlerle ayrılabilmesi söz konusu değildir. Tezde geçen her akım ya da uygulama içindeki sanatçılar, her dönem ve her coğrafyada kendi süreçler içinde hem deneyip görmekte, hem yapıp bozmakta hem de kuşkusuz piyasa ile ilişki içinde bulunmaktadır.

Ancak tezin metodolojisi ve bölümlenmesi açısından en önemli kıstas, ilgili sanat alan ve araçlarının, akım ve sanatçıların sokakla kurdukları ilişkileri olmuştur. Bu anlamda tezde bulunan tüm akım, alan ve öznelerle ilgili geniş bir literatür çalışması yürütülmüş, sanatçıların kendi manifesto ve ifadelerine başvurulmuş; sanatsal ve kişisel hayatları ayrıntıyla incelenmiştir. Çalışmanın her bölümünde sosyolojik ve sanatsal okumaların yanı sıra sanatçı ve akımların manifestolarından, eserlerinden ya da söyleşilerinden onların görüşlerini doğrudan yansıtan alıntılara rastlanacaktır.

Aynı şekilde çalışmada yer almayan birçok alan, uygulama ve sanatçı da çalışmanın kapsamı ve metodoloji açısından aynı şekilde incelenmiştir. Çalışmanın konu başlıklarının en önemli kıstasının bu noktada sokağına sanatında yer veren değil sanatına sokakta yer veren akım, alan ya da uygulamalar olduğunu burada yeniden belirtmek yerinde olacaktır. Çünkü ilk intibada sokak ve sanat düşünüldüğünde

sokağa tema olarak yer veren oldukça örnek akla gelebilmektedir. Ancak pratik olarak sanatını sokağa çıkaran sanat alan ve uygulamalar araştırıldığında, bu çalışmanın kapsamında yer alan içerik ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber tüm çalışma boyunca, kuşkusuz sokağı ve sanatı eksik kavramamak adına sadece “sokakta yer alan sanatları” değil yeri geldiğinde “sokakta yer almamayı tercih eden veya alamayan” ya da “yer yer sokağa çıkan” sanatlar da irdelenecektir.

Bu kısımda belirtilmesi gereken bir diğer önemli nokta ise çalışmanın sokaktaki tüm uygulama örneklerinden bahsetmek gibi bir amaç ve kapsamının olmadığıdır. Bir çok rneği yer verilen çalışmada önemsenen ve amaçlanan durum sanatın sokaktaki bağlamını yansıtmaktır. Bu bağlamı yansıtacak birçok örnek de çalışmada sunulmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra ağı daha iyi kavrayabilmek adına çalışma, sadece 20. yüzyıl ile sınırlı değil gerektiğinde yüzyılın öncesine ya da sonrasına da taşarak işlenecektir.

## 2. YAP-GÖR: SOKAKTA “GÖRÜLEN” SANAT

Bu bölümde, 20. yüzyılın yeni “görme” araçları olarak kentte doğan ve bu anlamda “kent sanatı” olarak tarif edilen fotoğraf ve sinemanın sokakta üretilme biçimleri ve bağlamları anlatılacaktır. Ayrıca bu araç ve alanların açtığı sanatsal sorunsallar ve tartışmalar, başta resim olmak üzere köklü sanat alanları üzerinde yaptığı etkiler irdelenecektir.

Sanayi Devrimi sonrasında tüm sınıfsal yapılar alt-üst olmuş ve toplumsal üretim ilişkileri baştan düzenlenmiştir. Özellikle yeniden üretim tekniklerinin gelişmesi ile birlikte endüstriyel alanda modern toplumun yapısını, toplumsal hiyerarşi ve statüleri alt-üst edecek kadar büyük gelişmeler yaşanmıştır. Sadece halk için değil-endüstri, meclis, kilise vb.- ekonomik, siyasi ve kültürel her türlü otorite için bu yeni ve henüz adı konulamamış gelişmelerin sonuçlarının müphemliğinin korunduğu ve sürekli yeniden keşfedildiği bir dönem söz konusudur. Yerinden oynayan taşlar, henüz yeni yerlerine oturmamış ve herkes bu yeni yaşam biçiminin özelliklerini öncelikle keşfetme ve ona göre konum alma ihtiyacındadır.

Tüm bu yeni haller, süreci günümüze kadar uzanan şekilde kentin yapısını, sokağın işlevini, kültürün odağını, gündelik hayatın işleyişini dönüştürdüğü gibi kuşkusuz sanatın da iş, işleyiş ve işlevini kökten değiştirmiştir: Üreticisi, hamisi, ekonomik ya da sosyo-kültürel her türlü sermayesi, nitelik ve nicelik değeri, hedef kitlesi, konusu, üretim araç ve malzemesi, hem üretme hem sergileme mekanı, kısacası köklü geleneğini oluşturan her türlü parametre baştan sorgulanmıştır.

Rönesansın ardından özellikle resim sanatının birikimleriyle girilen 20. yüzyılda yeni mekanik araçların devreye girmesi, yepyeni “perspektiflerin” ve “bakış açılarının” ortaya çıkmasına sebep olmuştur. “Şimdi ve burada”, yani zaman ve mekanda birlik, mekanik yeniden üretim teknikleriyle birbirinden koparılabilmıştır. Gerçek birebir belgelenebilmesi ve çoğaltılması karşılığında “hakikiliğini” kaybetmiştir. Bu durum sanatın modernleşmesi ve modern yapılar içinde yeni(den) bir gelenek kurması ihtiyacını doğurmuştur. Diğer yandan kapitalist endüstri, üretim ve tüketim modellerini içinde kurduğu yeni kent kültürünü ve gündelik hayatı belgeleyip

tanıtılabilecek, yeniden üretebilecek, denetleyebilecek ve düzenleyebilecek araçları kültür ve sanatta bulmuştur: Görmeye, göstermeye ve gözetlemeye yönelik yeni araçlar, hem sanatsal hem endüstriyel işlevlere sahiptir. Başka bir deyişle Sanayi Devrimi sonrası yeni otoritelerle birlikte, eski hayat gibi eski sanat da yeniden üretilmiş, yeni hayat biçimine uygun yeni sanat biçimleri ortaya koyulmuştur.

Hem fotoğraf hem de sinema yüzyılın yeni sanatları olarak hem içerik hem de biçimsel anlamda bir arayış içinde olmuşlardır. Bu anlamda bu yeni sanatlar için sokak; yeni düzeni ve yeni kenti tanımak kadar yeni makinelerini, bu makinelerin imkan ve sınırlarını, yeni metodları, yeni teknikleri keşfetmenin de yeri olmuştur. Bu anlamda sanatın sokağa çıktığı bu hal “yaparak görme” halidir. Tüm bu hal, 20. Yüzyılda “görüntünün” baskınlığı ile sonuçlanmıştır.

Sanat, başta fotoğrafın icadıyla birlikte, bu yeni olguların tartışıldığı başlıca alan olmuştur. Bugün herkesin cebinde her yerde kullanılmaya hazır bulunan fotoğraf makinesi, işin ta başında Louis Daguerre ve Fox Talbot’un icatlarından itibaren kitlelere yönelik pratik bir araç olarak tasarlanmıştır. Fotoğrafi hem salt endüstrinin hizmetinde olmaktan hem portre atölyesine sıkışmaktan kurtaranlar ise sosyal ve sanatsal arayışlarla sokağa çıkarak kentlin “ıssız, yoksul, öteki, azınlık” yüzlerini ve yüzeylelerini fotoğraflamaya çıkan Eugene Atget, Jacob Riis, Walker Evans, Diane Arbus gibi isimler olmuştur. Tüm bu süreçler ve örnekler, birinci bölümün ilk kısmını teşkil edecektir.

Yeni bir dünyanın yavaş yavaş tanınması, ona sahip olmanın ve yönetmenin araçlarını ve çatışmalarını da arttırmıştır. Bu çatışmaların en büyükleri, birinci ve ikinci dünya savaşları olurken, araçların en yenilerinden birisi ve belki de en güçlüsü sinema olmuştur. Sinemanın icadı bu anlamda imajın hareketlenmesi kadar sanatın ve endüstrinin de harekete geçmesi anlamı taşımaktadır. Sinema için de sokak, tıpkı fotoğraf gibi kapitalist endüstrinin ve iktidarın hizmetinden kaçışın mekansal ve kültürel mekanlarından biridir. Bu anlamda bölümde işlenecek olan kent senfonisi belgeseller, dışavurumcu sokak filmleri, yeni-gerçekçi sinema ve konstrüktivist sinema bizzat kameranın sokakta üretim yaptığı akımlardır.

Yeni sanatların kamusal alan ve gündelik hayatı içerecek şekilde sokakla olan teması, eski sanatların özellikle resmin sokakla olan ilişki biçimlerini de dönüştürmüştür. Resim sanatı, endüstrinin tahakkümünden ve sanayi kapitalizmi

içinde kamusal alanın teslim olduğu kitle kültürünün beğenisinden kaçmak üzere atölyesine kapanmıştır. Bu alanda, 20. yüzyılın başında yeni kentin gerçeklerini sanatına taşımak isteyen bir akım olan Ashcan Ekolü'nün fotoğrafın sokakla kurduğu sosyal ve sanatsal girişimlerden etkilendiği ve resim alanı içerisinde yeni biçimler aradığı görülür. Yüzyılın ortalarından itibaren ise fotoğraftaki birebirliği kendi elleriyle sağlamak isteyen sanatçılar Foto-Realizm akımı altında toplanmıştır. Fotoğraf ve sinemanın sokak bağlamı dışında, resim alanının sokakla olan ilişkisi Ashcan Ekolü ve Foto-Realizm gibi gerçekçi akım örnekleriyle işlenecektir.

## 2.1 Sanat ile Endüstri Arasında Bir İcat Olarak Fotoğraf

Burjuva devrimi sonrasında sanat ile endüstri arasında, üretim ile tüketim arasında, gündelik ile elit arasında, modernist ile kitlesel arasında, sanatçı ile halk arasında yaşanan gerilimleri en iyi yansıtan alan ve araç olarak fotoğraf, belki de icat edildiği 19. yüzyıldan itibaren “sanat mı değil mi” tartışmaları listesine ilk sıradan girmiştir.

“On dokuzuncu Yüzyıl'ın akışı boyunca resim ve fotoğraf sanatları arasında baş gösteren, birbirlerinin ürünlerinin sanat değerini konu alan tartışma, bugün amaçsız ve bulanıkmiş gibi gözükmemektedir. Ama bu, tartışmanın önemini azaltmamakta, tersine belki de vurgulamaktadır. Gerçekte bu tartışma, dünya tarihi açısından dönüm noktası diye nitelendirilebilecek bir değişimin, taraflardan hiçbirinin bu yönüyle bilincine varmadığı bir değişimin ifadesiydi. Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümünü de sonrasında ortadan kalkmış oldu.”<sup>38</sup>

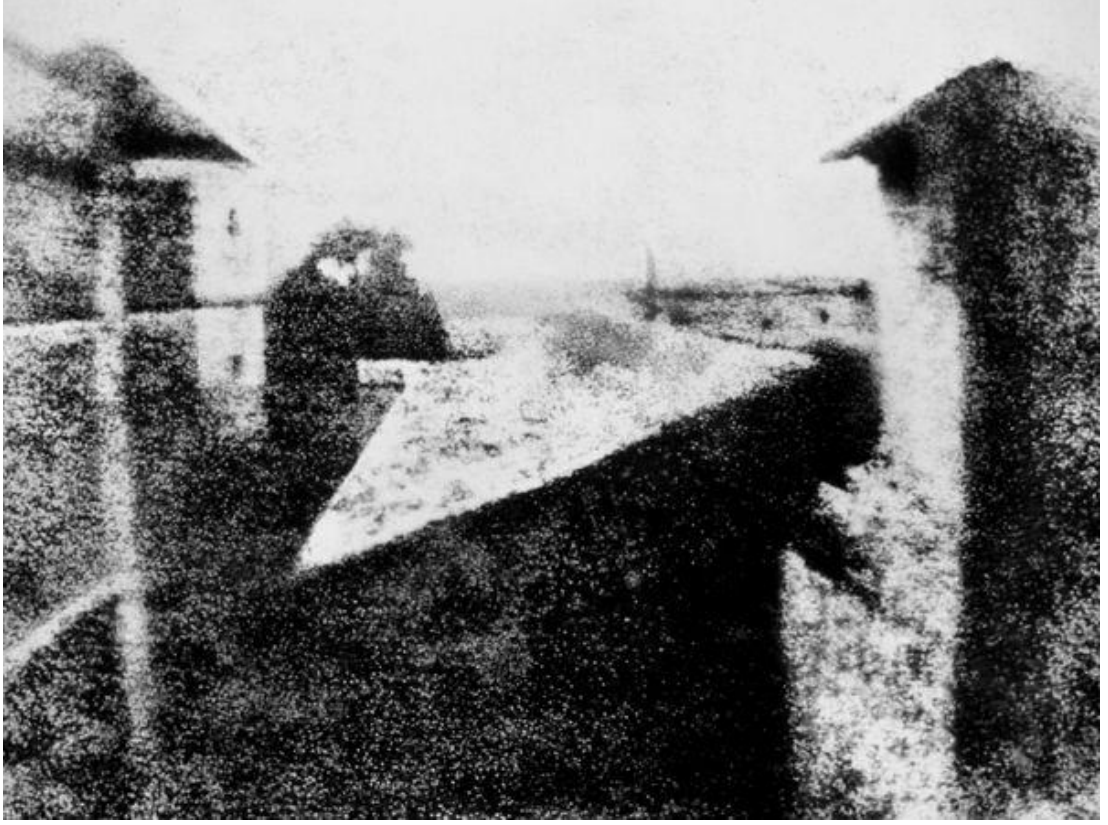
Fotoğrafın hem sosyolojik hem kültürel anlamda yaptığı kırılma, sanatın tarihini, özne ve nesnesini geri dönülemez biçimde etkilemiş ve dönüştürmüştür. Fotoğrafın açtığı bakış açıları ve sorunsallar, onun sanat olup olmadığının çok ötesinde bizzat her alanda sanatın ne olup olmadığı tartışmasına yol açmıştır. Fotoğraf objektifinden bakılan unsurların başında ise kent gelmektedir.

### 2.1.1 Diorama'dan Daguerretip'e Fotoğrafın İcadı ve Louis Daguerre

Fotoğrafın icadı, 19. yüzyılda hem bilimsel ve sanatsal hem de sosyo-ekonomik, kültürel ve siyasi gelişmelerin sonuçlarından birisi olarak gerçekleşmiştir. 19. yüzyılda icat edilen fotoğraf, aslında yüzyıllar öncesine dayanan bir süreçte, sanat, kimya ve optik alanlardaki teknik gelişmelerin ve çalışmaların sonucudur. Geçmiş yüzyıllarda ressamların da yararlandığı *camera obscura*'dan yansıyabilen imajların kalıcı bir şekilde basılabilmesi ve muhafaza edilebilmesi üzerine yapılan çalışmalar

<sup>38</sup> Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 2009), 61.

19. yüzyılda yeni bir icada varmıştır<sup>39</sup>. Litografi, gravür ve matbaa gibi çoğaltma tekniği üzerine kurulu gelişmeler de fotoğrafın altyapısını oluşturmaktadır. Bu noktada, kopyalama ve çoğaltma ihtiyacının yeni birşey olmadığını ama tekniğinin ancak 20. yüzyılda gelişmiş bir seviyeye ulaştığını vurgulamak gerekir.



**Şekil 3: Joseph Nicéphore Niépce, Le Gras'da Pencereden Görünüm, Fotoğraf, 1826**

<http://photography.nationalgeographic.com/photography/photos/milestones-photography/>

[20.06.2012]

Fotoğraf icat edildiğinde mucidi olarak ortaya çıkmış birçok ismin olması, sanat ve bilim alanında yetersizlik hisseden ve kendilerine uygun bir alan ve araç üretme ihtiyacıyla arayışta olan birden çok sanatçı ya da bilimcinin varlığına işaret eder. Sekiz saatlik bir işlemin sonucunda bir görüntünün metal bir levhaya düşmesini sağlayarak 1826 yılında *View from the Window at Le Gras* [Le Gras'da Pencereden Görünüm] adlı ilk fotoğrafı çeken Fransız bilimci Joseph Nicéphore Niépce'tir.

<sup>39</sup> Geçmiş 4. yüzyıla kadar dayanan *camera obscura*, karanlık oda ya da kutuya açılan küçük bir delikten giren ışığın, dışarıda ışığın vurduğu nesnenin imajının simetrik bir şekilde içeri düşmesini sağladığı ve böylece örneğin ressamın imajın görüntüsünün üzerinden kopya alabildiği düzeneğe denir. Hakkında geniş bir analiz için bkz. Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri**, çev. Elif Daldeniz (İstanbul: Metis, 2010), 38-80.

Niépce'in ilk etapta "heliyograf" adını verdiği bu icadını kitlelere ulaştıran isim ise ilerleyen dönemde ortağı olan Fransız sanatçı Louis Jacques Daguerre olmuştur.

Daguerre, fotoğrafı yaklaşık sekiz saniyede pozlanabilen, uygulaması herkes tarafından yapılabilecek ve görüntüsü net bir hale getirmiştir. Daguerretip adını verdiği ve tek bir pozun ancak bir kere üretilebildiği fotoğraf makinesi sayesinde Daguerre ciddi bir şöhretin yanında ticari bir başarı da elde etmiştir. İlk fotoğrafı Niépce ve Daguerre'den önce kendisinin çektiğini iddia eden İngiliz Fox Talbot ise daha sonraki süreçte Kalotip adını verdiği icadıyla fotoğrafın kağıt üstünde negatifini üreterek istenildiği kadar pozitif elde edilmesini sağlamıştır. Bir anlamda mekanik yeniden üretim çağında yeni bir dönem başlatmıştır<sup>40</sup>.

Daguerre'in fotoğraf makinesini icat etmeye varan süreci, hem kent, sanat ve endüstri arasındaki ilişkiyi hem de sanatçının ticari bir motivasyonla hareket edişini o günlerden itibaren kavramak adına önemlidir. Daguerre, sahne tasarımcısı ve ressam olarak, sanatsal alan içinde hem profesyonel hem de ekonomik anlamda kendi adına bir "ışık" göremeyince, o dönem rağbet gören panoramik resimler üzerinde ışık oyunları oynamaya karar vermiş ve sanatsal yeteneğinin ötesinde ticari zekasını da ortaya koymaya çalışmıştır. Charles Bouton ile yaptıkları ortak çalışmalar sonucunda bir gösteri makinesi olan Diorama ortaya çıkmıştır.

"Daguerre ve Bouton'un Republique Meydanı yakınındaki Diorama'sı, 1822'den beri Parislilerin ve Paris'ten geçen yolcuların ilgisini çekmektedir. Karmaşık bir makine sistemi ve ustaca düzenlenmiş ışık, ayna oyunları sayesinde, seyircilerin önünde gerili duran 22 metreye 14 metrelik perde, ışıktan karanlığa, karanlıktan ışığa geçerek canlanmaktadır. Mutlak bir yanılsama, kusursuz bir göz aldanması sağlanmakta, gösteriyi izleyen herkes hayran kalmaktadır. Her gösteri on beş dakika kadar sürer: Dağlar, gotik harabeler, İtalya manzaraları, büyük romantik izleklerin çoğu bu gösterilerde yeniden yorumlanmıştır. Hızla sağlanan büyük başarıyla, 1823'te Londra'da bir şube açılır. Diorama'nın ilk ziyaretçilerinden ressam Constable'a göre, gösteri 'çok hoş' olmakla birlikte 'amacı aldatmaca olduğu için sanatın alanına girmemektedir.'<sup>41</sup>"

Diorama, burjuva öncesi dönemde kitlelerin kendisine ulaşamamasını değer olarak atfeden sanatsal bir alandan, kitleleri sokağa döken ticari bir "gösteri" çıkarmıştır. Bir anlamda sanatsal bir icranın gösteriye çevrilerek halk tarafından bu denli kapitalist bir motivasyonla tüketilmesinin sağlaması bağlamında "öncü" bir yapıdır: O gün henüz sinema icat olmadığından bu yapı tiyatroya benzetilse de hem yaklaşımı, hem yapısı, hem işlevi, hem hareketli algısı, hem de mekansal kuruluşu

<sup>40</sup> Beaumont Newhall, **The History of Photography**, 6. baskı, (New York: MOMA, 1997): 27-43.

<sup>41</sup> Quentin BAJAC, **age**, 14.

açısından aslında sinemanın prototipi şeklindedir. Sinemanın yolunu açacak olan ise öncelikle fotoğraf makinesinin ve kültürünün gelişmesidir.

“Sanat ile teknik arasındaki ilişkiyi köklü bir değişime uğratan panoramalar, aynı zamanda yeni bir yaşam duygusunun da ifadesidir. Taşra karşısındaki politik üstünlüğü bu yüzyıl boyunca çok yönlü olarak belirginleşen kent insanı, taşrayı kente getirme girişiminde bulunur. Panoramalarda kent, bir manzara resminin boyutlarında genişler; bu geniş boyutlara yayılma, daha sonra ince bir üslup içerisinde olmak üzere, Flaneur için de söz konusu olacaktır. Daguerre, atölyesi Passage des Panoramas’da bulunan panorama ressamı Prevost’un öğrencisidir. 1839’da Daguerre’in diaroması yanar. Aynı yıl Daguerre, buluşu Daguerretip’i ortaya çıkarır.<sup>42,</sup>”

Başlıca uygulaması portre çekimi olan ünlü fotoğraf makinesi Daguerretip’in kitlelere tanıtılmasında ve benimsetilmesinde Daguerre’in Diaroma’sı ile sağladığı “sihirbaz” şöhretinin etkisi büyüktür. Ancak bu icada kapıyı açan, Fransız siyasetçi Arago’nun mecliste yaptığı konuşma ile ürüne verdiği destek olmuştur. O dönem Diaroma’nın bir yangın sonucu yok olmasının yarattığı sansasyonla beraber, halk yeni illüzyon makinesi olan fotoğraf için sokağa dökülmeye başlamıştır. Fotoğrafın etkisi ise Diorama’dan çok daha ileri gitmiştir: Fotoğraf, kitlelerin ilgisini çekmenin ötesinde bizzat kitleleri dönüştüren bir araç haline gelmiştir.

Bunun yanı sıra, Louis Daguerre, bugün bile yoğun bir şekilde tartışılan şekilde, sanatçının sanatsal özelliklerini piyasa ve siyaset şartlarını gözetererek kapitalist bir amaçla geliştirdiği ve pazarladığı erken bir örnektir. Bu anlamda kültür endüstrisinin sanat alanı ile olan temel ilişki biçimlerini henüz 19. yüzyılda Daguerre’in hikayesinde bulmak mümkündür. Ayrıca Daguerre’in arayışları, 20. Yüzyılda baskın olan görüntü kültürünün ve ikinci bölümde işlenecek olan “gösteri toplumu” kavramının tekabül ettiği tüm unsurların altyapısını oluşturmuştur.

### **2.1.2 Yeniden Üretilbilir Fotoğraf ve Sanatta Açtığı Sorunsallar**

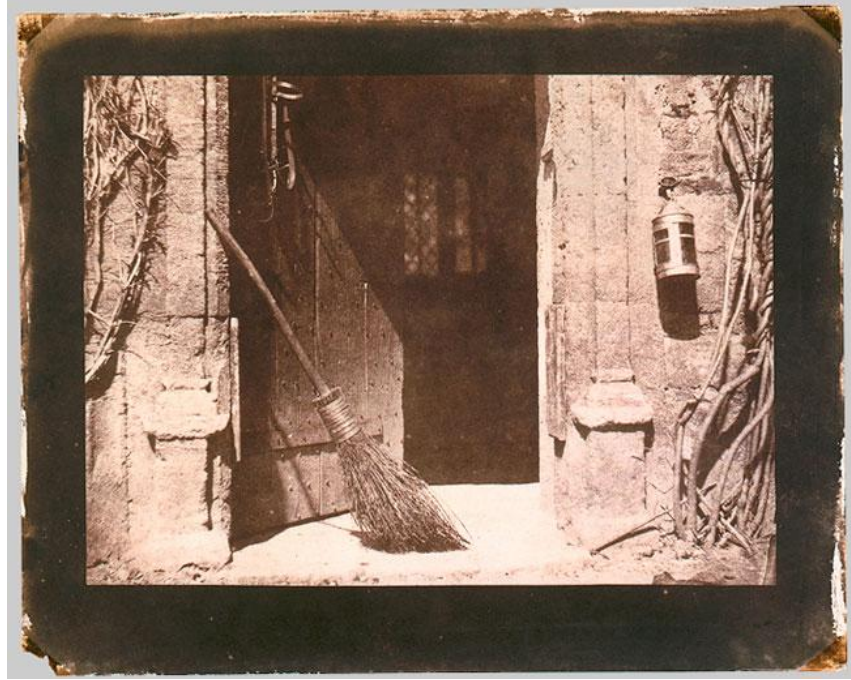
Fotoğrafın objektifinin portrelerden kent hayatına dönmesindeki gelişme ise, İngiliz Fox Talbot’un fotoğrafın kağıt üstüne negatifini üretebilen makinesi Kalotip’i icat etmesidir. Çünkü bu sayede bir imajın pozitifini yani fotoğraf baskısı, istenilen sayıda ve istenildiği mekan ve zamanda üretilebilir hale gelmiştir. Artık fotoğrafın ögesi, gerçekte hiç olmadığı kadar birebir olmasının yanı sıra hiç olmadığı kadar çoğaltılabilmektedir. Orijinal olan tek öge fotoğrafın negatifidir; aynı negatif üzerinde çoğaltılan pozitiflerin hepsi, Daguerretip fotoğraftan ya da bir resmin ya da heykelin üretilmesinden farklı olarak aynı derecede hakikiliğe sahiptir.

---

<sup>42</sup> Walter Benjamin, *age*, 92.



Böylece fotoğraf, başta resim ve heykel gibi görsel sanatlar olmak üzere, sanat alanının kendisini tanımlaması için yeni sorunsalları karşısına koymuştur: Bu sorunsalların başlıcaları eserin “doğallığı”, “hakikiliği” ve “yeniden üretilebilirliği”dir. Fotoğrafla birlikte hayat, o güne kadar mimetik sanat uygulamalarında teknik olarak hiç mümkün olmadığı kadar gerçeğe yakın ve çok sayıda esere yansıtılmıştır. Susan Sontag’ın ifadesiyle “fotoğraflar, zaten muazzam ölçüde kalabalık olan dünyaya, bir de onun görüntülerden oluşan kopyasını eklediklerinde, dünyanın sahiden de olduğundan daha fazla elle tutulabilir bir yer olduğu duygusunu hissettirirler bize.”<sup>43</sup> Çünkü insanın gözünün yerini ikame eden ve gördüğünü bir yüzey üzerinde belgeleyebilen “mekanik bir göz” söz konusudur. Böylesi bir göz, aslında insanın yani sanatçının gözü kadar belleği ve elleriyle de işleyen sanatın doğasına aykırıdır. Oysa Fox Talbot’a göre fotoğraf bir ressamın ya da bir insanın değil bizzat “Doğanın Kalemı”dir. O keşfedilmeyi bekleyen yeni doğa ise kenttir.



**Şekil 4: Fox Talbot, Açık Kapı, Fotoğraf, 1844**

---

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.498> [20.06.2012]

Talbot, 1844 yılında çıkardığı, dünyadaki ilk fotoğraf kitabı olma ünvanına sahip “Doğanın Kalemı” eserinde çektiği fotoğrafların altına yorumlar yapmaktadır.

---

<sup>43</sup> Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Osman Akinhay (İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008), 30.

Talbot'un bir *The Open Door* [Açık Kapı] adlı fotoğrafı için yaptığı yorum, aslında bu çalışmanın asıl gayesinin yeni doğan bir sanatın doğuşunu kayda geçirmek olduğudur<sup>44</sup>. Talbot'un çektiği fotoğraftaki açık kapı ve önündeki süpürge, sanatın geleneğinden arınmış yeni bir araçla duvarlarının dışına çıkması bağlamında sembolik bir anlam ifade etmektedir.

Fotoğrafın yeniden üretilebilirliği, onun etki alanı ve gücünü de artmıştır. Kırsal ve feodal bir toplum düzeninden kentsel ve burjuva bir toplum düzenine geçişte fotoğrafın bilgilendirici, belgelendirici, denetleyici ve düzenleyici işlevi büyüktür. Kentsel ve gündelik dünya, fotoğraf sayesinde daha keşfedilebilir olmuştur. Halk açısından bakılacak olursa, insanların bu yeni icada olan merakının ve kendi yüzlerinin gerçeğe en yakın şekilde kopyasını elde etme isteğinin yanında, geçmişte yüksek sınıflara ait sembolik bir değer olan sanatsal üretimin deneyimini yaşama ve bu deneyim sayesinde burjuvalaşma istekleri yatmaktadır. Kurumsal, akademik veya yüksek olarak tanımlanan sanat içinde yer almayan halk sanatları ve yine bu sanatlar içinde yer almak istemeyen ressamın atölyeleri haricinde sokağa sanatsal bir faaliyet için çıkmayan halk, bizzat takım elbisesini giyerek kendisini burjuva olarak hissettirecek portresini üretmeye gidebilmektedir<sup>45</sup>.

Bu anlamda eski düzende halkın ulaşamaması ve bilmemesi üzerine kurulu olan her şey, yeni düzende tersine işlemektedir. Bir kitle kültürü aracı olarak fotoğrafın endüstri açısından işlevi, yeni toplumsal ve kentsel düzeni en gerçek ve en hızlı haliyle tanıtabilmektir. Çünkü halk üretici sınıf olmaktan tüketici sınıf olmaya geçmektedir.

“Kapitalist bir toplum görüntülere dayalı bir kültüre gerek duyar; satın alma dürtülerini kışkırtıp sınıf, ırk ve cinsiyet gibi etkenlerin yol açtığı hasarları bastırmak üzere muazzam bir eğlence patlaması yaşanmasını ister. Ayrıca kapitalizmin, sınırsız miktarda bilgi toplanmasına, doğal kaynakların daha iyi sömürülmesine, üretkenliğin artırılmasına, düzenin muhafaza edilmesine, savaşlar çıkarılmasına, bürokratlara iş uydurulmasına ihtiyacı vardır. Fotoğraf makinesininin gerçekliği hem öznelendirip hem de nesnelendirmek yönündeki ikili kapasitesi, yukarıda sıralanan ihtiyaçlara ideal biçimde hizmete eder ve onları kuvvetlendirmeye yarar. Fotoğraf makineleri, gerçekliği, ileri bir sanayi toplumunun işleyişi açısından temel öneme sahip iki şekilde tanımlarlar: (kitleler için) bir seyirlik malzemesi olarak, (egemenler için) bir denetim aracı olarak.<sup>46</sup>”

<sup>44</sup> Fox Talbot, **Pencil of Nature** (Londra: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844), 25.

<sup>45</sup> Sınıfsal ve kentsel dönüşümleri takım elbise ve fotoğraf ilişkisi üzerinden analiz edilen bir yazı için bkz. John Berger, “Takım Elbise ve Fotoğraf”, **O Ana Adanmış**, haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy (İstanbul, Metis, 2003): 50-58.

<sup>46</sup> Susan Sontag, **age**, 212.

Susan Sontag'ın işlediği gibi fotoğrafın icadı, kültürel olmanın dışında ekonomik ve siyasi açıdan da kapitalizmin tüketim ve denetim gibi ihtiyaçlarına tekabül etmektedir. Foucault'nun bakış açısıyla, popüler kültürün görsel araçları, görmenin değil aynı zamanda gözetlemenin kültürüdür<sup>47</sup>. Başka bir deyişle kültür endüstrisinin temelini oluşturacak şekilde, kültürün ekonomik ve siyasi bir kazanç ve denetim aygıtı olarak kullanılmasının öncü araçlarından biri fotoğraftır.

### 2.1.3 Fotoğrafın Gerçekliği vs *Flaneur*'ün Tahayyülü

Tüm bu endüstri eksenli kültürel dönüşüm, dönemin sanat çevresi içinde de tepkiye yol açmıştır: Eleştiriler, fotoğrafın kapitalist endüstrinin halkı burjuvulaştırma aracı olduğu ve bu uğurda endüstrinin sanatı ve sanatçıyı yozlaştırdığı ve kitleselleştirdiği üzerinedir. Bu düşüncelerin oluşmasında -Baudelaire'in yaklaşımıyla- bilhassa resim alanında kendine yer bulamamış, amatör ya da yeteneksiz görülen ressamların fotoğrafa ve grafik çalışmalarına geçiş yapması ve sanatçıdan çok birer teknisyene dönüşmeye başlaması durumu yatmaktadır.

Fotoğrafi sanat olarak benimseyen kitleyi ve onun mucidi Daguerre'i çok sert bir üslupla eleştirenler arasında en dikkat çekici isimlerden biri Charles Baudelaire'dir. Şair olmasının ötesinde bir sanat düşünürü ve eleştirmeni olarak Baudelaire, fotoğrafın sanat değil sanayi olduğunu savunmakta ve fotoğrafın düş gücünü öldüren gerçekçiliğine karşı çıkmaktadır.

“Fotografi sanayi, öğrenimlerini tamamlayamayacak kadar yeteneksiz ya da tembel, bütün başarısız ressamların sığınağı olduğundan, bu evrensel düşkünlük yalnızca körleşmenin ve budalalığın izlerini taşımakla kalmıyordu, ama bir oç almanın da rengine sahipti.[...] Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmesinde fotografiye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tamamen yozlaştıracaktır. Şu halde gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalade alçakgönüllü hizmetkârı olmaktır, tıpkı yazını ne yaratmış, ne de yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi. Bir çabukta gezginin albümünü zenginleştirsün ve belleğinin sahip olamadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, dağbilimciliğin kitaplığını süslesin, mikroskobik hayvanları devleştirsün; nihayet her kim mesleğinde mutlak maddi bir kesinliğe gereksiniyorsa, gidip onun sekreteri ve not defteri olsun, buraya kadar tamam. Eskinin yıkıntılarını, zamanın kemirdiği kitapları, taşbaskıları ve elyazmalarını, biçimleri yitip gidecek olan ve belleğimizin arşivlerinde bir yer açmamızı isteyen değerli şeyleri unutulmaktan kurtarsın, teşekkür ve alkışlarla karşılanacaktır. Ama eğer tutulamayanın ve imgesel olanın alanı üzerinde, salt insanın ruhundan bir şeyler kattığı için değeri olan şeyler üzerinde tepinmesine izin verilmişse, o zaman yazıklar olsun bize!”<sup>48</sup>

Baudelaire'in modern kent tahayyülünde sanat, yüzyıllar süren akademik ve kanonik duvarlarından dışarıya çıkarak özgürleşen, düş gücüyle beslenerek kenti ve toplumu

<sup>47</sup> Karş. Michel Foucault, **Surveiller et Punir: Naissance de la Prison** (Paris: Gallimard, 1975).

<sup>48</sup> Charles Baudelaire, “Fotografi Sanat mı?”, çev. Turhan Ilgaz, **Modernizmin Serüveni**, ed. Enis Batur (İstanbul: YKY, 2003): 26-27.

örgütleyen bir otoritedir. Kent ve sokak, sanat alanında endüstriyel bir gerçeklikle değil şiirsel bir imgeleme olmalıdır. Richard Sennett'in ifade ettiği biçimde Baudelaire, *flaneur* karakterinde ve sanat alanında modern kent içindeki kültürel güçleri ve güçlükleri aşabilme olanağını görmüştür: Ona göre modern kent insanları içe değil dışa döndürebilirdi; kent onlara bütünlüğün değil, başkalığın deneyimlerini yaşatabilirdi<sup>49</sup>.

*Flaneur*, kenti gezip gözlemleyerek sanat için bir bellek görevi görecekken, fotoğraf onun imgesel belleğinin yerini nesnel belgelere bıraktırmıştır. Kitlelerin portrelerini çeken ve burjuva hayatının normlarını belgeleyen fotoğraflar, *flaneur*'ün tahayyülü içindeki kahramanları dışarıda bırakmaktadır. Baudelaire'in fotoğrafta gördüğü gerçek, sanatçının geleneğinden özgürleşmeden yeni otorite olan endüstrinin himayesine girmesidir. Sanatçı, bilhassa da ressam, modern hayatta daha özgürlüğünü bulamadan ve yeniden doğacağı modern kentte daha gözünü açmadan, onun yerini mekanik bir göz almıştır: Sanatçı, saray, kilise ve müzeden ya da başka bir deyişle sanatsal kurum ve otorite mekanlarından dışarı, sokağa çıkabilse de bu sefer de küçük bir makinenin içine hapsolmuştur.

“Baudelaire'in melankoliyle beslenen dehası, alegorik bir dehadır. Paris, ilk kez Baudelaire'de lirik şiirin konusu olur. Bu şiir, yöresel sanat niteliğinde değildir; burada alegorik sanatçının, yabancılaşmış sanatçının bakışlarını kente çevirmesi söz konusudur. Bu, kendi yaşam biçimi, büyük kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz bazı parıltılar katabilen *Flaneur*'ün bakışıdır. *Flaneur*, henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşliğindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. *Flaneur*, sığınağını kitlede arar. [...] Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori niteliğiyle *Flaneur*'ü çağırılmaktadır.<sup>50</sup>”

“Cadde, *Flaneur* için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, *Flaneur* de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulüpleri kitaplıklardır; kafelerin balkonları da, işine bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır.<sup>51</sup>”

Baudelaire'i kaygılandıran şey, fotoğrafın kitlelerin peçesini açarak kentin ve kalabalıkların şiirselliğini darmadağın etmesidir. Baudelaire, endüstrinin ve burjuva düzeninin karşısına toplumun tüm “kötülük çiçeklerini” ve onları gözlemleyip hafzalayan *flaneur*'ü ve onun sanat eserine yansıtacak olan hayalgücünü koymuştur. Endüstri ise fotoğrafı ve gerçeği araç edinmiştir. Fotoğrafın yalın gerçekliği; henüz endüstride çalışmadığı için onun zaman ve mekan düzenine uymaksızın sokaklarda

<sup>49</sup> Richard Sennett, 1999, 145.

<sup>50</sup> Walter BENJAMIN, *age*, 92.

<sup>51</sup> *age*, 131.

aylak aylak gezen bir “düşünür” olan *flaneur*’ün “göz ve bellek” rolünün sonu anlamına gelmesidir. Bir anlamda ışığın yazısı, şiirin yazısına karşı bir düşman niteğindedir.

#### 2.1.4 Fotoğraf Makineli *Flaneur*’ler

Daguerretip ile dünyanın dört bir köşesinde kurulan atölyeler ve sokak sokak gezen seyyar fotoğrafçılar sayesinde çekilen milyonlarca portrenin ardından, Kalotip’in icadı sonrası tekniklerin gelişmesi ve makinelerin küçülerek taşınabilir hale gelmesiyle beraber, 20. yüzyıla girerken fotoğrafın etkileri ve sınırları artık keşfedilmeye başlanmıştır. Bu karmaşık ve tartışmalı araç, endüstrinin ihtiyaçlarına cevap verebildiği gibi, sanatsal ya da toplumsal ihtiyaçlara da cevap verebilmektedir.

Birçok sanatçı, muhabir ya da gezgin fotoğrafçı, portresi çekilen bu milyonlarca insanın yüzleri dışında yaşadıkları kentin gündelik hayatını ve toplumsal şartlarını da keşfetmek ve belgelemek üzere sokağa çıkmıştır. Fotoğraf, Baudelaire’in ifade ettiği şekilde “tıpkı yazını ne yaratmış, ne de yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi” araçsallaşmaktadır. Baudelaire’in fotoğrafa karşı tüm çekincesine karşın Susan Sontag, bu durumda kapitalist endüstriye karşı sokağa çıkan ama yanına “silah” olarak makinesini de alan yeni bir *flaneur* tipinden bahseder:

“Başka insanların fiilen yaşadıkları gerçekliğe merakla, uzaktan ve profesyonel bir dürtüyle bakan, her yerde hazır fotoğrafçı, bu yolla sanki kendi yaptığı sınıf çıkarlarını aşmış, kendi perspektifi evrensel bir nitelik taşıyormuş gibi bir faaliyet göstermiş olmaktadır. Gerçekten, fotoğraf ilk önce orta sınıf aylağının (*flaneur*) -ki Baudelaire bu tipin duyarlılıklarını çok doğru özetlemiştir- gözünün bir uzantısı gibi girmiştir devreye. Fotoğrafçı, yalnız başına yürüyerek kent cehenneminde keşfe çıkmış gibi dolanan, merakını çelen her köşeye sezdirmeden sokulan ve aklına esen yerlere giip çıkan kişilerin, keza şehri şehvet dolu aşırılıkların yaşandığı bir manzaraymış gibi keşfeden dikizci gezginin silahlı versiyonudur. Başkalarını seyretmenin ve empati kurmanın ustası olan *flanuer*, dünyaya ‘resimsel’ bir gözle bakar. Baudelaire’in *flaneur*’ünün görüp saptadıkları, 1890’larda Paul Martin’in Londra sokaklarında ve deniz kıyısında, Arthur Gentle’in San Fransisco’daki Çin Mahallesi’nde (bu fotoğrafçıların ikisi de makinelerini gizli kullanmışlardır), Atget’in tan ağarırken Paris’in döküntü sokakları ve kargaşa içindeki ticari hallerde, Brassai’nin Paris de nuit (Gece Paris, 1933) kitabında betimlenmiş dramatik seks ve yalnızlık sahnelerinde, Weegee’nin şehri bir felaketler tiyatrosu olarak resmeden Naked City’inde (Çıplak Şehir, 1945) yakalayıp çektikleri enstantane fotoğraflarında örneklenmiştir. *Flaneur*’ün asıl ilgisini toplayan, şehrin resmi gerçeklikleri değil, karanlık ve çirkin köşeleri, ihmal edilmiş insanlarıdır ( bu manzaralar, fotoğrafçının -bir dedektifin bir suçluyu yakalamasıyla aynı şekilde- ‘yakalamış olduğu’, burjuva hayatının ön cephesinin ardına gizlenmiş bir gayri-resmi gerçekliğin parçasıdır).<sup>52</sup>”

19. Yüzyıldan itibaren endüstrinin yeni kapitalist düzeni kurma amacıyla kültür dışında en ciddi teknik gelişme sağladığı alan silah endüstrisidir. Bu anlamda gerçek silahın yanında fotoğraf gibi sembolik silahlara ihtiyaç duymaktadır. Askeri olan

<sup>52</sup> Susan Sontag, *age*, 67.

silah ile kültürel olan silahın ortak kümesi ise yine ekonomi olmaktadır. Buna karşın kültürel bir silah olarak fotoğrafı endüstriye karşı kullanan isimler de vardır. Özellikle 1900 sonrası dönemde dönemin hemen hemen tüm öncü fotoğrafçıların, az ya da çok, objektiflerini kente çevirdikleri ve farklı bakışlar attıkları görülebilmektedir.

Sontag'ın saydığı Paul Martin, Arthur Gentle ve Brassai gibi isimlerin öncesinde ise fotoğrafın daha ilk çıktığı dönemde sokağa çıkan öncü isimlerden biri Charles Marville'dir. Louvre Müzesi'nin resmi fotoğrafçısı olan Marville'in ilk kent fotoğrafçılarından biri olmasının yanı sıra onu daha da önemli kılan ayrıntı, dönemin Paris Belediye Başkanı Baron Haussmann'ın kenti estetikleştirme operasyonu projesi kapsamında Paris'i yıkıp yeniden yapmasından hemen önce eski kentin dört yüz kadar sokağını belgelemeyi başarmasıdır<sup>53</sup>.



**Şekil 5: Charles Marville, Platre Sokağı, 1865**

---

<http://www.kochgallery.com/exhibitions/paris2005/04.html> [30.07.2012]

---

<sup>53</sup> [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=3810](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=3810) [20.08.2012].

Endüstrinin güzel ve zengin kent gösterisine karşın, kentin “karanlık ve çirkin köşelerini, ihmal edilmiş yüzünü” çeken, kentsel ve belgesel fotoğrafçılığın en önemli öncülerinden biri ise Jacob Riis’tir. Amerikalı sosyal fotoğrafçı Jacob Riis, New York’un “öteki” yarısını çektiği fotoğrafları, özellikle de 1889’da yayımladığı “How the Other Half Lives<sup>54</sup>” [Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?] adlı çalışmasıyla, bizzat kentsel dönüşüm politikalarını ve sosyo ekonomik yasaları etkilemiştir.



**Şekil 6: Jacob Riis, Bandit’s Roost, Fotoğraf, 1888**

[http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis\\_bandits\\_roost\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis_bandits_roost_full.html) [30.06.2012]

Riis’in önemi sadece toplumsal değişimlere yaptığı katkıda değil; aynı zamanda sanatsal bir araç olarak fotoğrafın ve daha genel anlamda da sanatın toplumun algısında yer ettiği şekilde sadece üst sınıf değerlerini, geniş doğayı, zengini, güzeli değil aksine kent ortamını, “yoksulu” ya da “çirkini” de konu ettiğini tekrar göstermesindedir. Riis’in elli yıl sonra New York Kent Müzesi’nde yerini alan

<sup>54</sup> Eserin online versiyonu için bkz. <http://www.authentichistory.com/1898-1913/2-progressivism/2-riis/index.html> [03.06.2012]

çalışmaları, 20. yüzyıl boyunca hem sosyal belgesel alanının hem de sanat alanındaki gerçekçi akımların ilham noktalarından biri olmuştur.

1902 yılında ise Alfred Steiglitz, Edward Steichen ve Alvin Langdon Coburn gibi öncü isimler tarafından kurulan Photo-Secession grubu ve *Camera Works* [Kamera Çalışmaları] dergisi, fotoğrafın sanatsallaşmasını ve kente belgesel olduğu kadar şiirsel bir bakışın gelişmesini sağlamıştır<sup>55</sup>. Onların hedefi doğrudan kenti belgelemek değil fotoğrafı bir sanat olarak geliştirmek olsa da kentin fotoğraf sanatı açısından önemli fırsatlar sunduğunun farkındadırlar. Bu anlamda bu sanatçılar, kentsel gerçekliği çıkarmanın sanatsal ve simgesel üsluplarını geliştirmişler ve fotoğrafı resim mertebesine çekmeye çalışarak onu sanatın “iç dünyasına”, galeri ve müzelere sokmaya çalışmışlardır.

Fotoğrafa avant-garde bir alan açan tüm bu öncülerin dışında, fotoğrafı bir insanın portresini değil de bir kentin portresini çekmek üzere sanatsal bir araca dönüştüren bir diğer önemli isim ise Eugene Atget'dir. Marville'in Baron Haussmann'ın Paris'i yıkmasından öncesini çekmesi gibi, Atget'de bir anlamda Haussmann yıkımı sonrasında sokaklarını belgelemiştir. 40 yaşına kadar önce tiyatro sanatçılığını ve sonrasında ressamlığı deneyen Atget, bu alanlarda geçimini sağlayamayınca yeni icatta şansını denemiştir. Kuşkusuz, 20. yüzyılın en etkili fotoğrafçılarından birine dönüşmesinde, tiyatro ve resim alanlarındaki sanatsal deneyimin ve yine bu deneyimi biriktirirken düştüğü yoksulluğun etkisi mevcuttur<sup>56</sup>. Atget'nin fotoğraflarındaki sanatsal estetik, içerik olarak Paris'in yoksulluğunu ya da yalnızlığını yansıtmaktadır. Üstelik, çektiği sayısız fotoğrafı kartpostal fiyatına satmakta ve geçimini sağlamaktadır.

Sontag'ın fotoğraf makineli *flaneur*'ler arasında saydığı Atget, Walter Benjamin'in de fotoğraf ve kent ilişkisi açısından özellikle vurguladığı bir isimdir. Ekonomik yoksulluğunun sonucunda ortaya çıkan yoksul sanat üretimiyle Eugene Atget'den, Benjamin bir dönüm noktası olarak bahseder:

“Atget, düşün devrini yaşayan geleneksel portre fotoğrafının oluşturduğu havasız ortamı mikroptan arındıran ilk kişiydi. Bu havayı arındırdı, aslında tümünden temizledi: Nesneyi, önceki fotoğraf okulunun en tartışılmaz katkısı olan tinsel havadan (aura) kurtardı, özgürleştirdi. [...] O, gözden kaçmış, unutulmuş ve terk edilmiş olanı arar, bundan dolayı böylesi resimler kent resimlerinin egzotik, debdebeli ve romantik seslerine karşıdılar: onlar gerçekliğin aurasını, batmakta olan bir gemiden suyu atar gibi boşaltırlar. Aura nedir? Yer ve zamanın özel bir ağı,

<sup>55</sup> Dorothy Norman, **Aperture Masters of Photography: Eugene Atget**, (New York: Aperture: 1997), 5-18.

<sup>56</sup> Ben Lifson, **Aperture Masters of Photography: Eugene Atget**, (New York: Aperture: 1997), 5-48.



örgüsü: Ne denli yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şey. [...] Atget, hiçbir zaman ‘büyük görüşler ve sözde nirengi taşlarına (landmarks)’ yüz vermedi; onu bir an için durduran, uzun bir ayakkabı boyacı sırası, ya da arabaların çekilip sıralandığı ve akşamdan sabaha kadar düzene sokulduğu Paris avluları; ya da binlercesini görmüş olabileceğiniz, üstünde kirli tabaklar olan eski aşınmış masalar; ya da cephesinde dört ayrı yerde No:5 rakamı okunan [bilmemne] Sokağı genelev yapısı. Ama bu resimlerin dikkati çeken özelliği ıssız oluşlarıdır. Surlardaki Porte D’Accueil ıssızdır, zafer takının basamakları da; avlular, “kafe” terasları ve yakıştığı üzere, Place du Tertre de. Yalnız değildirler, ama ruhları sanki; bu resimlerdeki kent, yeni kiracısını bekleyen daire gibi ıssızdır.<sup>57</sup>”



**Şekil 7: Eugene Atget, Ursinler Sokağı, Fotoğraf, 1923**

---

[http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget\\_rue\\_des\\_ursins\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget_rue_des_ursins_full.html) [30.06.2012]

Walter Benjamin, fotoğrafın tüm bir sanat kurumunda açtığı -gerçeklik, hakikilik, yeniden üretim, kentsellik ve endüstriyelik gibi- sorunsalları Atget ve fotoğraf sanatı üzerinden tartışmaktadır. Benjamin’in Atget’de gördüğü şeyler, belki de Baudelaire’in fotoğraftan çekindiklerinin tersidir: Atget’nin çektikleri bu anlamda Baudelaireyen bir şekilde kentin ıssız, çirkin, kötü taraflarıdır. Atget, Paris’i hayal ettiği şekilde kendi bakış açısıyla yorumlayabilmektedir; gerçekler, onun

---

<sup>57</sup> Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, çev. Ali Cengizkan (İstanbul: YGS Yayınları, 2001), 23.

objektifinden onun duygularıyla görünmektedir. Bu durumda fotoğrafın objektifi, onu eline alanın elinde subjektif bir araca dönüşebilmektedir.

“Atmosfer (Aura) diye adlandırılan öge, eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Bu fotoğraflara hüznü dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur. Ama insan fotoğraftan çekildiği anda, sergilenme değeri ilk kez kült değerinin önüne geçmiştir. 1900 yıllarında Paris caddelerinin resmini, insana yer vermeyen bakış açılarından çeken Atget'nin olağanüstü önemi, bu olgunun hakkını vermiş olmasından kaynaklanır. Atget'nin bu caddelerin resmini, sanki oraları bir suç mahalliymiş gibi çektiği, çok haklı olarak söylenmiştir. Çünkü suç mahalli de insansızdır. Çekim, ipuçlarından ötürü gerçekleştirilir. Atget'de fotoğraf çekimleri, tarihsel süreç içerisinde kanıtlara dönüşmeye başlar. Bu resimlerin gizli politik önemi de bu noktadan kaynaklanır. Bu fotoğraflar artık belli doğrultuda bir alımlamayı, yaklaşımı gereksinirler. Özgürce kanat çırpın bir derin düşüncelere dalma eylemi, onlara uygun düşmez. Bu fotoğraflar, izleyiciyi tedirgin eder; izleyici, onlara uzanan belli bir yolu aramak zorunluluğunu duyumsar.<sup>58</sup>”

Benjamin'in Atget'yi sembolikleştirdiği noktalar, fotoğrafın ilk defa sanatsal bağlamda bizatihi sokağı hedef alması ve kente öznel bir bakış atması, bunu yaparsa zengin ve güzel yerine yoksul, ıssız ya da çirkini araması ve tüm bunlardan dolayı sanatın aura'sından kurtulup özgürleşmesidir: 20. yüzyılda sokağa sanatını taşıyan çoğu akım ya da sanatçıda bu özgürleşme güdüsünü, ekonomik yoksulluğu ve aura'yı yok etme çabasını görmek mümkün olacaktır. Bu anlamda, bir sanatçının üretim araçlarını alıp sokağa çıkması demek, içinde bulunduğu sanatsal alanın içinden çıkması niyetini beraberinde taşımaktadır. 20 yüzyılda sokağa çıkmayı tercih etmiş sanatçıların çeşitli motivasyonlarının çoğunu ise Atget'nin hikayesinde görmek mümkündür: Sanatsal üretim, sosyal üretim, yenilik arayışı, kent hayatını keşif ve ekonomik kazanç.

John Berger, fotoğrafın “kapitalist ülkelerdeki en özgür anının” ve “fotoğrafın gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç sayıldığı dönem”in iki dünya savaşı arası döneme rastladığını belirtir –ki bu dönem Atget'nin dönemine denk gelir. Ona göre fotoğraf, bu dönemde “güzel sanatların kısıtlılığından kurtulmuş, demokratik olarak kullanılabilir bir kamu bildirişim aracı”na dönüşmüştür<sup>59</sup>. Bir anlamda araçların farklılaşması, sanatın işlevini de farklılaştırmış; sanat aura yaratmak yerine aura'yı yıkmak gibi bir misyon edinmiştir. Fakat Berger, fotoğrafın araçsallığına vurgu yaparak, bu özgür dönemin hemen ardından 2. dünya savaşında fotoğrafın Nazilerin elinde ilk defa büyük bir propoganda aracına dönüştüğünü de vurgular<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Walter Benjamin, 2009, 60-61.

<sup>59</sup> John Berger, “Fotoğrafın Kullanımları”, **O Ana Adanmış**, haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy (İstanbul: Metis, 2003): 75.

<sup>60</sup> **age**, 69-70.

İki dünya savaşı arası dönemde, Amerika ile Avrupa arasındaki farkları iyi tecrübe eden önemli bir fotoğrafçı ise Walker Evans'tır. 1903 doğumlu Evans, Chicago'nun yoksul bir mahallesinden önce New York'a taşınmış, kitapçılarda ve kütüphanelerde çalışmıştır. Bu sayede fotoğraf kitaplarıyla ve edebiyatla ilgilenmeye başlayan Evans, Paris'in sanatından, bilhassa Baudelaire'in şairliğinden ve modernite eleştirilerinden oldukça etkilenmiştir<sup>61</sup>. Walker Evans, 1927'de Paris'e gitme şansını yakaladıktan sonra, özellikle Baudelaire'in etkisinde yazar olma isteğiyle Amerika'ya geri dönse de edebiyat yerine ışığın yazarına dönüşmüştür. Edindiği cep fotoğraf makinasıyla bir *flanuer* olarak modern Amerika'nın gündelik hallerini ve kentsel detaylarını epik bir bakış açısıyla yakalamaya çalışmıştır.



**Şekil 8: Walker Evans, South Sokağı, Fotoğraf, 1932**

<http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=52363> [25.08.2012]

1935 yılında Amerika'nın girdiği "büyük buhran" olarak adlandırılan ekonomik kriz döneminde Tarım Güvenlik İdare'sinin (FSA) bir projesine dahil olarak ülkenin

<sup>61</sup> Havana Dockworker, **Masters of Photography: Walker Evans** (New York: Aperture, 1997), 5-34.

güneyinin sosyo-ekonomik şartlarını fotoğraflamaya başlar<sup>62</sup>. Bu dönem kuşkusuz Evans'ın sanata olduğu kadar hayata bakış açısını da değiştirmiştir. Sontag, "işine ciddiyet ve özgüvenle sarılan son fotoğrafçı olarak" tanımladığı Evans'ın bu özelliğine örnek olarak, 1939 ile 1941 yılları arasında gizlediği bir fotoğraf makinasıyla izinsiz bir şekilde New York Metrosu yolcularının fotoğraflarını çekmesini gösterir<sup>63</sup>. Evans'ın fotoğrafladığı bu metrolar ise -ikinci bölümde değinileceği üzere- 1970'lerde Amerika'nın Vietnam Savaşı sonrası döneminde, yine izinsiz bir isyan olarak doğan grafiti sanatıyla süslenecektir.

Sontag'ın üzerinde durduğu bir diğer fotoğrafçı ise kentin hüznü ve öteki yüzlerini fotoğraflamaya çalışan kadın sanatçı Diane Arbus'tur. Arbus'un fotoğrafları, Baudelaire'in kentte aynılaştırmaktan kurtulmak üzere onların varlığına umut bağladığı ya da Foucault'nun 17. yüzyıldan itibaren burjuva düzeninin dışında kalarak ayrıştırıldıklarını ifade ettiği kentin tuhaf, deli, yoksul, öteki, çirkin kesimini belgelemeye çalışmaktadır. Arbus'un sadece bu damgalanmış kesimi de değil, düzen içinde normal görünenlerin içindeki anormallikleri de ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Sonuçta, Sontag'ın ifade ettiği şekilde fotoğraf makinesi gözün normal gördüğü -ya da görmezden geldiği- insanları, anormal halleriyle gösterecek pozları yakalayabilen bir makinedir.

"Arbus, 'Sokakta birini gördüğünüzde, onda asıl dikkatinizi çeken şey genellikle kusuru olur' diye yazmıştı. Arbus'un çalışmalarında ısrarla kovalandığını gözlemlediğimiz aynılık, o prototip olarak saptadığı kişileri ne denli geniş yelpazede seçerse seçsin, kendisinin -bir fotoğraf makinesiyle silahlanmış olan- duyarlılığının, seçtiği her kişiyle ıstırapı, tuhafılığı ve akıl hastalığını dolaylı yolla da olsa anlatıma dönüştürebileceğini göstermektedir.<sup>64</sup>"

Arbus'un objektifi, üstelik kentin bu "ucubelerine" uzaktan gizlice bakmamaktadır, bizzat onların gözünün içine bakarak dışları kadar içlerindeki tüm tuhaflikleri da okutmaya çalışmaktadır. Arbus, onlardan korkmaz, aksine cüretkarca onların en tuhaf halleriyle objektife bakmalarını sağlayacak kadar bir güven ilişkisi kurmuştur.

"Arbus'un fotoğraflarının konusu, etkileyici Hegelci deyişi ödünç alırsak 'mutsuz bilinç'tir. Fakat Arbus'un Grand Guignol'undaki karakterlerin çoğu, çirkin olduklarını biliyor görünmezler. Arbus, çektikleri fiili acıların ve kendi çirkinliklerinin çeşitli derecelerde bilincinde olan, hatta hiç farkında olmayan insanları fotoğraflamıştır.<sup>65</sup>"

---

<sup>62</sup> Walker Evans ; Dorothea Lange, **American Photographers Of The Depression: Farm Security Administration Photographs 1935-1942** (Londra: Thames & Hudson, 1991).

<sup>63</sup> Susan Sontag, **age**, 35.

<sup>64</sup> **age**, 45.

<sup>65</sup> **age**, 47.



**Şekil 9: Diane Arbus, Central Park'ta Oyuncak El Bombalı Çocuk, Fotoğraf, 1962**

[http://www.masters-of-photography.com/A/arbus/arbus\\_hand\\_grenade\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/A/arbus/arbus_hand_grenade_full.html) [30.08.2012]

Bir diğer nokta ise Arbus'un sanatıyla belki de kendi içindeki tuhaflıkları, dışardaki insanlarda arıyor olmasıdır. Onları ve kendisini dışlamak yerine fotoğraf makinesinin içine almaktadır. Steiglitz'in öğrencisi Paul Strand, fotoğraf sanatının bu işlevini şöyle ifade eder: "İşin doğrusu, gerçekten görmek isteyen için fotoğraf sanatınız, sizin hayatınızın kayıdır. Sanatınızla diğer insanların tarzlarını görebilir ve onlardan etkilenebilirsiniz, hatta onları kendi yolunuzu bulmak için kullanabilirsiniz, fakat eninde sonunda kendinizi onlardan ayırmanız gerekecektir."<sup>66</sup> Arbus da kendi yolunu bulurken kullandığı tuhaf insanlardan ve fotoğraflardan en sonunda ayrılmıştır. "Savaş filmlerinde gördüğümüz sahnelerdeki gibi karınüstü sürünerek yol alıyorum"<sup>67</sup> diyen Arbus için belki de sanat, fotoğraflarıyla biriktirdiği ya da

<sup>66</sup> Paul Strand, "The Art Motive in Photography", *The British Journal of Photography*, s. 70, (1923): 612-1. <http://www.jnevins.com/paulstrandreading.htm> [20.08.2012].

<sup>67</sup> Sontag, *age*, 48.

geciktirdiği tuhaf bir ölüm şeklidir: Arbus, 1971’de 48 yaşında intihar ederek yaşamdan ayrılmıştır.

Kentin ve toplumun sosyo-ekonomik ya da kültürel olarak “öteki” olarak ifade edilen kesimlerinden gelen sanatçılar, buralarda neye bakacaklarını iyi bilmekte, sanatlarını ya da fotoğraf makinelerini adeta ayna gibi kullanmaktadırlar. Bu anlamda fotoğrafı icat edenlerden sonraki dönemde, onu araçsallaştıran ve sanatsallaştıran çoğu isimde görülen ortak bir özellik, sosyo-ekonomik sermayeleri gelişmiş olmasa da fotoğrafa ilgileriyle beraber bu sermaye tiplerini arttırmalarıdır. Buna bağlı olarak çoğu sanatçının sanatsal değeri sonradan keşfedilmiş ve eserleri geç dönemde müzelerdeki yerini almıştır. Sonuç olarak, burjuva devrimi ve kapitalizm sonrası yaşanan büyük kırılmalar ve sarsıntılar sonucunda, bu dönem üretilen ya da geliştirilen her şey gibi yeni sanat da önce keşfedilmesi gereken ve yapıldıktan sonra sonuçları görülebilen bir haldedir. Bir makine olarak fotoğraf, zaten bizzat bu misyonun yani yapılanın sonradan görülebilmesini sağlamanın aracı olmuştur.

Çekilen fotoğraflar ise kentin ve kentlinin, toplumun ve düzenin keşfedilmesinde, tanıtılmasında, belgelenmesinde yegane araca dönüşmüştür. Kentin ve toplumsal düzenin kendisi de yapılandıkça keşfedildiğinden, zaman içinde hem fotoğrafların hem de fotoğrafçıların değeri ve gücü ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın belgeleme gücü kadar belgeledikleri de sanatın konusunda, aracında ve alanında yeniden ve derinden sorgulamalara yol açmıştır. Bu dönemde kent hayatı ve belgelenebilir gerçekleri, sanatçının objektifini ve bakış açısını da değiştirmiştir. Öyle ki tüm öteki yüzleriyle kentsellik, endüstriyel ve gündelik hayat; her tür sanatın bağlamına, konusuna ve malzemesine bir daha çıkmayacak şekilde giriş yapmıştır.

## **2.2 Kent Gerçekçisi Ressamlar**

19. yüzyılda fotoğrafın teknik olduğu kadar kentsel, toplumsal ve endüstriyel etkilerinin en çok görüldüğü sanatsal alan resim olmuştur. Rönesans ve Burjuva Devrimi sonrası resim alanında görülen aydınlanma ve özerklik halleri, fotoğrafın icadıyla ya da daha geniş anlamda endüstrinin gelişmesiyle etkisini iyice yitirmiştir. Madalyonun öbür yüzünde ise resim gibi köklü bir gelenek, hem birikimleriyle fotoğraf ve sinemanın icadında etken olmuş, hem de bu yeni sanatları sonraki dönemde deneyimiyle beslemiştir. 20. yüzyıla girildiğinde ise yeni kent ve endüstri halleri, resim alanındaki sanatçıları yeni ilhamlara ve arayışlara gebe bırakmıştır.

Fotoğrafın gerçekçiliğine karşı kendi bakış açılarını üretmek isteyen ve makinenin hiçbir zaman üretemeyeceği biçimde rengi, ilhamı, çizgiyi ve hacmi ön plana çıkararak Ekspresyonizm ve Kübizm gibi resim akımlarının ardından gelen süreçte, Fütürizm'den Konstruktivizm'e Dada'dan Sürrealizm'e, Sitüasyonistler'den Pop-Sanat'a kadar avant-garde birçok akım içinde fotoğrafın tekniğinin ve malzemesinin kabullenildiği ve araçsallaştırıldığı görülmektedir. Tüm bu akımlar, sokağı ve gündelik hayatı sıklıkla “tema” edinseler de sanatçının atölyesinden sokağa açık olması ve kente doğrudan “temas” etmesi durumu sık görülmemektedir. Buna karşın belgesel fotoğrafın toplumsal gerçekçi yaklaşımları, sadece teknik açıdan değil içerik itibarıyla da resim alanının sokağın “öteki, yoksul, çirkin” yüzüne karşı ilgisini arttırmıştır.

Sokağı tüm gerçeği ve “öteki” yüzü ile konu eden önemli bir örnek, yüzyılın tam başında New York'ta ortaya çıkan Ashcan Ekolü'dür. Bu ekol içindeki sanatçılar, fotoğrafın gerçekçiliğinden ve sokağın “öteki”, “yoksul”, “alt” olanı konu edişinden etkilenip sokağa yönelmiştir. Ashcan'ciler, “kent gerçekçisi” bir akım olarak, empresyonist tarzı ve akademik sanatın geleneksel konularını reddederek kentin öteki ve çirkin yüzlerini konu edinirler. Bir anlamda fotoğrafın kentte açtığı bakış açılarını ve spontan anları, onlar resim sanatına taşıma peşindedirler.

Ashcan Ekolü sanatçıları, bir fikir, sanatsal stil ve amaç çevresinde örgütlenmiş sanatçılardan oluşmamaktadır. Farklı stil ve yaklaşımlara sahip sanatçıları bir başlık altına toplayan şey sanatla ve kentle “gerçekçi” dertlere sahip olmalıdır. Çoğu, gazetelerde illüstratörlük yapmış sanatçının katıldığı akımdaki yönelim, bilhassa Jacob Riis'in öncü olduğu gibi sanatın belgesel gazeteciliğe yaklaşması ve kentin öteki yüzünü gerçeğe en yakın şekilde aktarmasıdır. Bu dönemde Steiglitz'in tüm diğer *Photo Secessions* fotoğrafçılarıyla beraber fotoğrafın resmin estetiğine yaklaşma çabaları ile fotoğraf da estetik açıdan resme yaklaşılmaya çalışılmaktadır; öyle ki bu sanatçıların eserlerindeki kentsel sahneler, Ashcan Ekolü'nün resimlerindeki kentsel sahneler ile karşılaştırılabilmektedir<sup>68</sup>. Tüm bu durum aslında makinenin ve fırçanın kentin gerçekleri konusundaki ortaklığına vurgu yapmaktadır.

---

<sup>68</sup> Edward Lucie-Smith, **Visual Arts in The Twentieth Century** (New York: Prentice Hall, 2003), 73-74.

Ashcan Ekolü'nün öncüsü Robert Henri, bu durumu “ihtiyacımız olan sanat, günün insanının ruhunu ortaya koymalıdır” şeklinde ifade etmektedir<sup>69</sup>.

Her ne kadar gerçekçi bir sanatın peşinde olsalar da konu edindikleri alt ve göçmen sınıfların yapısını ve sorunlarını toplumsal bir gerçekçilik ile yansıtmamaları, aksine katılımcı olmayan bir yaklaşımla bu insanların stereotipik özelliklerini resmetmeleri, Ashcan Ekolü sanatçıları hakkındaki eleştiri konularından biridir<sup>70</sup>. Ashcan sanatçıları, aslında teknik olarak gerçekçi bir stili tercih etseler de eserlerinde toplumsal ve aktivist bir bağlam taşımamaktadırlar. Keşfetmeye çalıştıkları, kentten çok sanatın öteki yüzüdür: Sanatın öteki yüzünü kentin içinde aramaktadırlar.



**Şekil 10: George Bellows, Cliff Dwellers, Tuval üzerine Yağlı Boya, 1913**

---

<http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record:id=12254:type=101>

[30.06.2012]

Kentsel gerçekçi bu ressam, dönemin öncü fotoğrafçılarından farklı motivasyonlara ve hayat tarzına sahiptirler. Eugene Atget gibi ilk dönem fotoğrafçıların çoğu, resim sanatındaki yoksunluklar ve ekonomik yoksulluklar

---

<sup>69</sup> Amy Dempsey, *Styles, Schools and Movements* (Londra: Thames&Hudson, 2002), 78-80.

<sup>70</sup> Maggie Stenz, “Notes on the Ethnic Image in Ashcan School Paintings”, <http://brickhaus.com/amoore/magazine/ash.html> [12.05.2012].



sonucunda kentin yoksul ve çirkin kesiminin bizzat içinde yaşarken, dönemin kent gerçekçisi ressamlarının alt kültür ve sınıfları konu edinseler de kentin üst-orta sınıf ortamı içinde yaşamaktan zevk aldıkları ve bu sınıfsal zevklere yetecek bir ekonomik sermayeye sahip oldukları görülmektedir. Kendileri için burjuva bir hayat sürerken, sanatları için alt kültürü, bohem ve göçmen çevreyi konu edinmektedirler<sup>71</sup>. Bu dönemde Ashcan sanatçıları için bir arayış içinde ortaya çıkan bu ikilem, tezin son bölümünde ele alınacak şekilde, yüzyılın son dönemindeki *gentrification* gibi kentsel dönüşüm hareketleri içinde kalan sanat yapısında ve sanatçı karakterinde daha kompleks biçimleriyle görülecektir.

Ashcan Ekolü sonrası dönemde gerçekçi akımı benimsemiş ve kentin gerçeklerine yönelmiş sanatçılar arasında Reginald Marsh, Isabel Bishop ve Edward Hopper gibi isimler sayılabilir. 20. Yüzyıl boyunca foto-kolaj ve grafik tekniklerinin hızla resim alanına girdiği ve sanat ve tasarımın çizgilerinin ayırt edilemez bir hal almaya başladığı gözlemlenebilir. Yüzyılın başında resim alanındaki arayış içinde gelişen fotoğraf ve resim arası tüm atışmalar ya da alış-verişler, 1960 sonrası dönemde iki alanın birleştiği süper-realizm, hiper-realizm ya da foto-realizm olarak anılan avant-garde bir akıma dönüşmüştür. Bu akımda, teknik olarak bizzat fotoğraf ya da kamera görüntüleri temel alınarak resmin gerçeğe tıpatıplığı hedeflenmiştir.

Gerçeğe tıpatıplığın merkezi ise yine atölyenin dışında gerçeğin kendisi olmuştur. Bu anlamda başta Richard Estes olmak üzere bilhassa Ralph Goings, Davis Cone, Robert Cottingham, Anthony Brunelli, Tom Blackwell, Clive Head gibi sanatçılar<sup>72</sup>; ev, restoran, mağaza gibi iç mekanlar ve insan figürü kadar tıpkı birer fotoğraf makineli *flaneur* gibi gezdikleri sokaklardan da gündelik hayatın anlarını ve genellikle pop imajlarını toplayarak onları atölyelerine taşımış ve sonrasında tüm bu Amerikan kentlerinin ve gündelik hayatının fotoğraflarını, makinayla değil bizzat kendi elleriyle ve fırçalarıyla tıpatıp resmetmişlerdir<sup>73</sup>.

### 2.3 Kurmaca Stüdyolardan Gerçek Sokağa Sinema

Kent ve sinema, 20. Yüzyıl boyunca karşılıklı olarak birbirini dönüştürmüştür. 1895'te ilk gösterimlerini gerçekleştirerek sinemayı hem makinesiyle hem mekanıyla

<sup>71</sup> H. Barbara Weinberg, "Ashcan School", [http://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd\\_ashc.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm) [04.06.2012].

<sup>72</sup> Sanatçıların çalışmaları için bkz. <http://www.meisलगallery.com/lkmg/artists/> [26.08.2012].

<sup>73</sup> Louis K. Miesel, **Photo Realizm since 1980** (New York: Harry N. Abrams, 1993), 8-15.

birlikte icat eden Fransız Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler, ilk olarak sinema makinelerini farklı kentlerden görüntüler toplamak üzere dünyanın dört bir köşesine yollayarak işe başlamıştır: Buradaki amaç, sinema makinesini keşfetmek olduğu kadar dünyanın diğer kentlerini de görüntülemek ve tanıtmaktır<sup>74</sup>. Kırsal hayata ve düzene alışkın ama kente yabancı büyük bir çoğunluk için kentsel hayatı, kültürü ve sorunları en etkin şekilde aktaran araç, sinema filmleri olmuştur. Yine sürekli gelişen kent içinde kent planlamasını ve bitmiş mimari ürünleri sunabilmek açısından sinema, iki ya da üç boyutlu haritalara ya da maketlere oranla tartışılmaz bir araca dönüşmüştür<sup>75</sup>.

Sokak ise kuşkusuz kent hayatı ve akışı içindeki vazgeçilmez işlevine paralel, sinemanın her dönem ve her türünde ana mekanlardan biri olmuştur. Bu kısımda ele alınacak akımlar ise sinemanın içinde yer alan sokaktan ziyade, sinema üretmek üzere sokakta yer alan sinema akımlarıdır. Bu anlamda, sinemasının teorisine ve pratiğine kentsel hayatı oturtarak kamerasını sokağa çıkaran dört ana akımdan bahsetmek gerekir: Alman dışavurumcu sinema ve *strassenfilm* [sokak filmleri]; Rus konstrüktivist sinemacı Vertov ve Sine Göz; Avrupa kent gerçekçisi belgesel akımı ve kent senfonileri; ve İtalyan yeni-gerçekçi sineması.

Tüm bu akımlar, aynı sorunlarla aynı mekansal ve sanatsal araçlara yönelseler ve gerçeğin ne olduğu konusunda buluşsalar da, onu aktarma konusunda farklı coğrafya ve kültürlerde farklı biçimlere başvurdukları görülür: Bu dört akımla sadece sinemanın değil aslında Realizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Kübizm, Sürrealizm ve Dışavurumculuk gibi avant-garde sanat akımlarının arasındaki çatışmaları da gözlemlemek mümkündür.

### 2.3.1 Alman Dışavurumcu Sokak Filmleri

Birinci Dünya Savaşı'nın mağlubü Almanya'da yaşanan büyük toplumsal ve ekonomik buhran karşısında, hem dünyaya karşı hem de ülke içindeki imajı değiştirmek üzere sinema etkin bir şekilde kullanılmak istenmiştir. Bu bağlamda 1920 öncesi dönemde Almanya'da ekonomik kazanç getiren ve rağbet gören iki sinema tipi, halkın psikolojisine yönelik olarak sansürün kaldırılması sonucu gelişen

<sup>74</sup> Daniel Sauvaget, "Filmografi yerine", **Sinematografik Kentler**, ed. Mehmet Öztürk (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008): 438.

<sup>75</sup> John R. Gold, Sephen V. Ward, "Belgesel Film Geleneğinde Kent Ögesi", çev. Nazlım Tüzel, **Kentte Sinema Sinemada Kent**, ed. Göksel Aymaz, Mehmet Öztürk, Nurçay Türkoğlu (İstanbul: Yenihayat Yayınları, 2004): 65-85.

erotik filmler ve günün gerçeklerini yansıtmayan kurmaca tarih filmleridir. Böylesi bir ortamda Alman dışavurumcu sinemasının ortaya çıkışı, savaşın Alman toplumunu bunalıma ve devleti ise iflasa iten sosyo-ekonomik sonuçlarına karşı sanatın devreye girmesi olarak görülebilir. Bir avant-garde film akımı olarak gelişen dışavurumcu sinema, 1920’lerde önemli başarı elde eder. Çünkü toplum da bu sinemacılar gibi taşıdığı psikolojiden, içinde buldukları gerçeklerden uzaklaşma isteğini taşımaktadır<sup>76</sup>. Bu akımın en önemli filmi ise, 1919 yapımı Dr. Caligari’nin Muayenehanesi adlı kült eserdir.

Dışavurumcu sinemayı, 20. yüzyıl başında Almanya’da gelişen dışavurumcu resim ve tiyatrodan ayırmamak gerekir. “Dışa vurmak” ifadesi imgesel olarak iç ve dışın çatışmasına tekabül eder. Sokağa çıkmak, dışa vurmanın bir başka yoludur. Sanatçı, dışavurumculukla aslında içinde bulunduğu geleneksel açmazlardan, ideolojik ve toplumsal duvarlardan kurtulmanın, başka bir ifadeyle doğanın somut gerçekliğini sanatının içine koymaktansa kendi soyut duygularını dışarı çıkarmanın yollarını aramaktadır: Bu anlamda, Edwards Munch’un “Çılgılık” tablosu dışavurumculuğun sembolü niteliğindedir. Dışavurumcu sinemanın imaj seçimlerinin, ışık ve dekor kullanımının tiyatrodan, oyuncu karakterlerinin ve psikolojisinin ise resimden etkilendiği gözlemlenebilir.

Dışavurumcu sinemada sokak, başlıca bir tema olarak yer edinmiştir. Alman dışavurumcu sinemanın, toplumsal ve sanatsal ruh halini kentsel bağlamda yansıtan bir alt kategorisi “sokak filmleri” [strassenfilm] olmuştur. *Strassenfilm*, aslında kentin gerçek sokaklarını değil, toplumun ve sanatçının içindeki karanlık, karamsar, çıkmaz sokakları dışavurmaktadır. Filmler, tam da Baudelaireyen bir tarzda kent imajını ve insanını kendi tahayyülünde stilize etmektedir. Bu filmler, kameranın sabitlenerek kullanılmadığı ve hareketli bir şekilde gezerek görüntü topladığı ilk örneklerdendir: Susan Sontag’ın fotoğraf makineli *flaneur*’ler tabirine paralel, sinemanın kendisi bir *flaneur* gibi davranmakta, kentsel ve toplumsal gerçeği dışavurumcu bir stil ve anlatımla sunmaktadır.

Rudolf Kurtz, “Dışavurumculuk ve Sinema” eserinde bu akımdan bahsederken özellikle sokak filmlerinin kült eseri olan Karl Grune’ün “Sokak” (1923) filmini

---

<sup>76</sup> Sigmund Kracauer, **From Caligari to Hitler: A psychological History of the German Film**, (New Jersey: Princeton University Press, 1947), 38-39’dan aktaran Serhat Günaydın, “1920’lerde Alman Sineması: Dışavurumculuk ve Kammerpielfilme”, **Sinema Akımları**, (Ankara: Med Campus Yayınları, 1997), 105-107.

vurgulamaktadır. Kurtz'a göre film, mimari sunumlarında tamamen özgündür. Her ne kadar yönetmen dışavurumcu biçimlere özellikle uymaya çaba göstermemişse ve sokak görüntüleri doğal bir forma sahip olsa da, filmdeki ışık kullanımı ve sanat yönetimi, mekanı dışavurumcu bir estetiğe ve atmosfere büründürmektedir.<sup>77</sup>



**Şekil 11: Karl Grune, Sokak, Film, 1923**

[http://www.otago.ac.nz/english/lowry/content/10\\_film/10\\_pages/diestrasse.html](http://www.otago.ac.nz/english/lowry/content/10_film/10_pages/diestrasse.html) [02.07.2012]

Kısa süren *strassenfilm* akımının ardından Alman dışavurumcu film türünün vardığı son durak, ünlü Metropolis filmidir. Dışavurumcu bir stille ama fütürist bir içerikle çekilen 1926 yapımı filmde, tam 1000 yıl sonrasının yani 2026 yılının kentsel tasarımı ve toplumsal yaşamı anlatılmaktadır: işçi sınıfı yerine üretilmiş robot işçiler, katı sınıf ayrımları; ve yüksek gökdelenleriyle dikey, kalabalık, mekanik ve endüstriyel bir kent. James Donald, filmin Vertov'un sinemasında görülen Konstrüktivizm'in ve Le Corbusier'nin<sup>78</sup> mimari anlayışında görülen Fütürizm'in

<sup>77</sup> Rudolf Kurtz, **Expressionisme et Cinema**, çev. Pascale Godenir (Gronoble: Press Universitaires de Grenoble, 1986) 136-137.

<sup>78</sup> Asıl adı Charles-Édouard Jeanneret olan 1887 doğumlu İsviçreli mimar ve kent tasarımcısı Le Corbusier, modern mimarinin öncüsü sayılır. Corbusier'nin mimari ve kent tasarımı yaklaşımları yeni endüstriyel ve kentsel düzenden oldukça etkilenmiştir. Bu anlamda Corbusier'nin kent tasarımları ve distopyaları endüstri ile uyumlu işlevsel niteliklere sahiptir. Corbusier'nin yaklaşımları ve tasarımları, 20. Yüzyıl boyunca tüm büyük kentlerin tasarımında etkili ve belirleyici olmuştur.

“endüstri ile kentsel ve gündelik hayatı birleştirici amaçlarına” karşı çekildiğini öne sürmektedir<sup>79</sup>.



**Şekil 12: Fritz Lang, Metropolis, Film, 1927**

<http://www.guardian.co.uk/books/2010/jul/24/tom-mccarthy-futurists-novels-technology> [02.07.2012]

Filmdeki fütürist kent ve makine tasarımları ve konstrüktivist yaşam düzeni, Hitler tarafından çok beğenilince filmin yönetmenine Nazi propaganda filmi yapmak için teklif götürülür. Esasen mimarlık ve resim eğitimi almış yönetmen Fritz Lang, bu teklifi reddeder ve sonrasında oluşan şartlar gereği Amerika’ya göç eder. Filmin içeriği Naziler için ütopya olarak değerlendirilse de Metropolis distopya filmleri türünün öncülerinden sayılır.

### **2.3.2 Vertov ve Sovyet Sine-Göz**

Sine-göz, Alman dışavurumcu sinemanın anti-natüralist tutumuna, Sovyetler’in betimleyici, edebi sanat anlayışına ve Hollywood’un yapay setlerine karşı, sadece “gerçeklerden” oluşan bir sinemanın arayışı içinde oluşturulmuş bir akımdır. Akım, kardeşleri Boris ve Mikhail Kaufman ile beraber Dzigo Vertov’un 1919’dan itibaren yaptığı denemelerin sonuçlarıyla, 1922 ile 1925 yılları arasında çektiği “haber belgeseli” film serisi olan Kino Pravda [Sinema-Gerçek] ile olgunlaşmış ve son olarak “Kameralı Adam” (1929) filmiyle bir akım haline gelmiştir.

<sup>79</sup> James Donald, “The City, The Cinema: Modern Spaces”, **Visual Culture**, ed. Chris Jenks (Londra: Routledge, 1995): 91.



**Şekil 13: Dzigo Vertov, Kameralı Adam, , Film, 1929**

[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=89505](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=89505) [02.07.2012]

Sine-göz, Batı Avrupa ve Amerika'daki popüler sinema akımlarının aksine film stüdyosunu, senaryoyu ve oyuncuyu reddeden bir yapıda –TV haber görüntüsünün ilk örnekleri olarak da sayılabilecek şekilde- toplumsal gerçekleri doğrudan ve birebir yansıtan “haber filmi” yapmanın peşinde sokağa çıkmıştır. Haber filmini çekmenin, Vertov’un tabiriyle “hayatı haberdar etmenin ve dünyayı komünist bir bakış açısıyla deşifre etmenin” en önemli metodu ise “insanları maskesiz, makyajsız göstermek, onları rol yapmadıkları bir anda kameranın gözüyle yakalamak, kameranın gözler önüne serdiği düşüncelerini okumak için ‘habersiz çekmek’”tir<sup>80</sup>.

“Film stüdyosunu terk ediyoruz: Hayata, birbiriyle çelişen görsel olguların oluşturduğu bu girdaba, herşeyin gerçek olduğu, insanların, tramvayların, motosikletlerin ve trenlerin birleşip ayrıldığı, her otobüsün kendi rotasını takip ettiği, arabaların kendi işlerine baktığı ve gülümseme, gözyaşı, ölüm ve doğumların yönetmenin megafonuna uymadığı hayata karışmak için.”<sup>81</sup>

Vertov, sine-göz akımıyla beraber “insan gözünün bariz zayıflığına” karşın mekanik bir göz olan Kino-Glaz’ın yani sinema kamerasının öznel bir göz gibi çalışarak nesnel gerçekleri görmesi ve kaydetmesi yöntemini benimsemiştir. Vertov’a göre hiç bir insan, o göz gibi bakamaz ve gerçekleri belleğimizde kurgulayıp kaydedemezdi. Ersan Ocak, böylesi bir “göz”ün hem sinema adına hem de gündelik hayat adına özgürleştirici tarafına vurgu yapmaktadır

<sup>80</sup> Dziga Vertov, **Sine-Göz**, çev. Ahmet Ergenç (İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007), 48.

<sup>81</sup> **age**, 194.

“Vertov ‘ben kamera-gözüm, size şimdiye kadar görmediğiniz bir dünya göstereceğim’ derken kastettiği eski hikayeleri yeni bir biçimde anlatmak değildi. Öykü teatrical ya da edebi formlar aracılığıyla zaten yetkin bir şekilde anlatılabiliyordu, sinema başka türlü bir ifade olmalıydı. Sinema ancak kişisel tecrübelerle ilişki kurulabilecek yaşamsal olguları (life-fact) kaydedebilir ve onları filmik olgular (film-fact) olarak yeniden kurabilirdi. Kamera-göz yaşamla yeni ve özgürleştirici bir ilişki kurmanın yoluydu. Sinema günlük yaşamı ikame eden, gerçekliğe öykünen bir form değil kendi -yaşamdan ayrı- gerçekliğini kuran ve bu gerçekliğin günlük yaşamla ilişkisi içerisinde yaşamı dönüştüren, özgürleştiren bir formdu.<sup>82</sup>”

Sigmund Kracauer, 1929’da Berlin’de izlediği Vertov’un Kameralı Adam filminden çok etkilenmiştir; fakat etkilendiği nokta filmin siyasi bir aygıt olarak çalışmak istese de belki de tesadüfen gündelik hayat ve sıradan insan üzerine eser üreten bir sanat aygıtına dönüşmesi ve montajın gücüdür.

“Eğer Vertov’un filmi bir istisnadan daha fazla bir şey ifade ediyorsa, o halde sıradan insan kategorilerinin Rusya’nın siyasete odaklanmış düşünce dünyasına akın etmesinin belirtisi olarak değerlendirilmelidir. Belki Vertov gerçekte sadece bugünkü Rus kolektifinin resmi varoluşunu göstermek istemişti; ama gizlice ve niyetinin aksine daha başka bir şey ortaya koydu. Alışılmadık biçimde çekingen ve neredeyse utangaçça, tekil insanın olduğu kadar ortak varoluşun da anlamına isabet eden en eski sorular onun filmlerinde öne çıkıyor. Şimdiye kadarki Rus filmlerinde bunlar neredeyse hiç ortaya atılmamıştı. Parti doktrininin zorladığı bilinç daralmasına rağmen bunların varsaydıkları sıradan insan içeriklerinin yeniden kavranılması, yıkılmaz bir tözün tanığıdır.<sup>83</sup>”

Vertov’un sinema arayışlarının sonucunda ortaya çıkan tüm avant-garde üsluba ve özgürleştirici formlara karşın, sine-göz’ün asıl amacının diğer sokağa çıkan sinema akımları gibi bağımsız bir sinema ideali peşinde olmak olduğu söylenemez. Aksine sine-göz, Sovyet devletinin ideolojik ideallerini benimsemiş şekilde sosyalist bir geleceğin kurulması için işçi sınıfının bilinçlenmesi ve bireyin “makine” düzenini benimsemesi üzerine kuruludur. Vertov’a göre “kitlelerin körleştirilmesine karşı, ileri görüşlülük için verilen savaş sadece SSCB’de [Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği] başlayabilir ve başlamalıdır, zira orada sinema silahı devletin elindedir.<sup>84</sup>”

Oysa Hollywood endüstrisinin kapitalist Amerikan kültürünü ya da İtalyan ve Nazi sinemalarının faşist kültürünü yaymak adına yaptığı gibi, sine-göz de Leninist devlet düzenini ve sosyalist kültürü “yaymak ve kontrol etmek” adına sinemayı kullanmaktadır. Bu noktada sinema ve kamerasının hangi amaç ve kültür içinde olursa olsun önemli bir kültür aracına dönüştüğü görülebilir. Bu durum sinemanın araçsallığını vurgulamakta ve kitlesel bir silah olarak sinemanın gücünü göstermektedir.

<sup>82</sup> Aras Özgün, Ersan Ocak, “Kent Görüntü Bellek”, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=0,63,0,0,1,0> [01.06.2012].

<sup>83</sup> Sigmund Kracauer, “Kentın Gündelik Hayatı: Kameralı Adam”, çev. Ömer Behiç Albayrak, **Sinematografik Kentler**, ed. Mehmet Öztürk (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008): 46.

<sup>84</sup> **age**, 45.

Sine-göz, sovyetlerde yeni bir düzenle beraber onun en önemli kitlesel silahı olmak üzere yeni bir sinema stiline arayışı olarak doğmuştur. Bu yeni sinema için film stüdyoları değil sokaklar laboratuara dönüşmüş, on yıllar boyunca Sovyet toplumsal gerçekliği bu laboratuarda üretilmeye çalışılmıştır. Bu laboratuvar içinde sinemanın tekniklerinin sonuçları kadar sosyalist düzenin uygulamalarının sonuçları da belgelenmektedir. Fakat amaçlanan sosyalist hayallerin bu sürecin sonunda beklendiği şekilde gerçekleştiği söylenemez. Bu anlamda James Donald, Vertov'un sinemadaki yaklaşımı ile Le Corbusier'nin mimarideki yaklaşımı arasında paralellik kurmaktadır: Donald eleştirisinde Vertov'un da Corbusier'nin de sinema ve mimari araçlarını ve fikirlerini totaliter rejimlerin güçlü silahlarına dönüştürdüklerini vurgular<sup>85</sup>.

Vertov, sinemayı sosyalist bir amaç uğruna kullansa da aslında ortaya çıkan sonuç sinemanın araçsallaşması ve yeni yöntemlerin ortaya çıkması olmuştur. Öyle ki bir araç olarak sinemanın bu yöntemleri, sadece sosyalizm ya da aktivizm için işleyecek teknikler olmayıp farklı amaçların elinde de kullanılmıştır: Faşist propaganda filmleri, kapitalist reklam filmleri ve popüler kültürün makinesi TV, sine-göz'ün açtığı tekniklerden oldukça faydalanmışlardır. Kuşkusuz, tüm bu dolaylı sonuçlar bir tarafa Vertov'un sinemasının en önemli sonucu, Leninizm'i inşa edemese de dünden bugüne belgesel ve sanatsal sinemanın en önemli referans noktalarından biri haline gelmesi, aktivist ve toplumsal tüm yapımların öncüsü olmasıdır.

### **2.3.3 Kentin Günlüğü Olarak Kent Senfonileri**

Belgesel ve gerçekçi film türleri için kentsel gerçeklik, her dönem vazgeçilmez bir tema olmuştur. Bu temanın sinema alanında gelişmesindeki en önemli etken ise kuşkusuz kent senfonileridir. Avrupa'da 1920'lere kadar modernist bir estetik ve içerikle üretilen filmlerin ardından, birinci dünya savaşının etkisiyle kentin toplumsal, ekonomik ve siyasal kaygılarını yansıtan belgesel türlerinin geliştiği görülür<sup>86</sup>. Sokağı tüm toplumsal gerçekliğini ve gündelik kültürünü sinemasının teorisine ve pratiğine yerleştiren yönetmenler, bu yeni tür filmlerine "kent senfonileri" olarak adlandırmaktadırlar. Filmler, her ne kadar belgesel kategorisinde

---

<sup>85</sup> James Donald, age, **88-90**.

<sup>86</sup> Charles Musser, "Gerçekliğe Tutunmak: Belgesel", **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi (İstanbul: Kabalıcı, 2003) : 372.



değerlendirilseler de çekim ve montaj biçimleri açısından oldukça deneysel bir yapıdadırlar.

Bir kentin sabahtan akşama bir gününün anlatılması yöntemiyle oluşturulan bu filmler içinde, zengin burjuva hayatının yapay hallerine karşıt gelecek imajlarla kentin genel portresi ve sokağın gerçekçi detayları sunulmaktadır: Tren ya da vapurdan inip kent sokaklarına yayılan kalabalıklar, inşaatta çalışan işçiler ve makineler, boş sokaktaki bir köpek, kepengini açan bir esnaf, kavga eden iki adam, intihar eden bir kadın, cansız mankenler, vitrinler, çöp kutuları, katır arabaları, demiryolları...

“ ‘Bir kentin yaşamından bir gün’ konulu filmlerin ilki olan [Saatler Dışında Hiçbir Şey] filmi özellikle kurgusu yüzünden kaba bir yapıya sahiptir. Ancak, yakın çevremizdeki gerçekliğin dramatik yapı içinde aktarılması yönünden çok ilginç bir örnektir. Flaherty’de rastladığımız doğayla boğuşan insana karşılık Cavalcanti’nin bu filmde ilk kez bir kentin sokaklarıyla -ya da sokaklarında- boğuşan insanla karşılaşırız.<sup>87</sup>”



**Şekil 14: Alberto Cavalcanti, Saatler Dışında Hiçbir Şey , Film, 1926**

[http://mostra.org/exib\\_filme\\_arquivo.php?ano=26&filme=4832&language=en](http://mostra.org/exib_filme_arquivo.php?ano=26&filme=4832&language=en) [02.07.2012]

İlk kent senfonisi örneği ise Alberto Cavalcanti’nin Paris’i işleyen 1926 yapımı *Rien Que Les Heures* [Saatler Dışında Hiçbir Şey] filmidir. Cavalcanti’nin özellikle filmin başında, Vertov’un sinemasına benzer bir biçimde fakir ve zengin çatışmasını sunmaya çalıştığı görülür. Bu türün en etkili örneklerinden biri olan, Joris Ivens’in Amsterdam’ın bir gününü anlattığı Yağmur (1929) filminde de benzeri bir toplumsal

<sup>87</sup> Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema**, (İstanbul: Hil Yayınları, 1986) 28.

çatışma kent hayatı içinde gösterilir. Filmde, öğleden sonra başlayan yağmurun kentin akışına nasıl müdahale ettiği görülür: Bir nevi kent portresi içindeki insanın insanla çatışması ve insanın doğayla çatışması birarada verilmektedir.

Jean Vigo'nun "Nice Hakkında" (1930) filminde ise Vertov'un kardeşi Boris Kaufman kameramanlık yapmıştır. Sine-göz yaklaşımının etkisiyle geliştirdikleri fikir sonrasında, bir tekerlekli sandalyeye oturarak kamerasını gizleyen Kaufman ile sokağa çıkarak onu süren Vigo elde ettiği görüntülerle filmi oluşturmuştur<sup>88</sup>. Kent Senfonileri'nin en bilinen ve sıklıkla Vertov'un "Kameralı Adam" ile de karşılaştırılan ya da benzerlik kurulan filmi ise Walter Ruttmann'ın "Berlin, Bir Büyük Şehrin Senfonisi" yapımıdır.

"'Kameralı Adam', 'Berlin Büyükşehir Senfonisi' gibi filmler bu yeni yaşam alanını tanımak ve dönüştürmek için yapıldı. Modern metropole dair bir ifadeyi barındırabilecek, modernliği ve metropolü duyumsatabilecek yegane aygıt sinemaydı, sinemasal ve mekansal ifadelerin kuruluşundaki benzerliklerden dolayı. Köy yaşamına dair imgeler resmedilebilir -hemen Van Gogh geliyor akla-, ondokuzuncu yüzyılın sanayileşen kentinin romanı yazılabilir, ama modern metropolün ancak sineması yapılabilir. Metropol modernliğin kendi tarihini yarattığı bir yaşam alanıdır, sinema bu tarihi kaydedip sonsuza kadar saklayabilir. Modernliğin gelecek üzerine kurduğu tahakküm metropolün caddelerinde, apartmanların fasatlarında suretini bulmuştur ve bu suret ancak sinema tarafından layık olduğu gibi -ritmiyle, hareketin örgütlenmesiyle, zamanın akışıyla- belgelenip geleceğe aktarılabilir. Sinema modernliğin hafızasıdır."<sup>89</sup>



**Şekil 15: Walter Ruttmann, Berlin: Bir Büyük Şehrin Senfonisi, Film, 1927**

[http://onewaystreet.typepad.com/one\\_way\\_street/2009/10/the-panorama-film.html](http://onewaystreet.typepad.com/one_way_street/2009/10/the-panorama-film.html) [04.07.2012]

<sup>88</sup> Simtem Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi**, (İstanbul: Alfa Yayınları, 1998), 69.

<sup>89</sup> Aras Özgün, Ersan Ocağ, "Kent Görüntü Bellek", <http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=0.63.0.0.1.0> [01.07.2012].

Sigmund Kracauer, Ruttman'ın sinemasını protest olamayan tavrı nedeniyle ve kentin gerçeklerini keşfetme noktasından başka hiçbir şeye hizmet edemediği için eleştirmiştir<sup>90</sup>. Grierson ise Ruttman'ı kenti sadece dışardan ve görsel olarak gösterdiği ve toplumsal olarak işlemediği için, örneğin fabrikaların sokaktan görünümünü gösterdiği halde içindeki işçilerin durumuna dair bir anlatı sunmamasından dolayı yadırgasa da Ruttman'ın yarattığı sanatsal etkinin genç kuşakları oldukça etkilediğine vurgu yapmıştır<sup>91</sup>. James Donald'a göre ise Vertov'un sineması konstrüktivist ve fütürist olarak ele alınırsa, bu bağlamıyla Ruttman'ın sinemasını Kübist olarak değerlendirmek gerekir<sup>92</sup>.

İç mekanlara pek yer verilmeyen kent senfonilerinde, tıpkı sine-göz'de olduğu gibi kente yönelik dışardan bir bakış vardır. Vertov'un sinemayı öncelikle ideolojik bir aygıt olarak ele almasından farklı olarak, çoğu Avrupalı bu kent yönetmenleri sinemayı avant-garde bir sanat aygıtı olarak değerlendirme çabasıdadır. Ruttman'ın aksine Cavalcanti, Ivens ve Vigo gibi yönetmenler ise bu avant-garde stili toplumsal konularla da bütünleştirmiştir. Bugünün belgesellerinin hem sanatsal hem toplumsal iki ekseninin olmasında bu yönetmenlerin etkisi büyüktür.

#### **2.3.4 Cinecitta'dan Sokağa Çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiler**

İtalya'da 1924'te iktidara gelen totaliter rejimi için de -tıpkı Hitler ve Lenin için olduğu gibi- Mussolini'nin ifadesiyle "sinema, en güçlü silahtır". İtalyan sinema endüstrisi ile faşist rejim arasında iki tarafın da ekonomik ve kültürel rantına dayalı tam bir işbirliği mevcuttur<sup>93</sup>. Bu minvalde Mussolini, Hitler kadar sinemayı etkin kullanamadığı düşüncesiyle 1937 yılında Roma'da Cinecitta [Sinema kenti] adında dev bir stüdyoyu kurar ve yeni yönetmenler yetiştirmek üzere film akademileri açar. Cinecitta'da faşist propoganda filmleri ve kurmaca tarih filmleri dışında Hollywoodvari bir üsluba sahip "beyaz telefon filmleri" çekilmektedir. İtalya'nın tüm toplumsal sorunlarını göz ardı eder şekilde huzurlu ve zengin bir toplumsal ve kültürel hayat tarzını işleyen bu filmlerde sürekli görünen beyaz telefonlar, bu dönemin sinemasının "beyaz telefon" olarak anılmasına yol açmıştır.

---

<sup>90</sup> James Donald, **age**, 87.

<sup>91</sup> Simtem Gündeş, **age**, 68.

<sup>92</sup> James Donald, **age**, 86.

<sup>93</sup> Morando Morandini, "Faşizmden Yeni Gerçekçiliğe İtalya", **Dünya Sinema Tarihi**, (İstanbul: Kabalcı, 2003): 407.

1939'da başlayan ikinci dünya savaşı, sinema için olduğu kadar halk için de büyük sorunlar doğurmuştur. Böylesi bir ortamda, hem toplumsal sorunlara hem totaliter rejime hem de beyaz telefon filmlerine karşı sinemayı bu sefer toplumsal sorunları anlatmak için güçlü bir silah olarak kullanmak isteyen yeni-gerçekçilik akımı doğmuştur. Yeni-gerçekçi yönetmenlere göre, Cinecitta'nın içi ile dışı arasında hem sanatsal hem de toplumsal büyük bir uçurum vardır. Beyaz telefon filmlerdeki kurmaca yaşam, toplumun karamsar durumunu anlatmanın yakınından geçmemektedir. Bu durumda Yeni-gerçekçiler ise toplumun sorunlarını bizzat yerinde ve onlarla anlatmaya karar verirler ve sinemayı Cinecitta'dan çıkarıp sokağa taşırlar: Sokak, yeni-gerçekçiler için hem toplumun gerçeklerini hem de sinemanın gerçeklerini arayış mekanıdır. Benzeri koşullarda olan Alman dışavurumcular, dışarıdaki sokağın gerçeklerini red etmeyi ve kendi iç dünyalarında gerçeği aramayı tercih ederken, yeni-gerçekçiler bizzat topluma karışma idealiyle sokağa çıkmıştır: İşsizlik, açlık, kimsesizlik, hırsızlık, fuhuş, şiddet vb. gerçek sorunlar sokaktadır. İkinci dünya savaşı sonrası sokaklarda hayatta kalmak üzere toplumsal bir savaş sürmektedir.

Akımın en bilinen ve sinema tarihinde yer etmiş iki filmi Rossellini'nin "Roma, Açık Şehir" ve Vittoria de Sica'nın "Bisiklet Hırsızları" filmleridir. Bu filmler kurmaca filmler olsalar da hikayenin akışının değil içindeki belgesel durumların üzerine kurulu bir yapıdadır. Yeni-gerçekçi yönetmenler kent senfonilerinin ve sine-göz'ün açtığı deneysel ve belgesel yöntemlerden faydalanmaktadırlar: Rossellini filmi içinde gizli kamera kullanarak Roma'nın faşist rejim altındaki gündelik hayatını gerçek görüntülerle aktarmış; De Sica ise bisikleti çalınan bir işçinin oğluyla beraber sokak sokak bisikletini arayışını anlatırken hiçbir sahneyi stüdyoda çekmemiş, her şey sokaklarda gerçek ortamlar içinde doğaçlama olarak kaydedilmiştir. Filmde oyuncu mevcuttur fakat profesyonel değillerdir; bizzat sokaktan bulunmuş olup hiçbirinin sinema ve tiyatro ile uzaktan yakından ilgisi yoktur<sup>94</sup>.

"Yenigerçekçiliğin, gerçekliğe dokunmayan resmî bir öyküden ne kadar farklı olduğu ortadadır. "Ladri di Biciclette" filmi de teknik olarak profesyonel olmayan oyuncular ile sokakta çekilmiştir. Ancak bu filmin gerçek değeri başka bir özelliğinde yatmaktadır; bu filmde nesnelere özüne ihanet edilmemektedir. Her şey kendi değerine uygun olarak vardır. Bu filmde tekil bir bireyselliğe karşı sevgi vardır. De Sica "Benim küçük kızkardeşimin gerçekliği" der ve onu Aziz Fransı'ın etrafındaki kuşların yaptığı gibi sarar. Diğerleri onu bir

<sup>94</sup> Andre Bazin, **Sinema Nedir**, çev. İbrahim Şener, (İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007), 174.

kafese koyar ve ona konuşmayı öğretir, fakat De Sica onunla konuşur ve duyduğumuz şey, gerçekliğin gerçek dilidir. Sözcükler inkar edilmez, sadece sevgi konuşur.<sup>95</sup>”



**Şekil 16: Vittoria De Sica, Bisiklet Hırsızları, Film, 1948**

<http://www.afilifilintalar.com/bisiklet-hirsizlarina-cagri> [04.07.2012]

Akımla ilgili bir diğer önemli nokta ise, yeni-gerçekçilik akımını başlatan isimlerin Mussolini'nin rejim sinemasına yönetmen yetiştirmek üzere kurduğu sinema akademilerinden yetişen gençlerden oluşmasıdır. Sokak, bir nevi aynı değerlere sahip olmadıkları “baba evi”ni terkeden bu sanatçılar için kendi kendini var etme ve hayatta kalma mekanıdır: Sokağa çıkmak, bu bağlamda Henri Bergson'un *elan vital* kavramına tekabül eder<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> age,189.

<sup>96</sup> Henri Bergson'un bu kavramı, “hayati hamle” anlamına gelmektedir. Bergson, zaman, bellek, akıl, sezgi gibi pozitivist düşüncenin sabitlediği kavramlara batılı düşünce algısının dışında, hatta karşısında bir felsefeyle yaklaşmıştır. Onun felsefesi bir anlamda bizatihi kendi zamanına, içinde büyüdüğü modern Avrupa düşüncesine karşı kendi *elan vital*'i olmuştur. Bu felsefe içinde, hayatsal akışı ya da zamanın devinimini ve çoğulluğunu sağlayan güç, *elan vital*'dir: *Elan vital* “Patlatıcı, yaratıcı” bir güçtür. Varlığın “süre”bilmesi için gerekli ve sürekli bir yenilenme ihtiyacıdır. Bu hamle, dışarı çıkmaya ve ilerlemeye yönelik bir “atılım, sıçrama, (d)evrim” niteliğinde olmalıdır. Var olanı sabit kabul ederek onun içinde yapılan hareketler değişim ya da gelişim sağlayamaz, böylesi bir durumda zaman olduğu yerde sayar, birey kendi sürecini yaşamaz, hakikati asla sezemez. Aklın kurmacaları yerine “sezgi”, Bergson için hakikate ulaşmanın yöntemidir. Bergson'a göre, hayati

Yeni Gerçekçi sinemanın sokağa çıkma teorisi ve ideali bilhassa De Sica ve Rossellini'nin iki filmiyle dünya çapında ilgi görse de akımın bu başarıyı devam ettirdiği söylenemez. Yeni-gerçekçi sinema, öncülerinin ardından gelen ardıl yönetmenlerin bu akımın sırf biçimci niteliklerini idrak edip toplumsal içeriğinden uzaklaşmaları sonucu, 1950 sonrasında gerçekçilikten uzak komedi filmlerinin üretilmesi noktasına kadar varmıştır.

Sonuç olarak, hem yeni-gerçekçi sinema, hem sine-göz, hem dışavurumcu sinema hem de kent senfonileri yüzyılın en yeni sanatsal araçlarını geliştirmek üzere sokakta kendine yer bulabilmiş, sokağa ıktıkları noktada ise kentin ve toplumun sorunları ile karşı karşıya kalmıştır. Tüm süreçlerinin sonunda ortaya çıkan sonuçlar bazen onların hayal ettiklerinin aksine gelişse de bu akımlar, yüzyıl boyu özellikle belgesel ve bağımsız sinema türlerinin referans noktaları olagelmiştir.

Genel olarak sinema ise kuşkusuz yüzyılın en kitlesel sanatı ve aracı olmuştur. Özellikle TV'nin icadıyla birlikte imajın kitleler üstündeki üstünlüğü tartışılmaz bir seviyeye varmıştır. 1970'lerde Nam-June Paik'in açtığı alanda gelişen video sanatı ise kitlesel imajları kırma hatta bizzat TV'nin kendisini kırmak istemektedir. Kentler ve sokaklar ise, günümüze kadar pek çok önemli yönetmenin kadrajına girmeyi başarmıştır. Bugün Wim Wenders, Woody Allen, Jean ve Pierre Dardenne kardeşler, Ken Loach, Nuri Bilge Ceylan gibi kült yönetmenler başta olmak üzere birçok yönetmenin kentin doğal hallerini perdeye taşıdıkları ve sokağın doğal ortamında sinemasına yer aradığı görülür.

---

hamlenin ve hakikatin temelini oluşturan yaratıcılık ve "estetik sezgi"yi içinde taşıyan en önemli eylemlerden biri sanattır. Henri Bergson, **Evolution Creatrice**, (Paris: Presses Universitaires de France, 1991).

### 3. YAP-BOZ: SOKAKTA “OYNANAN” SANAT

Bu bölümde, endüstriyel yapıya ve kitle kültürüne karşı sokağı ve sanatı muhalif bir mekan ve araç olarak algılayan sanatsal akım ve pratikler işlenecektir. Bu akım ve pratikler, sanatın kamusal alandan kopuşunu ve gündelik hayatın endüstri tarafından yönlendirilmesini içermekte ve kendilerini tüm bunların “dışında” konumlandırmaya çalışmaktadırlar. Sokağı bir oyun alanı olarak görürken sanatsal unsurlarını da bir oyun mantığı ile kurmaktadırlar. Böylece hedefledikleri aslında sistemin oyununa karşı oyun-bozanlık yapmak, başka bir deyişle sistemin yapısını bozmak ve kendi inandıkları değerleri bu oyuna katmaktır.

Bölümün ilk kısmında, ‘60’larda avant-garde sanatın popülerleşmesine ve kitle kültürüne karşı Guy Debord’un liderliğinde Avrupa’da gelişen Sitüasyonist Enternasyonal işlenecektir. Sonrasında ise Amerika kıtasına geçilerek Vietnam Savaşı sonrası ‘70’lerde Amerika’daki tüm sosyo-ekonomik ve kültürel ayırım ve adaletsizliklere karşı ortaya çıkan Grafiti Sanatı incelenecektir. Bu bölümün sonunda ise heykel sanatı, Fluxus ve Yeni-Gerçekçi akımı irdelenecekken Richard Serra, Joseph Beuys, Yves Klein, Allan Kaprow gibi isimlerin sanatsal arayışlarına değinilecektir.

Farklı kıta ve farklı dönemlerden tüm bu akımlar içindeki sanatçılar için oyun, içinde özgürce oynayamadıkları kapitalist düzenden ya da sanatsal alandan bağımsız yeni bir oyun yaratma girişimidir. Michel Foucault iktidara karşı yürütülen bu tarz mücadeleleri, iktidar ile özne<sup>97</sup> arasındaki “hakikat oyunları” olarak kavramsallaştırmaktadır. Foucault bu tanımıyla aslında “hakikat” kavramının “iktidar oyunları”na düzenlendiğine ve hakikatin kapitalist yapı içinde “kurmaca” bir olgu olduğuna vurgu yapmaktadır.

“ ‘Oyun’ sözcüğü sizi yanıltmasın: Ben ‘oyun’ derken hakikat üretiminin kurallar bütününe kastediyorum. Bu taklit etmek ya da eğlenmek anlamında bir oyun değildir... Belli bir sonuç

---

<sup>97</sup> “Türkçedeki ‘özne’ kelimesi burada Foucault tarafından belirtilen ilk anlamı taşıyor. Fransızca ‘sujet’ kelimesi aynı zamanda ‘tebaa’ yani tabi (boyun eğmiş) anlamı taşıyor. Aynı şekilde Fransızca ‘assujétir’ kelimesini de Foucault iki anlamda kullanıyor: özneleştirmek ve tabi kılmak, boyun eğdirmek. (y.h.n.)” Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, y.h. Ferda Keskin (İstanbul: İletişim, 2011), 63.

doğuran, ilkeleri ve prosedür kurallarına bağlı olarak geçerli ya da geçersiz, galip ya da mağlup sayılabilecek olan bir prosedürler bütünüdür.<sup>98</sup>

Michel Foucault, kendi iktidar felsefesinde iktidarın insan bedenine yerleştirilmiş bir biçimde her yerde mevcut olduğundan bahseder. Bir diğer Fransız post-yapısalcı Derrida ise iktidarın gücüne ve oyundaki hakimiyetine vurgu yapar. Derrida'ya göre “bir yapının merkezi, sistemin tutarlılığını yönlendirerek ve örgütleyerek, tümel biçimin içersindeki öğelerin oyununa izin verir.”<sup>99</sup> Derrida, bir yapının merkezinin açtığı ya da izin verdiği oyunu kapatmanın da aynı merkezin elinde olduğunu ekler. Derrida “tanımı gereği biricik olan merkez”in aslında “paradoksal biçimde yapının hem içinde hem dışında” olduğunu belirtir. Ona göre “merkez merkez değildir”: “Gerçekten de merkezleşmiş yapı kavramı, kendisi oyunun menziline ötesinde olan güven verici bir kesinlikten, kurucu bir hareketsizlikten itibaren bina edilmiş, kurulmuş bir oyun kavramıdır.”<sup>100</sup> Derrida'ya göre:

“[m]erkezin olmadığını, merkezin mevcut-olanın (étant présent) biçimi içinde düşünilemeyeceğini, merkezin doğal bir mahallinin olmadığını, onun sabit bir yer değil de bir işlev, içersinde gösterge ikamelerinin sonsuza dek oyun oynadığı bir tür yer-olmayan olduğunu düşünmek zorunlu hale gelmiştir.”<sup>101</sup>

Oyunu, kültürün bir olgusu olarak kuramsallaştıran Johan Huizinga ise oyunun kompleks bir yapı içinde “zevk, eğlence, düzen, gerilim, ritm ve armoni, tekrar, özgürlük, kaçış, mücadele, temsil” gibi farklı ve çelişik olguları birarada barındırdığını analiz eder<sup>102</sup>. Ona göre “oyunu kültürün içinde, bizzat kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve bu kültürü başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgalayan, verili bir bizatihilik olarak buluruz”<sup>103</sup>.

Huizinga'nın bu tanımlaması, Pierre Bourdieu'nun “yeniden üretim yoluyla sürekli bir yapılanma içinde varolan toplumsal yapı”yı ifade eden *habitus* kavramını çağrıştırır. Pierre Bourdieu de “toplumsal alan”ı kavramsallaştırırken oyun analogisi kurar: Ona göre toplumsal, kültürel, ekonomik ya da sembolik sermaye türleri, tıpkı bir oyuna sürülen kozlar ya da bahisler [enjeux]<sup>104</sup> gibi toplumsal bir alana sürülür. Amaç ortaya sürülen sermayelerle birlikte oyunu kazanmak yani alanın iktidarını ele

<sup>98</sup> Michel Foucault, 2011, 242.

<sup>99</sup> Jacques Derrida, “İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun”, **Toplumbilim: Derrida Özel Sayısı**, s. 10 (Ağustos 1999): 167.

<sup>100</sup> **age**, 167-168.

<sup>101</sup> **age**, 168.

<sup>102</sup> Johan Huizinga, **Homo Ludens**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: Ayrıntı, 2010), 16-48.

<sup>103</sup> Johan Huizinga, **age**, 20.

<sup>104</sup> *Enjeux* kelimesi “oyunda ortaya sürülen koz” anlamına gelmektedir. Bu kavram içerdiği kelimeler açısından da önemlidir: “*En*” Fransızcada ismin –de halini ifade etmek için kullanılan ektir; “*jeu*” ise (çoğulu “*jeux*”) oyun anlamına gelir. Yani *en+jeu* “oyunda” demektir.



geçirmektir. Bourdieu'ye göre; “[o]yuncular yalnızca oyuna girerek, oyunun oynanmaya değer olduğunu kabul etmiş olurlar (yoksa oyuna dair bir sözleşme olduğu için değil) ve bu *karşılaşma*, rekabetlerinin ve çatışmalarının ilkesidir.<sup>105</sup>”

Sanat, bu anlamda sermayeler arası bir değer ve güçlü bir kozdur. Sanat alanı içinde sanatı ortaya sürmek isteyenler ise sadece sanatçılar değil aynı zamanda iktidar, endüstri hatta kimi zaman kitlelerdir. Mücadele, alana sürülen sanatın getirilerini kimin kazanacağı üzerine kuruludur. Sokak ise tüm bu oyunculara görece eşit mesafede bir karşılaşma ve çatışma mekanıdır. Ancak kuşkusuz bu eşitlik, kent yönetimlerinin birer iktidar aygıtı olduğu durumlarda –ki genellikle böyledir- iktidar ve onun tarafındaki oyuncular lehine bozulmaktadır.

Sokaktaki bu karşılaşmaların en önemlilerinden birisi kuşkusuz 68’ Mayıs’ında Paris sokaklarında işçiler, öğrenciler, sanatçılar ve aydınlar ile iktidar güçleri arasında gerçekleşmiştir. Gerek Foucault gerek Bourdieu gerek Sartre gerekse Derrida gibi bilhassa Fransız birçok sosyal bilimci ve entelektüelin kuramlarında 68’ Mayıs “oyununun” etkisi büyüktür. 70’lerde ise belki de Avrupa merkezli entelektüellerin ve sanatçıların çoğunun habersiz olduğu bir diğer oyun, Amerika’da New York sokaklarında baş göstererek 10 yıl boyunca tüm Amerika’yı sonrasında tüm kıtaları istila eden grafitidir.

Avrupa’da yine 1960 sonrası dönemde Sitüasyonistler dışında farklı oyunlar geliştiren çok önemli isimler ve akımlar mevcuttur. Bu anlamda Yves Klein’in boşluğa sıçrayışı, sanatın çıkmazlarından nasıl çıkılacağını sembolize ederken, Beuys, Kaprow ve Maciunis hayatla sanatı oyun arkadaşı yapmanın peşindedir. 1980’lerde ise Richard Serra’nın heykelleri kamusal alanı ve algı üzerinde oyunlar oynamak istemiştir. Özellikle *Tilted Arc* eserinin yerinden edilme hikayesi, otorite ile sanatçı arasındaki çatışmanın bir başka örneği olarak karşımıza çıkacaktır.

### **3.1 Sanatın Devrimci Oyunu: Sitüasyonist Enternasyonal**

Karl Marx’ın sosyo-ekonomik teorilerini modernize ederek kendine temel alan Sitüasyonist Enternasyonal (S.E.), anti-kapitalist ve avant-garde sanat düşüncesini kelimenin tam anlamıyla harekete çeviren ve sokağa çıkaran en önemli “oyun-hareket”tir. Daha çok hareketin lideri Guy Debord ve onun eseri “Gösteri Toplumu”

---

<sup>105</sup> Pierre Bourdieu, Loic Wacquant, **Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, çev. Nazlı Ökten (İstanbul: İletişim, 2003), 82.

ile özdeşleştirilen S.E., 1957’de *Lettrist Enternasyonel, Cobra, Bauhaus Hayali İçin Uluslararası Hareket* gibi farklı kentlerden avant-garde grupların beraber oyun oynamaya karar vermeleriyle oluşmuştur. Guy Debord dışında Ivan Chitchevlov, Raoul Vaneigem, Asger Jorn, Gil Wolman, Michele Bernstein, Constant Nieuwenhuys gibi isimlerden oluşan yaklaşık 70 üyesiyle S.E., kendi içinde oldukça ateşli tartışmalar yaşayan ve içinden bir sürü alt grubun da ortaya çıktığı bir kolektif oluşumdur. Sitüasyonist Enternasyonel denilince, aslında kuruluşunun öncesinden bitişinin sonrasına kadar tüm isimlerin ve grupların toplam süreci algılamak gerekir<sup>106</sup>.

### 3.1.1 Gösteri Toplumu ve Gündelik Hayat

Sitüasyonist Enternasyonel, birikiminden ve ilk dönem uygulamalarından oldukça etkilendikleri Dada ve Sürrealizm’in 1960’larda geldiği noktayı eleştirmiştir. Endüstriyi ve makineyi yücelten fütürist ve konstrüktivist anlayışlara, sinema ve televizyon gibi popüler kültür araçlarına karşı çıkmıştır. Baudelaire’in *flaneurie*’si, Adorno ve Benjamin gibi isimlerin teorilerini geliştirdiği Frankfurt Okulu ve Bauhaus Ekolü<sup>107</sup> ise onlar için ilham verici olmuştur.

S.E., kentsel hayata ve endüstriyel kültüre karşı politik bir tavırla resim, mimari, edebiyat, sinema gibi çeşitli alanlarda üretimler yapmaktadır. Bir yandan kitap ve dergi gibi teorik yayınlarıyla, diğer yandan kent gezileri ve tasarımları, duvar

<sup>106</sup> S.E.’nin tam kronolojisi için bkz. Ali Artun, “Sanat ve 1968 Baharı Bir Kronoloji”, **Sanat Dünyamız** (Bahar 2009): 32-47.

<sup>107</sup> Walter Gropius tarafından devlet desteğiyle Almanya’da kurulan “Weimar Devlet Yapıevi” ya da bilinen ismiyle Bauhaus Okulu, yeni kenti ve gündelik hayatı şekillendirme hayali ile sanatın ve sanatçının yeni endüstriyel ve toplumsal hayatı sorun etmesini, kendisine bir yer ve rol aramasını sağlamaya çalışmıştır. Gropius’a göre, “artist proleteryası” olarak adlandırdığı ve “ancak binde birinden gerçek bir mimarın, ressamın eserleri ümit edilebilecek geleneksel akademi içinde sahte ümitlerle teskin edilen hızla kalabalıklaşmış bir sınıfın” varlığını endüstrinin yararına kullanmak, hem endüstriye hem de bu sınıfın kazancına olacaktır. Bauhaus, Ali Artun’un ifadesiyle “başka başka adlara bürünen bir enternasyonal temsil eder: Bu enternasyonalin merkezleri Londra (Arts and Crafts), Amsterdam (de Stijl), Paris (Pürizm), Berlin (Jugendstil, Bauhaus), Viyana (Kinetizm), ve Moskova’dır (Konstrüktivizm)”. Siyaset, endüstri ve sanat alanının “ortaklık arayışı” olarak yorumlanabilecek bu girişim, 2. Dünya savaşı dönemi Hitler tarafından kapatılmıştır. Hitler sonrası Amerika’ya taşınan ve sonra dünyaya yayılan Bauhaus, bugüne uzanan şekilde 20. yüzyılda sanat, mimari ve tasarım alanlarına öncülük eden, çoğu mimari akademinin altyapısını oluşturan bir ekole dönüşmüştür. 20. Yüzyıldan bugüne sanatçının hem sokakla hem endüstri ile kurduğu ilişkide, sokağa çıkıp çıkmamasında ya da endüstriye girip girmemesinde Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Laszlo Moholy-Nagy gibi isimleriyle Bauhaus Ekolü’nün öğretileri, deney ve deneyimleri belirleyici olmuştur. Walter Gropius, **Yeni Mimari ve Bauhaus**, çev. Özgönül Aksoy, Erdem Aksoy (İstanbul: Mimarlar Odası Kültür Yayınları, 1967), 36; Ali Artun, “Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve Türkiye’de Sanat” <http://www.aliartun.com/content/detail/12> [21.06.2012].

yazıları, resim, afiş, kolaj ve film çalışmaları gibi kentsel ve sanatsal eylemleriyle kapitalist gösteriyi *detourné* etmenin ve kent içinde anti-kapitalist “durumlar” yaratmanın yollarını araştırmıştır. S.E.’in müdahale etmek istediği durum, kültür endüstrisi tarafından kamusal alanın şenlik havasında düzenlenmiş bir tüketim arenası halini alması ve kendi gerçeğine yabancılaşmış kitlelerin ise bu tüketim arenası içinde bir “gösteri toplumu”na dönüşmesidir.

“Kendi bütünlüğü içinde ele alındığında gösteri, mevcut üretim tarzının hem sonucu hem de tasarısıdır. Gerçek dünyaya bir eklenti, ona ilave edilen bir süs değildir. O, gerçek toplumun gerçekdışılığının can alıcı noktasıdır. Gerek enformasyon yada propaganda, gerekse reklam ya da doğrudan eğlence tüketimi biçiminde olsun bütün özel biçimleriyle gösteri, toplumsal olarak hakim olan yaşamın mevcut *modelini* oluşturmaktadır. O, üretimde *önceden yapılmış* seçimin her alanda onaylanması ve bunun sonucu olan tüketimdir. Gösterinin biçimi ve içeriği, var olan sistemin koşullarının ve amaçlarının tümüyle aynen doğrulanmasıdır. Modern üretimin dışında geçirilen zamanın esas bölümündeki meşguliyet olan gösteri, aynı zamanda da bu doğrulamaların *sürekli mevcudiyetidir*.<sup>108</sup>”

Kapitalist gösterinin gerçekleştiği esas alan ise gündelik hayattır. Gündelik hayat; ekonomik, kültürel ve toplumsal düzenin işleyişini ve her gün sürekli yeniden üretilmesini, bir anlamda sistemin yaşamasını sağlayan en temel pratikleri içerir: Çalışma, yemek, uyku, eğlence, tatil vb. pratiklerin nerede, nasıl, ne kadar olması gerektiği toplumsal düzen içinde gündelik olarak belirlenmiştir. Toplumsal düzen içinde kalabilmek, yaşayabilmek, ona uyabilmek ve onun içinde uyuyabilmek, tüm bu belirlemeler içinde kalarak gündelik hayatı yaşamaya bağlıdır. Ve bahsi geçen düzen her ne kadar “toplumsal” olsa da, onun içinde kalma çabası “kolektif” değil “bireysel” olarak verilmektedir. Bu demektir ki her birey bir diğerinin özgürlüğünü sınırlamaktadır; bu durumda sistematik bu yapı içinde tam anlamıyla özgür bir bireyden bahsedilemez: “Parçalanmış iktidarın geometrisinin temeli budur.”<sup>109</sup>”

Gündelik hayatın felsefesini ve sosyolojisini yapan ve Sitüasyonistlerin teorik altyapısını oluşturan başlıca isimlerden Henri Lefebvre’ye göre, ekonomiyi altyapı sayan “Marksist toplum çözümlemesinin yoksullaşmaması için kültür temelini onun şemasının temeline oturtmak” gerekir. Lefebvre’ye göre gündelik hayat ise kültür, ekonomi, devlet, endüstri gibi tüm alt ve üst yapılar arası ilişkinin ve birbirine geri dönüşümünün toplumsal uzamı olarak tanımlanır<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (İstanbul: Ayrıntı, 2006), 37.

<sup>109</sup> Raul Vaneigem, **Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı**, çev. Ali Çakıroğlu, Işık Ergüden (İstanbul: Ayrıntı, 1996) 104.

<sup>110</sup> Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, çev. Işın Gürbüz (İstanbul: Ayrıntı, 1998), 38-39.

Sitüasyonist Raul Vaneigeim ise Gösteri Toplumu kitabıyla aynı yıl çıkan eseri “Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı”nda hem Tanrı’nın kurallarını gündelik hayata dayatan din kültürünü hem de Tanrı’nın yerine bilimi ve “İnsan”ı koyarak kendi kurallarını gündelik hayata dayatan Aydınlanma kültürünü eleştirir ve “sokağa çıktıklarını” ilan eder: “Artık çözümlemeciler sokaktadır. Tek silahları da zihnin aydınlanması değil. Bundan böyle ne tanrıların ne de teknokratların sahte gerçekliği onların düşüncesini hapsedebilecek.<sup>111</sup>”

Modern kent içinde sokak, gündelik ihtiyaçlara karşılık verme işlevi görmektedir. Sokak, kentsel tasarım içinde gündelik hayatın “yolunda gitmesi” için mevcuttur. Aynı zamanda gündelik hayatın önemli bir sunum yeridir. Sokak; televizyon, sinema, radyo ya da internet gibi düzenin asli gösteri aygıtlarından yoksun bir mekan olarak kontrolü daha da önem kazanan bir alana dönüşmektedir. Sokaktan geçerken bir “alış-veriş” ya da “algı-vergi” eylemi içine girilmektedir. Çünkü sokak fiziki olarak boşluğu ya da nötrlüğü çağırırsa da, salt boş ve nötr bir sokak yoktur. Sokak içine yerleştirilmiş anlamlar, algılar, işlevler ve sunumlarla doludur. Sokaktan en temel ihtiyaç için en saf halde bile geçilirken karşılaşılan her unsur, öyle veya böyle bir taraf, bir yön ve bir içerik sunmaktadır. Her bir unsur, bireyi kendi tarafına çağırır ya da kendisinden uzaklaştırır: Billboard, tabela, numara, vitrin, afiş, broşür, gazete, duvar yazısı, kafe masası, trafik, trafik lambası, trafik polisi, araçlar, sokak lambası, sokak köpeği, park, yeşillik, kaldırım, yaya geçiti, ses, müzik, yemek kokusu, çöp kutusu, insan kalabalıkları vb., bireyin yönünü belirlemek üzere sokakta yerini almış her bir ekonomik, kültürel ya da sosyal unsur, kendi hizmetini, sunumunu, algısını, reklamını ya da haberini yapmak üzere sokaktadır. Bir anlamda kendini göstermekte ve “gösteri”sini sergilemektedir.

### **3.1.2. Tüketim ve Gözetim Toplumu, Boş Zaman ve Can Sıkıntısı**

Tüm bu gösterilerin hem kültürel hem ekonomik ortak altyapısı ise “tüketim”dir. Gösteri toplumu, aynı zamanda tüketim toplumdur: Çünkü gösterilen herşey tüketilmek üzeredir ya da başka bir deyişle tüketilen herşeyin bir gösterisi vardır. “Tüketim Toplumu” kitabında Jean Baudrillard, modern zamanda tüketimin temel yaşam ihtiyaçları kadar kültürel hazza ve sosyal prestije yönelik bir harcama olduğundan bahseder.

---

<sup>111</sup> Raul Vaneigem, *age*, 25.

“Bugüne kadar yalnızca bir hayatta kalma biçimi (yeme, içme, barınma, giyim) ya da ayrıcalıklı sınıfların gösterişçi tüketimi (süs, şatolar, mücevherler) olan şeyi kolektif değer olarak, gönderge söylemi vermenin adı vardı: tüketmek. Bizim çağımız gündelik beslenme harcamalarının olduğu kadar prestij harcamalarının da hep birlikte ‘TÜKETMEK’ olarak adlandırıldığı ilk çağdır ve bu bütünsel bir konsensüs uyarınca herkes için geçerlidir. XX. yüzyılda tüketim söyleninin tarihsel olarak ortaya çıkışı, ekonomi bilimindeki ya da düşüncesindeki kullanımı oldukça eskilere dayanan teknik tüketim kavramının ortaya çıkışından radikal olarak farklıdır.<sup>112</sup>”

Kapitalizm öncesi çağlarda gündelik hayatın ve yaşam tarzının odağında, “üretmek” ya da daha geniş ifadeyle “üretim kültürü” vardır. Tüketmek ise yaşamsal ihtiyaçlar için bir eylemdir: Yani asıl amaç olan üretim için ve yaşamda kalabilmek için yeteri derecede tüketilir; tüketimin fazlası üretim düzenini bozar. Üretmek, feodal düzende yalnızca ekonomik bir eylem değil, halkın hem fiziken hem de fikren “boş” kalmamasını sağlayan, onlara bir rol biçen ve görev veren sosyal bir faaliyettir. Kapitalist dönemde ise bu boş zaman “tüketim” ile dolmuştur. Yeni çağda tüketmek, eski düzende halk için “temel ihtiyaç gidermek” ve soylular için “gösteriş yapmak”tan farklı ve yepyeni bir olgudur. John Berger’in cümlesiyle “tüketmek, ekonomik bir gereksinmenin yanı sıra kültürel bir gereksinmeyi de doyurur.<sup>113</sup>” Lefebvre ise kapitalizmin yüzyıl ortasındaki gelişimini ve gündelik hayatın keşfini şöyle özetler:

“Yaklaşık olarak 1960’tan sonra, durum açıklığa kavuşur. Gündelik hayat artık yüzüstü bırakılmış, yoksun bırakılmış bir alan, uzmanlaşmış faaliyetlerin orta mekanı, nötr bir alan değildir. Neokapitalizmin yöneticileri, Fransa’da ve başka ülkelerde, sömürgelerin can sıkıcı ve düşük verimli olduklarını gayet iyi anladılar. Stratejileri değişti. Yeni bir perspektif benimsediler: ulusal topraklar üzerinde yatırım yapma , iç piyasanın düzenlenmesi. [...] Tüm toplumun iyi örgütlenmiş bir biçimde sömürülmesi, sadece üretici sınıfla sınırlı kalmayarak tüketimi de içine aldı. Gerçekten, kapitalizm, insanların “modern hayat”a uyum sağlamasını isterken, kendisi de ‘uyum sağladı’. Eskiden işletme sahipleri, belirsiz bir piyasa için rasgele ‘üretim yapıyorlardı’. [...] Savaştan sonra, Avrupa’da becerikli ve zeki bazı kişiler (kimler olduğunun burada önemi yok), tüketim üzerinde ve tüketim aracılığıyla etki etme olanağının, yani gündelik hayatı örgütleme ve yapılandırma olanağının farkına vardılar. Gündelik hayatın parçaları bölümlere ayrıldı, ‘hemen oracıkta’ bölündü ve bir yapbozun parçaları gibi düzenlendi.<sup>114</sup>”

Sitüasyonistler tam da bu “yapboz”un parçalarını bozmak üzere oyuna dahil olmak istemektedir. Kapitalist oyun kurallarını reddeden S.E., kendi kurallarıyla oyun oynamaya yönelir. Onlar, Huizinga’nın tarifıyla tam birer oyun bozandır:

“Kurallara karşı çıkan veya bunlara uymayan oyuncu, bir oyunbozandır. *Fair* kavramı oyun içindeki tutuma sıkı sıkıya bağlıdır: ‘Dürüstçe’ oynamak gerekir. Oyunbozan, sözde oyuncudan tamamen başka bir şeydir. Bu sonuncusu oyunu oynuyormuş gibi yapmaktadır. Görünüşte oyunun büyüğü çemberini kabul ediyormuş gibi davranmaya devam eder. Oyuncular topluluğu onu oyunbozandan daha kolayca affederler, çünkü oyunbozan onların evrenini tahrip

<sup>112</sup> Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, (İstanbul: Ayrıntı, 1997), 243.

<sup>113</sup> John Berger, **age**, 146.

<sup>114</sup> Henri Lefebvre, **age**, 63-64.

etmektedir. Oyunbozan mızıkçılık ederek, ötekilerle beraber geçici olarak içine kapandığı bir evrenin nisbi değerini ve kırılgenliğini keşfeder. Oyunun yarattığı yanılısamayı, inlusio'yu, kelimenin gerçek anlamıyla 'oyuna giriş'i, anlam dolu bu kelimeyi yok eder. Hemen oyundan atılmalıdır, çünkü oyuncular topluluğunun varlığını tehdit etmektedir.<sup>115</sup>

S.E.'nin kapitalizmin yapısını bozmak üzere ilk taktiği, boş zamanlara sızabilmek ve orada devrim yapabilmektir. Boş zamanın mekanı da fabrikanın içi değil dışıdır, yani sokaklar. Bu anlamda Sitüasyonist'lerin en bilinen ve en güçlü sloganı Debord'un 1963'te Paris'in Saint Sokağı'nda bir duvara iliştiirdiği yazıdır: *Asla Çalışma!*



**Şekil 17: Guy Debord, “Asla Çalışma”, Graffiti, 1963**

<http://inventin.lautre.net/graffiti.html> [08.06.2012]

Sitüasyonistler, asla bir ideoloji yaratma peşinde değildir; onlar bir pratik yaratmak istemişlerdir. Bu anlamda “Sitüasyonizm” şeklinde “-izm” uzantısıyla anılmayı da asla kabul etmemişlerdir. Onlar, Greil Marcus'un belirttiği gibi kendilerini, sadece özgürlükle ilgilenen devrimciler olarak ilan etmişlerdir<sup>116</sup>. Çalışmaya karşıdırlar, boş zamana karşıdırlar. Çünkü bu pratikler, kapitalist endüstri eliyle onun “kârına” düzenlemektedir. Bu düzen, çalışırken düşünmemeyi, boş zamanda ise can sıkıntısını içerir. Boş zamanda canının sıkıldığını düşünen ve bunu kişisel algılayan insan, böylece boş zamanı ya yine çalışarak ya da tüketerek doldurmaya yönelir. Her anlamda kazanan yine düzen olur.

<sup>115</sup> Johan Huizinga, *age*, 29.

<sup>116</sup> Greil Marcus, *Ruj Lekesi*, çev. Gürol Koca (İstanbul: Ayrıntı, 1999), 68.

S.E.'ye göre daha büyük bir çerçevede can sıkıntısı, rutinliğin ve tekrarın temelidir: Tıpkı endüstriyel bir seri üretim makinesi gibi çalışan bireylerin günleri, ayları, yılları aynı rutin içinde geçer ve bunu kıracak vakitleri bile yoktur. Endüstrinin gizli kapaklı üretim ve denetim aygıtına dönüşen “can sıkıntısı” böylece devrimci ve oyunbozan bir nitelik kazanamaz ve insanın özgürce kendisi için ne istediğini sorgulaması olanağına dönüşemez. Aslında düzen, çalışma dışında kalan boş zamanı da düzenleyerek insanlara düşünecek, sorgulayacak boş zaman bırakmaz. Düzen içinde çalışan herkes, çalışma dışı saatlerde de aslında bir nevi düzen için çalışmaya devam eder: Televizyon izleyerek, pop müzik dinleyerek, alış-veriş merkezlerine giderek, geceleri uyuyarak çalışır. Çünkü düzen böyle çalışır.

“Eğer günün, haftanın, ayın, yılın saatleri (mesleki işe ayrılan) zorunlu zaman, (eğlenceye ayrılan) serbest zaman, (ulaşım, yürütülecek işlemler, formaliteler vb. gibi iş dışındaki gerekliliklere ayrılan) zoraki zaman şeklinde üç kategoride sınıflandırılırsa, zoraki zamanın arttığı saptanır. Zoraki zaman, boş zamandan daha büyük bir hızla artar. Gündelik içine yerleşir ve gündelik hayatı zorlamanın toplamıyla (bütünüyle) tanımlamaya yönelir. [...] Boş zaman artık Şenlik veya emeğin ödülü değildir, kendisi için ifa edilen özgür bir faaliyet de değildir. Genelleştirilmiş gösteridir. Televizyondur, sinemadır, turizmdir.<sup>117</sup>”

Michel Foucault, bu bağlamda gösteri toplumu kavramına karşı gözetim toplumu kavramını öne sürmektedir: “Toplumumuz gösteri değil gözetim toplumdur... Ne bir amfiteatr ne de bir sahnenin üzerindeyiz, bizler panoptik bir makine içindeyiz<sup>118</sup>”. Foucault, kitabında 17. yüzyıldan itibaren tüm dinamikleri ile hapislihanenin doğuşunu anlatırken, aslında iktidarın gözetim mekanizmasının asıl olarak bireylerin içlerinde yaşattıkları bir yapıya dönüştüğünü ve her bireyin düzen adına kendini kontrol ettiğini ortaya koymaya çalışmaktadır: bu anlamda herkesin herkese, herşeyin herşeye karşı “polis” görevi gördüğü ve toplumun gerçek bir kapatılma hakikati içinde olduğu bu düzenin hiç de oyuna benzemediğini ve hiç de bozulacak bir tarafının olmadığını karamsarca sunmaktadır.

Foucauldien bağlamda, gösterinin ya da gözetimin kontrol ve düzenlenme aracı olmasının ötesinde en önemli amacı ise yine ekonomik kazanç elde ettirmesidir. Gösteri ya da gözetim, aynı zamanda ekonomik kazancın bir aracıdır, çünkü ilgi çekmek üzere yapılandırılmıştır. “İlgi<sup>119</sup>” onun ve nesnelere fiziki ya da kültürel olarak tüketimini sağlar ve tüketimin sonucu ekonomik kazançtır: Bu bağlamda

<sup>117</sup> Henri Lefebvre, *age*, 59.

<sup>118</sup> Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, (New York: Random House, 1975), 217.

<sup>119</sup> “İlgi” kelimesinin İngilizcesi olan *interest* ya da yine aynı kökenden Fransızcası *interet* kelimeleri, kendi dillerinde hem “ilgi-önem” hem “çıkar-avantaj” hem de “faiz” anlamlarına gelir ve bu üç anlamın tek bir kelimedede birleşmesi aslında kapitalizmin metodunun özünü özetlemektedir.

kapitalist düzenin düzenleme ve denetleme metodlarının, bizzat tüketim ve eğlence araçlarıyla donatılmış ekonomik kazanç sistemi olarak geliştirildiği sonucu çıkarılabilir. Tam tersinden ifade edersek, kapitalist düzen içinde ekonomik kazanç elde edilen tüm araçlar ve hareketler, tüketim ve eğlence görüntüsü altında, örtük bir biçimde gözetlenmekte ve kontrol edilmektedir.

### 3.1.3. Oyunbozan Taktikler: *Derivé, Détournement, Psikocoğrafya*

Richard Sennett'in "Otorite" kitabında Hegel'e referansla belirttiği üzere "özgür olmanın ilk adımı yalnızca var olan iktidarın yıkılması değil, iktidar dünyasından topyekün bir kopuştur<sup>120</sup>". Sennett'e göre "ancak bu durumda iktidar -kişinin hem içinde hem dışında- gerçekten kavranılabilir<sup>121</sup>". Sennett'e göre iktidardan kopuşun ise iki yolu vardır: "biri maske aracılığıyla, diğeri tasfiye yoluyla<sup>122</sup>".

S.E, kendi oluş biçimini ve iktidar karşıtı amaçlarını maskeleyen yoluna gitmemiş, gizli kapaklı taktikler uygulamamış, tüm söylem ve uygulamalarında açıktan hedefe saldırmıştır. Debord ve yoldaşları, buna karşın sanat da dahil olmak üzere kapitalist gösterinin bulaştığı tüm aygıtları tasfiye yoluna gitmiştir: sanat, reklam ve medya başta olmak üzere tüm kültürel ve kitleset otorite araçlarını reddederek ve içlerinde o ya da bu şekilde yer almayarak işe başlamıştır. S.E., sanatın ikinci dünya savaşı sonrası dönemde kültür endüstrisi içinde soğurulduğunu ve endüstri içindeki bir "gösteri" aracına dönüştüğünü düşünmektedir. Onlara göre Dada ve Sürrealizm ile "sanatın bağımsızlaşması, sanatın çözülmesinin başlangıcı olmuştur<sup>123</sup>". S.E.'nin kentsel ve gündelik hayat içine yerleştirilmiş tüm bu gösterileri bozmaya yönelik kendi savunma teknikleri ise *derivé* [sürüklenme, gelişigüzel akma, dolanma], *détournement* [sızma, anlam çalma, tersine çevirme] ve kenti bireyin psikolojisi üzerinde etkili bir coğrafya olarak kabul eden ve Asger Jorn'un tarifıyla "kentçiliğin bilim-kurgusu" olan "psikocoğrafya"dır.

"*Dérive Kuramı*", *Internationale Situationniste* (SE) dergisinin 1958 Aralık ayında çıkan ikinci sayısında yayınlanmıştır. *Dérive*, Baudelaire'den başlayarak, rasyonalizme başkaldıran her avangard hareketin tutkusu haline gelen flanörlüğün (*flânerie*) sityasyonist tarzıdır. Sityasyonistlerin urbanizme ve psikocoğrafyaya duyduğu ilgiyi de açıklar.

Hayalperest Bauhaus ile Guy Debord 1957 yılında on dokuz paftalık sityasyonist bir Paris haritası yayınladılar: "Çıplak Kent". Kesilmiş Paris haritalarının kolajlarından oluşan "Çıplak Kent", akılcı, işlevsel, yönlendirici bir düzene sahip olan kentin, arzulara, deneyci ve özgür

<sup>120</sup> Richard Sennett, *Otorite*, çev. Kamil Durand (İstanbul: Ayrıntı, 2005), 144.

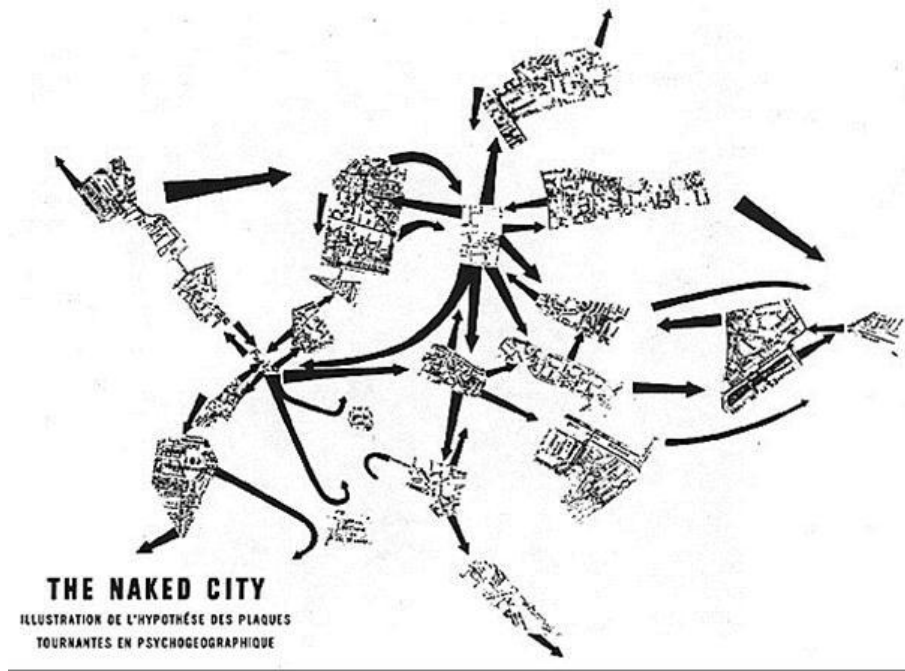
<sup>121</sup> *age*, 145.

<sup>122</sup> *age*, 145.

<sup>123</sup> Guy Debord, *age*, 145-149.



davranışlara, toplumsal hareketlere, oyunsu yaratıcılığa, kısacası sanata ve şiire teslim olmasını ifade eder. İşte “Çıplak Kent”, *derivé*’nin “resmi”dir.<sup>124</sup>



**Şekil 18: The Naked City, Guy Debord ve Asger John, Psikocoğrafya Çalışması, 1957**

<http://populargusts.blogspot.com/2006/10/maps-and-diagrams.html> [30.06.2012]

S.E.’in bu yeni oyunlarının asıl amacı gündelik hayatın akışını bozmak ve bireylerin kendilerine özgü bir akış yaratmasına teşvik etmektir. Psikocoğrafya, kenti endüstrinin belirlediği mekansal bir haritanın aksine her bireyin kendi maddi ve manevi ihtiyaçlarına yönelik olarak coğrafyanın ve yönlerin belirlenmesi bilimidir. Bu bilimin metodu ise kenti ve kentliyi gözlemlemekten geçer. Bu gözlem, Sitüasyonistler tarafından *derivé* eylemi ile gerçekleşmektedir: Flanörvari bir biçimde kentte gezmektedirler ama bunu romantik bir ilham değil “oyunbaz-konstrüktif” bir taktik olarak geliştirmektedirler.

“Muhtelif sitüasyonist yöntemlerden biri de *dérive*’dir: farklı ortamlardan hızlı geçiş tekniği. *Dérive* oyunbaz-yapıcı davranış ve psiko-coğrafi etkilerin farkında olmayı gerektirir; bu yönüyle klasik gezi ve gezinti kavramından tamamen farklıdır. Bir *dérive* sırasında bir ya da birçok kişi belli bir süreliğine alışıldık hareket ve eylem niyetlerini, ilişkilerini, işlerini ve boş zaman etkinliklerini bırakır ve kendilerini sahanın cazibelerine ve sahada bulacakları karşılaşmaların tesadüfüne bırakırlar. Rastlantı unsuru sanıldığı kadar belirleyici değildir: şehirlerin, *dérive* bakış açısından, belli bölgelere girişi ve çıkışları kuvvetle caydırıcı değil, akımları, sabit noktaları ve ağlarıyla bir psiko-coğrafi rölyefi vardır.<sup>125</sup>”

<sup>124</sup> <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=18> [20.07.2012].

<sup>125</sup> Guy Debord, “Derivé Kuramı”, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim, 2011). [www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=18](http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=18) [30.06.2012].

Bu geziler, sityasyonistler için aynı zamanda teori üretmenin pratik bir biçimidir. İnsanların kapitalizmin tabelalarını sorgulamaksızın uyararak akması yerine bir anlık durum karşısında “durma”ları ve akışlarını o duruma göre değiştirmeleri, kendi iradeleriyle belirlemelerini hayal etmektedirler. Durma, “[Walter] Benjamin'in bahsettiği kesintiye uğratma kudreti, "devrimci kopuş"tur<sup>126</sup>”. Sityasyonistler bu kopuşlar sayesinde tüm kapitalizmin tüm iş ve zaman akışını da bozmayı planlamaktadır. *Derivé* eyleminde gezmek bir araç ise asıl amaç durmaktır: durmaya gerektirecek durumlar karşısında anlık duruşlar ve o duruma göre yön değiştirmeler. Böylece kenti ve algısını bozmaya, saptırmaya, kapitalizmin yönlendirdiği akışa uymamaya çalışmaktadırlar: Akışların değil bu akışa kapılmayarak keşfedilecek durumların peşindedirler.

“Büyük kentler, bizim *dérive* dediğimiz dikkat dağılmasını destekliyor. *Dérive*, skor olmaksızın etrafta dolanma tekniğidir. *Dérive*, dekorun yarattığı etki üzerine kuruludur. Bütün evler güzel. Mimari, *heyecan verici* olmak zorunda. Ölçülü bina girişimlerini artık kâle alamayız. Yeni kentçilik, neyse ki kaçınılmaz olan ekonomik ve toplumsal müdahalelerden ayrı düşünülemez. Devrin devrimci taleplerini, devrin mutluluk devri olduğu fikrinin bir işlevi olarak düşünmek mantıklı. *Boş zamanın* değerlenişi, o halde basit bir latife değil. řunu unutmayın ki bu durum, yeni oyunlar icat etmek demektir.<sup>127</sup>”

Richard Sennett, S.E.’ninkine paralel bir eleştirelilikle kent mekanının harekete ve hıza esir olduğunu belirtir. Ona göre “televizyon seyircisi gibi gezgin de, dünyayı uyuruşturucu biçimde deneyimler; mekân içindeki hassasiyetini yitirmiş olan beden, parçalı ve süreksiz bir kent coğrafyası içine yerleştirilmiş hedeflere doğru pasif bir biçimde hareket eder<sup>128</sup>”:

“Bunun böyle olmasının nedeni en başta, yeni coğrafyayı mümkün kılan fiziksel deneyimdir, hız deneyimidir. İnsanlar bugün atalarımızın hayal bile edemeyeceği hızlarda seyahat ederler. Otomobillerden kesintisiz uzayıp giden dökme beton otoyollara kadar uzanan hareket teknolojileri insan yerleşimlerinin sıkışık merkezlerden çevre mekânlarla genişlemesini mümkün kılmıştır. Böylece mekân salt hareket amacının aracı haline gelmiştir – artık kent mekânlarını onların içinde araba kullanmanın, onlardan çıkmanın ne kadar kolay olduğuna bakarak değerlendiriyoruz. Bu hareket güçlerine esir olmuş kent mekânının görünüşü zorunlu olarak nötrdür: Sürücü arabasını, ancak kente özgü dikkat dağıtıcı özelliklerin asgariye inmesi sayesinde güvenle sürebilir; iyi araba kullanmak standart işaretler, ayırım çizgileri, drenajlar ve ayrıca diğer sürücüler dışında sokak hayatı olmayan sokaklar gerektirir. Kent mekânı salt hareketin bir işlevi haline geldikçe, kendi içindeki uyarım kapasitesini de yitirir; sürücü mekânın içinden geçip gitmeyi ister, onun tarafından uyarılmayı değil.<sup>129</sup>”

Aslında bu uyarıyı yapabilecek ender unsurlardan biri sanat eseri ya da eylemidir. Sityasyonistler her ne kadar sanatın endüstri ve iktidar tarafından kontrol edilmesine

<sup>126</sup> Giorgio Agamben, “Guy Debord'un Sineması”, çev. Ulus Baker, <http://www.korotomedy.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0> [01.07.2012].

<sup>127</sup> Guy Debord, Jacques Fillon, “Özet 1954”, **Potlatch #14** (30 Kasım 1954). <http://www.notbored.org/1954.html> [01.06.2012].

<sup>128</sup> Richard Sennett, **Ten ve Taş**, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 2011): 13.

<sup>129</sup> **age**, 13.

karşı olsalar da, bu durum sanattan ümidi kestikleri anlamına gelmez: Sanatın içindeki bu devrimci gücü uyandırmak adına onu *détourné* etmeye karar vermişlerdir. *Détournement*, sanat alanını uyandırmak adına sanat eserini “yakmak”tır: Bu yanmadan geriye kalan küllerin içinden devrimci olanları seçip sanatı onlarla küllerinden yeniden doğurmaktır. Onlar, sanatın Dada ve Sürrealizm’in ardından yok oluşunu devrimsel bir taktiğe çevirmek istemişlerdir. Sanat eserlerinin biricikliğinden ve özgünlüğünden vazgeçerek, sanatı geri kazanmayı denerler.

“Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi. Daha sonra sityasyonistler tarafından gerçekleştirilen eleştirel tavır, sanatın ortadan kaldırılması ile sanatın gerçekleştirilmesinin, sanatın aşılmasının birbirinden ayrılmaz yönleri olduğunu göstermiştir.<sup>130</sup>”

*Détournement*, sadece sanat alanının değil, sanatsal eser aracılığıyla bireylerin ve kent psikolojisinin içine sızma ve içerden fethetme hareketidir; bir yabancılaştırma efektidir<sup>131</sup>. *Détournement* taktiği sayesinde, endüstri tarafından soğurulmuş sanatların içinde saklı kalmış bir tutam devrimci “küller” eserlerin içinden çalınmaktadır ve bir araya getirilerek bambaşka ve ters yönde bir bağlam oluşturulmaktadır. *Détournement* sanat eseri üretmeyi amaç edinen bir hareket değildir, onu devrim amacı adına araç edinir: Sanattan vazgeçmek uğruna, kentin ve kentlinin içindeki devrimci nitelikleri yeniden taratmak, psikolojiyi harekete geçirmek ister.

[*Détournement*], alıntının, sırf bir alıntı haline geldiği için sürekli sürekli tahrif edilen teorik otoritenin karşıtıdır; bağlamından, devriminden ve de topyekün referans olarak döneminden ve bu referans içindeki –ister bilerek isterse yanlışlıkla olsun- kusursuz tercihten koparılmış bir bölümdür. [*Détournement*], anti-ideolojinin akıcı dilidir. O hiç bir şeyi kesin olarak ve kendi içinde güvence almaya kalkışmayacağını bilen iletişimde ortaya çıkar. [*Détournement*] en yüksek aşamada hiç bir eski ve eleştiri-üstü referansın onaylayamayacağı dildir. [*Détournement*], en yüksek aşamada, hiçbir eski ve eleştiri-üstü referansın onaylamayacağı dildir. Buna karşılık, hem kendi içindeki hem de uygulanabilir olgularla olan tutarlılığı, ortaya çıkardığı hakikatin eski çekirdeğini onaylayabilir. [*Détournement*], nedenini, şimdiki eleştiri gibi, kendi hakikatının dışında kalan bir şey üzerine oturtmamıştır.<sup>132</sup>”

Psikocoğrafya bu devrimci nitelikleri ve bireyin durumlarını, algısını, kentin akışını gözleme bilimidir; *derivé* bu gözlemin pratiğidir, *détournement* ise bir nevi sonucudur: Oyunun bozulmuş hali. *Détournement*, Sityasyonistlerin sanatın küllerinden doğurmak istedikleri devrime gitme yoludur. O yol, 68’ Mayıs’ında

<sup>130</sup> Guy Debord, *age*, 149.

<sup>131</sup> Brecht bu kavramı, Marksist bir bakış açısıyla kendisine yabancılaşmış seyircinin sahnedeki oyunla ve hikayeyle özdeşleşmesini engelleyecek, ona oyunun “oyun” olduğunu hatırlatacak hareketler için kullanmıştır. Brecht de bu yöntemle tiyatronun seyircinin rahatladığı bir gösteriye dönüşmemesini değil rahatsız edici ve düşündürücü bir işlevinin olmasını istemektedir. Yabancılaştırma efekti anları, bir nevi oyunu *detourné* etme anlarıdır.

<sup>132</sup> Guy Debord, *age*,158.

Paris'ten geçmiştir: Sanatın bozulması işlemiyle toplanan güç, hayatın bozulması denemesine dönüşmüştür.

### 3.1.3 Oyunun Sonu: 68' Mayısı Paris

Sitüasyonistler, tüm kentsel ve sanatsal oyunları içindeki en şiddetli “durumu” kuşkusuz Mayıs 68'de Paris sokaklarında yaratmışlardır. 68' Mayıs'ı sadece Paris'i değil tüm dünyayı, sadece Sitüasyonistleri değil tüm dünya aktivistlerini, sadece bir ay değil tüm 70'ler boyunca hareketlendirmiştir. 68' Mayıs'ı kapitalist endüstrinin tabiri caizse “ipini pazara çıkarma” denemesidir: O “ipi” üreten işçiler beklenmedik bir şekilde bir anda ayaklanmış, greve gitmenin ötesinde isyan bayrağını çekmiş ve sokaklarda çatışmışlardır. Bu durumun ilk kıvılcımı ise “S.E.'nin tezlerini benimseyen anarşist *Enragés* grubunun Nanterre Üniversitesi'nin altını üstüne getirmesidir<sup>133</sup>”: Hayatın temsilen işçiler ve sanatın temsilen öğrenciler, devrimci bir amaçla birbirlerini omuz omuza bulmuşlardır. Sanat, hayatın değerlerini savunurken, hayat onun ürettiklerini ve önerdiklerini bağırılmaktadır. Edgar Morin'in ifadesiyle “Mayıs 68', rastlantı ile zorunluluğun bir araya gelmesidir<sup>134</sup>”.

Jean-Paul Sartre, 68' hareketleri ile beraber “aydınlar ve işçiler arasındaki duvarın yıkılmamış olmasıyla birlikte, ortak bir eylemde bu duvarın yıkılabileceğinin kanıtlandığını” belirtir<sup>135</sup>. 68' ile beraber birçok şey kanıtlanmıştır ama o duvar yıkılmamıştır. Eylemciler, endüstrinin ipini pazara çıkarmakta başarılı olsa da bir şekilde kaybetmişlerdir. Çünkü endüstri ipinin pazara çıkmasını önemsemektedir, hatta tüm kıvraklığıyla, hazır pazardayken bu ipi bile satmıştır: Debord ve tüm yoldaşları, davasında ve savunduklarında haklı çıksa da düzen adına değişen hiçbir şey olmadığı gibi aksine eleştirdikleri durumlar daha da ileri bir aşamaya gitmiş ve endüstri 68'i de gösterinin bir parçası haline getirmiştir.

Michel Foucault, 68'in tüm teorilerinde etkili olduğunu belirtse de umutsuz ve karamsar bir yaklaşımla Mayıs 68'i mücadele anlamında yeterli bulmamaktadır. Mayıs 68'de bazı grupların “saçma bir şekilde gölge düşürdüğü”nü belirten Foucault'ya göre asıl sorun ise “entelektüeller” ile “entellektüel olmayanlar” arasında geçmiştekilerden çok farklı, yeni bir ilişki ve bir işbirliği yapısına ulaşma sorunudur:

---

<sup>133</sup> Ali Artun, 2009, 32-47.

<sup>134</sup> Edgar Morin, Jean Jacques Brochier, “Bir Uygarlık Bunalımı: Edgar Morin ile Söyleşi”, çev. Aykut Derman, *Cogito*, s. 14 (1998): 111.

<sup>135</sup> Jean-Paul Sartre, “Komünistler Devrimden Korkuyor”, **68 Mayıs'ında Paris** (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997): 74.

“sanat” ve “hayat” omuz omuza başlattıkları bu mücadeleyi, Foucault’ya göre yeterince birbirlerini anlayamayarak ve dolayısıyla omuz veremeyerek bitirmiştir<sup>136</sup>. Foucault’nun gösteri yerine gözetim kavramını ortaya atmasının sebebi de ona göre sonuçları oldukça gerçek olan bu durum hiç de eğlencelik türden bir oyun olmamasıdır.



**Şekil 19: Mayıs 68’ Paris’teki Çatışmalardan Bir Fotoğraf**

[http://www.nytimes.com/slideshow/2008/04/30/world/0430-FRANCE\\_index.html](http://www.nytimes.com/slideshow/2008/04/30/world/0430-FRANCE_index.html) [06.07.2012]

Bu noktada 68’in kültürel ve sanatsal sonuçlarını ve endüstri ile sanat arasındaki tüm ikilemleri daha iyi kavramak için kültür endüstrisi kavramını biraz daha açmak gerekir. Kültür endüstrisi kavramının kendisi sanat ile endüstri, burjuva düzeni ile burjuva toplumu arasındaki karşıtlık ilişkisini bizzat içermektedir; “kültür endüstrisi” diyalojiktir, ambivalentiktir: “Kültür” ve “endüstri” kelimeleri, geçmişte iki farklı, hatta çelişik alanın aynı bünyede buluşmasıyla tek bir kavrama dönüşebilmiştir. Bu füzyon, burjuva sisteminin ve kapitalizmin biricik mayasının ve metodunun sonucudur: Sorun, çatışma ya da ikilem gibi görünen kavramları ya da pratikleri birarada yaşatmak, yaşam tarzı haline getirmek.

<sup>136</sup> Michel Foucault, “Mayıs 68 Boyunca ‘Sözcükler’ İle ‘Şeyler’ Arasında: Michel Foucault ile Söyleşi”, çev. Mert Keçik, **Cogito**, s. 14 (1998): 126-130.

Kapitalizmin bu metodunun sonuçlarının en iyi gözlemlenebildiği alanların başında, endüstriye paralel gelişen ve aslında onun gibi sürekli yenilenebilir ve geliştirilebilir teknik bir alan olarak sanat alanı gelmektedir: Sanat, bu anlamda artık tek bir sınıfın bağımlılığı altında olmayan, buna karşın kâr etme amaçlı çoğaltılabilen endüstriyel bir metaya dönüşmüştür. Bu durumda sanat, o eski sanat değildir artık. Kapitalizmin bir metot olarak ikilemini, artık bünyesinde derinden taşımaktadır: Hem kültürel hem endüstriyeldir.

“Kültür endüstrisi terimini yanılmıyorsam ilk defa 1947’de, Amsterdam’da Horkheimer’la birlikte yayımladığımız Aydınlanmanın Diyalektiği’nde kullanıldı. Müsveddelerde “kitle kültürü” terimini kullanmıştık. Fakat daha sonra, yandaşlarının işine gelecek yorumları dışında bırakmak amacıyla kitle kültürü yerine “kültür endüstrisi” terimini kullanmayı uygun bulduk; ne de olsa onun, kitlelerden kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu olduğunu ortaya atabilirler, onu popüler sanatın çağdaş formu sayabilirlerdi ki bu ikincisinin kültür endüstrisinden kesin olarak ayırt edilmesi gerekir. Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir.<sup>137</sup>”

Huizinga’nın, “oyunbozan”ı “hemen oyundan atılması gereken” şeklinde tanımlamasına karşı, endüstrinin asıl taktiği hiç kimseyi oyundan atmamaktır: bir taşa çok kuş vuran endüstri, oyunbozanın tüm bozduğunu oyunun kuralına çevirerek hem onu oyunun içinde tutar, hem de daha önemlisi oyunu yenilemiş ve ilginç hale getirmiş olur. Çünkü onun oyununu bozmaya çalışan, onunla çatışan yeni birşey ortaya koyuyor demektir; yeni olan da her zaman ilgi çeker ve gösterinin her zaman yeniye ihtiyacı vardır. Endüstrinin yegane taktiği budur: Kimseyi dışlamaz, kimseye çatışmaz; aksine çatışmalar, ikilemler onun asıl beslenme noktasıdır. Kendisiyle çatışanı merkezine alır, asla duygusal değildir: Düşmanı en kârlı dostudur. Kimseyi sokağa atmaz, dışlamaz; gerekirse sokağı içerisi yapar, yine kendi çatısı altında tutar. Endüstri, tıpkı bilim gibi her türlü hastalığa karşı “bağışıklık” kazanır, aşısını üretir; her türlü zehri bizzat panzehri yapar ve her ikisini, hem zehri hem de panzehri aynı anda satar<sup>138</sup>.

Kısacası, Dada ve Sürrealizm’i soğrulduğu için eleştiren Sitüasyonistlerin gösteriye karşı oynadıkları oyun da endüstri tarafından bir gösteriye dönüştürülmüştür. Çoğu, Paris’in önde gelen güzel sanatlar okulundan biri olan *Ecole des Beaux Arts*’ın koridorlarında hazırlanıp Paris’in entelektüel ve muhalif mahallesi *Quartier Latin*’ın sokaklarına asılan afişler, basılan stensiller ve bağrılan sloganlar, bugün bile birçok

<sup>137</sup> Theodor W. Adorno, “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, **Cogito**, s. 36. <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=175&id=29> [20.05.2012]

<sup>138</sup> Durum, internet çağının virüs piyasasına benzemektedir. Anti-virüs şirketlerinin kazanç kapısı bizzat virüslerdir. Bu durumda virüsü üretenler de genellikle anti-virüs şirketleri olmaktadır. Dolayısıyla virüs olmazsa varolamayacak bir anti-virüs diyalektiği söz konusudur.

devrimci söylem içinde kullanılmakta ya da onlara ilham olmaktadır. Kent içinde gerçekleştirilen sanatsal ya da toplumsal birçok oyun, performans ve eylem, kökenini Sitüasyonistler’de bulmaktadır. Fakat bu yaratıcı slogan ve teknikler, bir o kadar da kapitalist kültür, sanat, reklam, tasarım, medya ve moda piyasalarına da ilham kaynağı olmaktadır.

### 3.2 Sokak Duvarlarının Dili: Amerikan Grafitisi

*Graffito*, genel anlamıyla “duvar üzerindeki yazı” anlamına gelir; *graffiti* ise bu kelimenin çoğuludur. Grafiti araştırmacısı Tristan Manco, terimin içeriğini şöyle açıklar:

“Grafiti (sgraffiti), düz bir yüzey üzerindeki desen ya da karalamaları ifade eder ve Yunanca *graphein* (yazmak) ve İtalyanca *sgraffio* (çizmek) kelimelerinden türemiştir; köken olarak, eski Roma mimarilerinde bulunan bu izlere gönderilme yapılmaktadır. Bugün ise terim, 20. yüzyılın kentsel çevresinde anlam kazanmaktadır; ne olduğu ya da ne ifade ettiği önemli olmayan en basit çiziklerden, daha karışık ve renkli kompozisyonlara kadar grafiti kenti kaplamaktadır. Bu geniş tanım, politik grafitiden tüm *tag* atma biçimlerine kadar tüm sprej, fırça, kalem, markör, stencil ve sticker yöntemlerini içermektedir.<sup>139</sup>”

Grafitinin izine insanlık tarihi boyunca rastlamak mümkündür. İnsan, var olduğu andan beri kendi bedeni de dahil kendisini çevreleyen her türlü “duvar” üstüne, gerek iletişim gerek başkaldırı gerek eğlence amaçlı dışavurumda bulunmuştur. Tarihsel olarak sokak yüzeylerine yazılama geleneği ta eski Roma, Yunan ve Mısır dönemlerinden beri süregelmektedir. Modern zamanlara geldiğimizde, hem iki dünya savaşı hem de Avrupa, Asya veya Güney Amerika’daki devrimler ya da toplumsal hareketlerde duvar yazıları ve resimlerinin kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır.

Duvar yazı ve resimleri [mural] bu anlamda kimi zaman Berlin Duvarı gibi toplumsal duvarları tümüyle yıkan ya da sınıf ve kültürler arasında örülmüş duvarlara iletişim kapıları açan bir işlev görmüştür. Bu anlamda Saygı Duvarı’nın [Wall of Respect] ve Kilroy’un hikayeleri ise Amerikan grafiti sanatının işlev ve etkisini anlamak adına da önemlidir: Saygı Duvarı, 1967’de Chicago’da *Organization of Black American Culture (OBAC)* [Amerikan Siyahi Kültürü Örgütü] içindeki bir grup genç sanatçı ve öğrencinin sanatlarını toplumla, toplum için ve toplum içinde kolektif biçimde üretmek amacıyla sokağa çıkmalarıyla başlamış ve 1971’de duvarın yanarak arar görmesine kadar sürmüştür<sup>140</sup>.

<sup>139</sup> Tristan Manco, *Stencil Graffiti* (Londra: Thames & Hudson, 2002), 9.

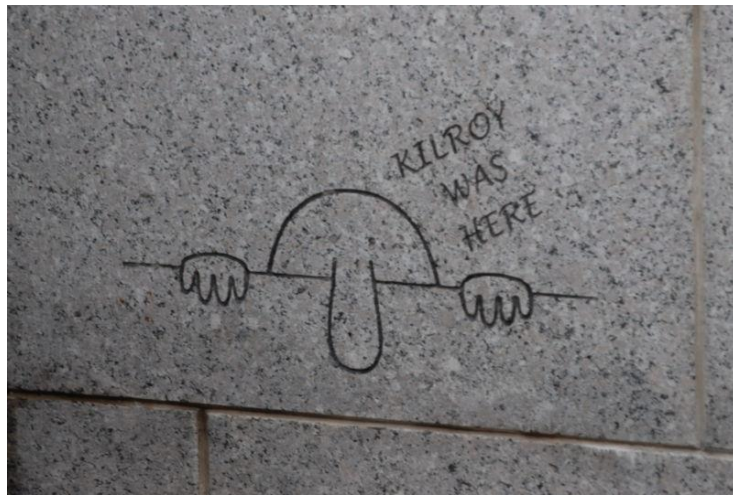
<sup>140</sup> <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/wallofrespect/main.htm> [01.11.2012]



**Şekil 20: 1967’de Saygı Duvarı’ndan Bir Fotoğraf**

<http://www.blockmuseum.northwestern.edu/wallofrespect/main.htm> [01.11.2012]

İkinci dünya savaşı döneminde gezici bir görevi olan bir asker olduğu, yıllar sonra ortaya çıkmasıyla anlaşılmış olan Kilroy ise gittiği her savaş bölgesinde “Kilroy was here” [Kilroy buradaydı] yazılarını duvarlara bırakan. Bu yazıyı basitçe çizdiği, bir duvarın üzerine ellerini koyup iki gözünü uzatıp bakan bir tiptemenin yanına yazar. Bu Kilroy tiptemesi Hitler’in bile oldukça canını sıkmıştır. Çünkü bir hayalet gibi her yerdedir ve duvarların ardından her yeri gözetlemektedir. Bu yazıyla kendini yeniden üretmiştir, ama bu üretimlerle beraber, aslında kendisine, yani orijinale ulaşamayacağı izlenimini veren müthiş bir *aura* yaratmıştır. Kilroy, *hic et ubique*’dir, yani burada ve her yerdedir.



**Şekil 21: Kilroy’un duvar resim ve yazısı**

<http://thecurseandthecure.co.uk/tag/kilroy-was-here/> [30.11.2011]



Amerikan grafitisi ise ne yeni bir sanatın icadı ne de dönemsel bir projedir. Ortaya çıktığı günden bugüne devam eden bu akım, ilk çağdan beri var olan temel bir pratiğin aynı anda hem toplumsallaşması hem estetikleşmesi süreci olarak okunabilir. Bu anlamda Saygı Duvarı ve Kilroy duvar resimleri gibi örneklerin toplumsal bağlamlarını içermesinin yanı sıra bu akımda, hem icracıları hem de icra biçimi açısından özgün bir durum söz konusudur. Sokağa ya da kamusal alana çıkan diğer tüm sanat alanlarından farklı olarak grafiti sanatı, daha çok kamusal alanın ve sokağın sanata girişiyle ortaya çıkmıştır. Amerikan grafitisini duvar yazı ya da resimlerinden ayıran en önemli özellik, sanatçılar tarafından değil sanatsal bir motivasyon olmaksızın halk tabakası tarafından üretilmiş ve bilinen estetik formlarının dışında bilinçli bilinçsiz gelişmiş yeni kaligrafik bir estetik form olarak doğmuş olmasıdır. Bu farklı estetik ve toplumsal süreç, aynı zamanda tüm duvar yazıları tarihindeki ve kamusal alandaki en etkin toplumsal gücü de içinde barındırmaktadır. Bu anlamda onu tüm diğer sanat akımlarından ayıran en önemli özellik ise sanatın gücünün sıradışı bir şekilde bu kadar baskın, yaygın ve etkin bir şekilde ortaya çıkmasıdır.

### 3.2.1. Duvarda Varlığın Temsili ve Yazının Yapıbozumu

Modern grafiti serüveni ilk olarak 1960'lı yılların sonunda Cornbread<sup>141</sup>, Cool Earl, Julio 204 gibi bazı New York ve Philadelphia gençlerinin kendi gerçek isimlerini ya da lakaplarını kentin dış yüzeylerine yazmalarıyla başlar. Bu öncü isimlerin hemen ardından grafitiye asıl ününü getiren grafitici ise Yunan kökenli New Yorklu bir postacıdır: TAKİ 183. Belki de bir postacı olarak sürekli gezme halinde olması sonucu Taki, kentin her köşesine kendi *tag*<sup>142</sup>'ini atabilmiştir. Onu üne kavuşturan ve

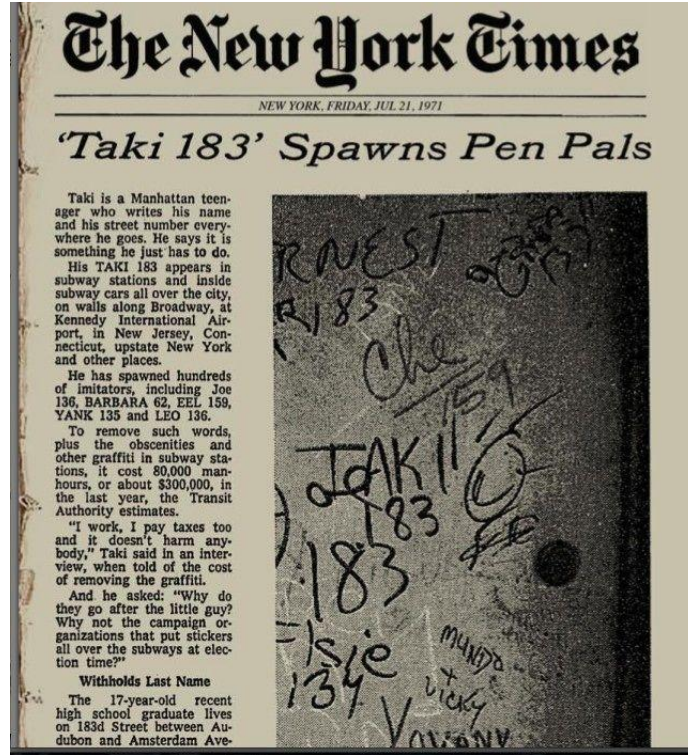
---

<sup>141</sup> Özellikle Cornbread, çoğu grafitici tarafından “grafitinin manevi babası” olarak anılır. Sevdiği kızın ilgisini çekebilmek için “*Cornbread loves Cynthia*” [Cornbread Cynthia'ya âşık] diye yazılar yazmaya başlayan Cornbread, bu şekilde sadece Cynthia'nın değil onun ailesinin de ilgisini çeker ve Cynthia, ailesi tarafından mahalleden uzaklaştırılır. Bunun sonucunda Cornbread'in ilgisi kendisine döner ve tüm Philadelphia'yı sadece “Cornbread” *tag*'i ile yazılar. Sevdiği kız konusunda pek başarılı olamasa da kendi ününü tüm kente salma konusunda başarılı olur. Cornbread daha sonra işi öyle bir boyuta getirir ki Michael Jackson'ın en küçük üyesi olduğu, dönemin Grammy ödüllü ünlü pop grubu Jacksons 5'in jetinin ve dahası hayvanat bahçesindeki bir filin üzerine bile Cornbread imzasını atar. “Yazıyordum, çünkü bu, getto yaşamından kaçış yolumdu” diye ifade eder kendini Cornbread. Fakat hayatında sürekli yasa dışı unsurlara yer veren Cornbread'in hikâyesi, hem kendisi hem grafiti alanı açısından mutsuz bir sonla biter: Oğlu bir uyuşturucu satıcısı tarafından sokakta öldürülür ve bu gelişmeyle 1972'de grafiti yapmayı bırakır. Daha sonra ironik bir finalle bir anti-grafiti grubuna katılıp duvarları temizlemek için çalışır.

<sup>142</sup> *Tag*: Geleneksel grafitinin en temel biçimi; grafiticinin markör ya da spreyle duvara attığı imza/monogram. *Tag*, grafiticinin, kendine ait stilini yansıtır. Bu ilk dönemdeki *tag*'ler genelde

grafiti tarihinin neredeyse “resmi başlangıcı” olarak sayılabilecek gelişme ise 21 Temmuz 1971’de yaşanır: Ülkenin en önemli ve büyük gazetesi olan *New York Times* Taki’yi sayfalarına taşır. *Times*’ın, Taki haberine ilişkin attığı manşet ise, grafiticinin ruh halini özetlemektedir: “*Taki 183, durmadan yazışma arkadaşları doğuruyor.*”

“*Taki*, gezdiği her yere ismini ve sokak numarasını yazan bir Manhattan genci. Bu, ona göre sadece yapmak zorunda olduğu birşey. Taki 183 imzası, tüm kentin metro istasyonlarında ve metroların içinde, Broadway’in duvarlarında, Kennedy havaalanında, New Jersey’de, Connecticut’ta, New York’un diğer uzak köşelerinde görülebiliyor.»



Şekil 22: NY Times’in Taki Haberi, 1971

<http://www.woostercollective.com/post/new-york-times-1971-taki-183-spawns-pen-pals> [08.07.2012]

NY Times için belki gündelik bir haber olsa da, bu yazının toplumsal etkileri beklenmedik derecede büyüktür. Taki haberi ile beraber bu “yasadışı” grafitiler kelimenin tam anlamıyla patlama yaşar. Siyahi, hispanik ya da diğer azınlık kökenli olup toplumda hiçe sayılan gençler -çok büyük çoğunluğu erkek ve 12-20 yaş aralığındadır- varlıklarını kabul ettirmek ve sosyo-ekonomik bir değer kazanabilmek için sokağa çıkar. Grafiti, onların büyük umudu ve dışavurumu haline gelir. Amaç,

grafiticinin ismi ve sokak numarasını birleştirmesi ile oluşmuştur. Örneğin Taki, isminin yanına evinin olduğu sokağın numarası olan 183’ü eklemiştir.

Taki gibi *fame*<sup>143</sup>'e ulaşmaktır; yöntem ise yine Taki'nin yöntemidir: Bina duvarlarını, hareketli ve gezen duvarlar olarak tren ve metroları “bombalamak<sup>144</sup>”. Özetle grafiticilerin bu ilk dönemdeki tek amacı, toplumsal olarak hapis oldukları gettoların ve alt kültürün sesini duyurabilmektir.

Fakat işin ironik tarafı, şöhrete kavuşan aslında *Writer*'in<sup>145</sup> gerçek kimliği değil, NY Times'in değindiği biçimde, *Writer*'in yazışmak için yarattığı hayali yazışma arkadışdır: Yani duvarda yarattığı ikincil kimliği olan *tag*'i ya da başka bir deyişle “sanat eseri”dir. Bu anlamda grafiticiler, Sitüasyonistler gibi açıktan bir başkaldırı ve iktidarın tüm araçlarını “tasfiye” yolunda değildir: Sennett'in otoriteden kopabilmenin iki yolu olarak gösterdiği “iktidar araçlarını tasfiye etme” ve “iktidara karşı kendi gerçeğini maskeleyme” yolundan ikincisini seçmiş görünmektedirler<sup>146</sup>. Bunun bir sebebi ise toplumsal hayat içinde zaten iktidarın onları tasfiye etmiş olmasıdır.

O dönem Amerika'da toplumsal ve kültürel ayrımlar ve farklılıklar üst seviyededir. Vietnam Savaşı'nın psikolojik etkileri bu farklılıkları daha da açmaktadır. Alt, azınlık, yoksul kesimler sosyo-ekonomik olarak ciddi bir tahakküm altında toplumdaki dışlanmaktadır; ülkede ırkçılık yaygındır. Bu alt sınıflar, üst sınıf mahallelere girdikleri an, suçlu muamelesi görmektedir; üst sınıflar ise alt sınıfların mahallelerinin yakınından bile geçmemektedir. Bu anlamda bu azınlık ya da yoksul gençler, hiçbir iktidar aygıtıyla ya da üst sınıf bireyleriyle “eşit” düzeyde bir “karşılaşma” imkanı yaratamamaktadır: En basit karşılaşma biçimi olarak göz göze gelmek bile her iki taraf için korku vericidir. Bauman'ın ifade ettiği biçimde toplumda, yabancı ile göz göze gelmemeyi hatta mümkünse karşılaşmamanın yöntemlerini içeren “sahte karşılaşma sanatı” hakimdir<sup>147</sup>. Bu bağlamda grafiticiler, toplumla karşılaşma anlarını ve imkanlarını, duvarlar üzerindeki yazılarıyla yaratmışlardır.

“Yoksullar karınlarını doldurmak için sözcükleri çiğnerler. Dilin nesnel ruhundan bekliyorlardır toplumun kendilerine vermediği güçlü besini; ağızları sözle dolu olanların dişlerinin arasında başka bir şey yoktur. Böylece dilden öç almaya yönelirler. Onu sevmeleri

<sup>143</sup> *Fame*: grafiticinin çok sayıda grafiti yaparak alan içinde ulaştığı şöhret.

<sup>144</sup> *Bombing*[*bombalamak*]: grafiti yapmaya çıkmak.

<sup>145</sup> *Writer*: Grafitiyi icra eden kimse, grafitici.

<sup>146</sup> Richard Sennett, 2005, 145.

<sup>147</sup> Bauman, 1998, 193-194.

yasaklanmış olduğu için dilin gövdesini zedelemeye yönelir ve böylece kendi maruz kaldıkları sakatlanmayı iktidarsız bir kuvvetle tekrarlamış olurlar.<sup>148</sup>”

Geleneksel grafiti yazısı, düz duvar yazılarından ayrı olarak, kendine ait bir stili ve tipografik değeri olan bir yazı türüdür. Grafiti araştırmacısı Marcus Mai, *Writer*'ın *tag*, *piece*<sup>149</sup> ve *throwups*<sup>150</sup> üretiminde Latin alfabesinin tanımladığı formların dışında tamamen kendine özgü harf stilini icra ettiğini söyler<sup>151</sup>. Yani bir bakıma *Writer*, Adorno'nun yoksullar için belirttiği şekilde, içinde hem fiziki hem de psikolojik/simgesel olarak aç olduğu sisteme karşı koymaya “dil” ile başlamıştır. Bu dil ise hem yazınsal hem grafik açıdan tamamen yeni ve onlara özgüdür. Grafiti, tam da Derridacı bir bağlamda hem dilbilimsel yapıyı hem toplumsal kuralları yapıbozuma uğratmaktadır. Ali Akay Derrida'ya referansla “yapıbozum” kavramını şöyle açıklamaktadır:

“Bir dili düşündüğümüzde, gramer açısından düzgün cümlelerin bize belirttiği kuralların toplumsal baskılarla aynı oranda bizim bilinçdışımızı çalıştırdığını söylemenin yerinde olacağını sanıyorum. Bu işleyiş bir dilin kendi içinde çalışan egemen ideolojilerinin birlikte koydukları imleyenler (gösterenler) tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu anlamda, cümlenin ve gramerin yapıbozmasına girmek demek, çelişkileri ortaya koymak, gramerin logosu içinde ‘hapis olanı’ ortaya çıkarmak demektir.<sup>152</sup>”

Grafiti, toplumu anlamının ve anlatmanın bir yolu olarak, yazının hem görsel hem metinsel yapısını bozmakta ve o dilin öğelerinde kendine has bir biçim ile bir “iz (*trace*)” oluşturmaktadır. Grafitinin dildeki yapıbozumu, tıpkı Derrida bağlamında olduğu gibi “çelişkileri aşmaya değil, onları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.”<sup>153</sup> Hem dildeki hem de toplum düzenindeki çelişkiler Derrida'nın *différance* [ayırım] kavramına tekabül eder:

“[Diferans], kendi içinde kapalı olan mekanı ve dışarıdan gelen mutlak *dışarısılığı* ve radikal bir ötekiliği içermektedir. *İz*'in (*trace*) hem yerleşmesini hem de silinişini belirleyen, ekonomik bir harekettir. Ve zaten iz, bir ektir. [...]. *Diferans*, *Var olmama*'nın (ya da namevcudiyet: non-présence) temsil edilmesi sırasında ortaya çıkan bir kavram. [...] Her *im*, bir *Var olmama*'yı öngörmektedir: *Var olmayan*'ın sözkonusu olduğu yerdeyse temsil etme söz konusu edilmektedir. *Temsil etme* her zaman var olma'ya *ek*'tir.<sup>154</sup>”

Grafitici bir *flaneur* gibi gezer ama hayalgücü ile beslenmemektedir: Çünkü henüz üzerinden hayal kurabileceği bir gerçekliği yoktur ya da başka bir deyişle tek hayali,

<sup>148</sup> Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, çev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak (İstanbul: Metis, 2000), 105.

<sup>149</sup> *Piece*: Tag'in estetize bir form içinde büyük boyutlarda çizildiği ve “yapıt” anlamına gelen grafiti üretimi.

<sup>150</sup> *Throwups*: Tag'in genellikle bir ya da iki büyük harfle (bazen tüm tag'in), tek ya da iki renkle yazıldığı biçim. Tag'e göre daha biçimli, *piece*'e göre daha kolay olan ikisinin arasında bir tür.

<sup>151</sup> Marcus Mai, **Writing: Urban Calligraphy and Beyond** (Berlin: Die Gestalten Verlag, 2005), 14.

<sup>152</sup> Ali Akay, “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar”, **Toplumbilim: Derrida Özel Sayısı**, s. 10 (Ağustos 1999): 15.

<sup>153</sup> **age**, 15.

<sup>154</sup> **age**, 15-17.

kendi varoluşudur. Grafiti, bir varolamama sorununa tekabül eder ve bu durumda grafiti, grafitici için kendi varlığının “temsil”i olmaktadır. Amerikan grafitisi, her şeyiyle grafiticinin varlığını vurgulamak üzerinedir. Bu anlamda *Writer*’ların attıkları imzalar, bizzat en temel ihtiyaçlarını temsil etmektedir: “Ben varım, ben de yaşıyorum, bu gayri-resmi imza da benim temsilimdir, varlığımın kanıtıdır; beni kabullenmen için seninle tek taraflı yaptığım toplumsal anlaşmadır.” Çünkü onlar toplumsal olarak hiçbir resmi belgeye imza atacak hakkı elde edememektedir. Grafiti, bu anlamda yaklaşık on yıl boyunca özerkliğini toplumun içinde sağlamış bir harekettir. *Tag*, “uygarlık denilen barbar belge<sup>155</sup>”nin üzerine atılmış bir imzadır.

### 3.2.2 Sembolik Şiddete Karşı Sembolik Oyun

Grafiti, avant-garde ya da kurumsal hiçbir sanat geleneğine benzememektedir. Bu özgün durumda, grafiticilerin hiçbir sanatsal eğitim ya da bilgilerinin olmaması etkilidir. İlk çıkış dönemlerinde aynı zamanda sanatsal hiçbir motivasyon da göze çarpmaz. Belki de avant-garde hareketlerin bilinçli olarak yapmak istediği ama başaramadığı şey, grafiti de kendiliğinden yoksun olan şeyle mümkün olmuştur: Grafiti modern ya da klasik her türlü sanatın her türlü aracından kendiliğinden tasfiye olmuş bir estetik alan olarak karşımızdadır. Avant-garde alanda “yeni”nin bittiğinin konuşulduğu bir dönemde grafiti, -o dönem avant-garde çevrede sanat değeri görmese de- sadece avant-garde sanattan değil her tür sanat estetiğinden bağımsız bir “yeni” olarak doğmuştur.

Grafiti, ne hazır nesnedir ne de yeniden üretilebilir durumdadır: Canlı icra edilen ve ressamın bile icra etmekte zorlandıkları otantik, kendine has stili olan bir eserdir. *Writer*’ın stili, yeniden üretilebilir olmamak üzerine kuruludur; çünkü yapıtının sahiciliğini koruyan bir *aura*’ya sahip olabilmelidir. Walter Benjamin’in mekanik yeniden-üretim çağında üretilen sanat yapıtını incelerken kullandığı *aura* kavramı, çok basitçe “ulaşılamazlık” olarak ifade edilebilir<sup>156</sup>. Fakat grafiti olarak sanat, bu sefer elit tabakaya değil daha orta-alt sınıflara, yani halka aittir.

“İşte avant-garde’in çelişkisi buradaydı: yapmak istediğinde başarılı olduğunda kaybetmiş olacak, yenilmesi ise doğru yolda olduğunu gösterecekti. Halkın teveccühüne mazhar olamadıkları zaman avant-garde acı duyuyordu. Fakat düşlenen teveccüh ve alkışa nihayet ulaştıkları zaman çok daha ıstırap çekiyordu. Avant-garde, kendi düşüncelerinin doğruluğuna ve bu doğrultuda atılan adımların ilericiliğini, kendi kendisinin soyutlanma derecesi ve

<sup>155</sup> Burada Walter Benjamin’in ünlü ifadesine gönderme yapılmaktadır: “Hiçbir uygarlık belgesi yoktur ki aynı zamanda barbarlık belgesi olmasın.”

<sup>156</sup> Martin Jay, *L’imagination Dialectique*, (Paris : Payot, 1989), 242.

dönüştürmek için yola çıktıkları insanların gösterdikleri direnişin gücüyle ölçüyordu. Ne kadar şiddetli sövgüler alır ve ne kadar fazla tükürüğe boğulursa kendi amacının doğruluğundan o kadar emin oluyordu. Halkın teveccühü korkusuyla yatıp kalkan avant-garde her geçen gün biraz daha zor (ve dolayısıyla da daha az hazmedilebilir) bir araç ve geçici bir durum olması gereken şey bu şekilde anlaşılabilir bir biçimde nihai hedef ve bir süreklilik haline dönüşüyordu.<sup>157</sup>

Avant-garde sanatın 20. yüzyıl başında “izleyicisi” ile ya da “kitle” ile kurmak iste[me]diği ilişkiyi -ya da korumak istediği mesafeyi- grafiti orta ve üst kesimle kurmuştur: Ancak anlaşılabilir olmalarıyla toplum ve otorite varlıklarını farkedebilmiştir. Otoriteler bu genç kesimi ve onun eserlerini anlayamadığı için onu kontrol edebilmenin araçlarını da bilmemektedir.

“Avangard, aksi yönde ne denli çaba gösterdiyse de , kendisini “avam”dan, aynı anda hem korkuttuğu hem de aydınlatmaya kalktığı bu kitleden soyutlayamadı. Piyasa, ‘anlaşılabilir sanatlar’ın taşıdığı o dev tabakalaştırma potansiyelinin kokusunu çabuk aldı. Ve kısa zamanda şu ortaya çıktı: Emsallerine kendi ilericiğini göstermek isteyen ve bunu yapabilecek yeterli araçlara sahip olan herkes bunu kolayca başarabiliyordu; bunun için yapması gereken şey, evini, sıradan, rafine olmayan ölümlüleri hem şaşırtan hem de korkutan öncü-kuvvet sanatların son icatlarıyla süslemektir. Bunu yapmakla aynı zamanda kendi zevkinin ilerliğini ispat etmiş ve kendisiyle kültürsüz ve zevksiz ötekiler arasındaki mesafeyi göstermiş oluyordu. Peter Bürger’e göre, avangard sanata öldürücü darbeyi işte bu olağanüstü ticari başarısı vurdu; şimdi artık ‘sanatsal piyasa’ tarafından ‘kucaklanan’ bir şey olmuştur.<sup>158</sup>”

Grafiti karşısında siyaset, endüstri, kültür ve kent yöneticileri; tarih boyunca tüm avant-garde ve sanatsal muhalefetleri soğurmasına karşı neyle karşı karşıya olduklarını çözmemektedirler. Artık bir ulaşılamazlık varsa, o da iktidar tabakasının hem grafitiye hem de icracısına ulaşamamasıdır. Sanat eseri, herhangi bir duvarda apaçık, sahibi belirsiz ve korumasız bir biçimde dururken bile ondan çekinilmektedir. Üst veya orta sınıf arasında ise hiç kimse grafiti yapmadığı gibi duvarlarda gördüklerinden de hiçbir anlam çıkaramamaktadır. Richard Sennett, bu küçük isyancılardan korkan daha üst toplumun psikolojisini şöyle açıklar: “Diğerlerinin grafitiden korkmasının sebebi [...], grafitinin alt-sınıfın yazısı olmasıdır: Biz varız ve biz her yerdeyiz. Dahası, siz, ötekiler, hiçbir şeysiniz; biz, tüm hepinizin üzerine yazıyoruz.<sup>159</sup>” Bu, tarih boyunca görülen fiziksel isyanlardan belki de daha çarpıcı “sembolik” bir isyandır. Bu sembolik isyanın, sebebi ise kuşkusuz bu kesimin gördüğü “sembolik şiddet”tir.

Pierre Bourdieu’nün “sembolik şiddet” kavramı bu bağlamda çok aydınlatıcıdır. Bu kavram, toplumsal bir amilin üzerinde “kendi suç ortaklığıyla” uygulanan şiddet biçimini ifade eder: Semboliktir, yani şiddetin beden üzerinde fiziki bir güce

<sup>157</sup> Zygmunt Bauman, 2000, 133.

<sup>158</sup> **age**, 139.

<sup>159</sup> Richard Sennett, **The Conscience of The Eye: The Design And Social Life Of Cities**, (WW Norton, 1992), 207.

dönüşmesi gerekmez, vücutlarda morluklar ya da darbe izleri bırakmaz. Belki de gerçeğinden daha etkili biçimde içerden uygulanan, içten içe hissedilen bir şiddet türüdür. Fakat bu şiddet sembolik olduğu kadar çoğu zaman gerçek bir şiddeti de beraberinde getirir. Fiziki şiddetin olup bitmesinin aksine sembolik şiddet sürekliliği ile yaşar: Sembolik şiddet, bir nevi gerçek şiddetin evcilleşmiş türüdür. Bu şiddet türünün en meşhur ve meşru uygulayıcısı çoğu zaman devlet olmaktadır.

Pierre Bourdieu'nün bu tür bir şiddete maruz kalanları ayna zamanda “suç ortağı” ilan eder. Bunun sebebi ise aslında mağdurun bu şiddeti sorgulamamasından, ona karşı koymamasından, onu “doğal” ve “olması gerektiği gibi” kabul etmesinden, yani kendisinin mağdur olduğunun bile farkına varamamasından kaynaklanır. Toplumda, iktidarı ve keyfiliği elinde bulunduranların geleneği, bu alt sınıftan kimselerin yani toplumda yok sayılan bu alt “şeyler”in bilinci dışındaki “gizli kapaklı ikna” yöntemleriyle -ya da Fransız Marksist düşünür Louis Althusser'nin benzer bir bağlamı ifade eden kavramıyla “devletin ideolojik aygıtları” sayesinde<sup>160</sup>- onlara toplumsal acıları çekme rolünü kabullendirir. Bourdieu'ye göre, zaten hâlihazırda var olan bir toplumun içine doğduğumuz için belli kuralları, rolleri, toplumsal statükoyu sanki öyle olması gerekiyormuşçasına kabul ederiz. Bu kabulleniş ve gizli ikna ise, aslında daimi ve sembolik bir biçimde ve ancak varlığı hissedilebilecek derin bir şiddetin kapılarını açar<sup>161</sup>.

Amerikan grafitisi, bu anlamda tüm bu statükoya karşı tarihin en büyük isyanlarından biri olmuştur. Tahakküm altında olanların durumunu sorgulaması, tahakküme karşı koyması ve dönüştürmesi söz konusudur: Grafiti, toplumsal doğanın bir yasasıymış gibi “sessiz kalmaya alışmış bir topluluk kategorisi<sup>162</sup>”nin yasadışı gürültüsüdür. Bu noktada onu tüm diğer isyanlardan ayıran özellik bu isyanın da sembolik olmasıdır. Başka bir deyişle grafiti, içinde sürekli kaybeden rolünde olduğu bir toplumda maruz kaldıkları “sembolik şiddete” karşı grafiticinin uyguladığı bir karşı-sembolik şiddet'dir. Fakat silahlarla savaşılan kanlı bir devrim hareketinin yerine, spreylere boyalarla oynanan renkli bir devrim “oyun”u söz konusudur. Ve diğerlerinin oyunun kurallarını çözmesi oldukça zaman almıştır.

---

<sup>160</sup> Krş. Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki Yayınları, 2006).

<sup>161</sup> Pierre Bourdieu, **Réponses: Pour Une Anthropologie Réflexive**, (Paris: Editions du Seuil, 1992), 140-143.

<sup>162</sup> Frederico Calo, **Le Monde du Graf**, (Paris: L'Harmattan, 2003), 15.

### 3.2.3 Oyunun Kuralı ve Stil Savaşları

Tam bir oyun mantığı ile işleyen grafitinin en önemli değerleri ve belirleyicileri, yine tarihsel sanatlardan farklı olarak “anonimliği, yazı stili (özgünlük) ve alan içi dayanışma ilişkisidir<sup>163</sup>”. Gece karanlığında çalışmak, oyunun başlıca kuralıdır. Oyunun mantığı ise çok basittir: Ne kadar *tag*, o kadar *fame*. Yani önemli olan skordur; grafiti öncelikle nicelik bir işlemdir. Bir grafitinin niteliği ise kendine özgülüğünde ve sahiciliğinde aranır. İyi bir *tag* birçok farklı yerde ve en ulaşılamaz yüzeylerde bulunmalıdır. Bu nicelik ve nitelik ölçütlerine sahip olan kişi kendini ispatlar ve *King*<sup>164</sup> olur: “*King*, herkesin ya beraber yazılmak ya da savaşmak istediği kişidir.<sup>165</sup>”

İlk dönem *Writer*’larda bilinçli bilinçsiz bir şekilde sanatsal kaygılara pek rastlanmaz; içinden geldiği gibi bir anlamda teknikten çok “içgüdü” ile hareket etmektedirler. Fakat 1970’lerin ortalarına doğru, grafiti ve grafitici sayısındaki inanılmaz patlamayla *fame*’e ulaşmak artık o kadar da kolay değildir. Sonuç, grafitinin iç savaşıdır: *Style Wars* [Stil Savaşları]. Kendini ispatlamak ve kalabalıklaşmış duvarlarda görünür olmak için teknikler gelişmeye, yazı tipleri renklenmeye ve büyümeye başlar. Bu noktada, kelime olarak *masterpiece* [başyapıt] kelimesinin kısaltmasından türeyen *piece* [eser] ortaya çıkar: *Tag*’e göre oldukça büyük, belli bir stili ve estetik bir değeri olan grafiti biçimidir. Ve oyun artık bu “eser” savaşları ile sürmektedir.

Bu son hal, homososyal<sup>166</sup> bir alan olarak grafitinin kendi zararsız iç oyunudur: Aynı cinsiyetten insanlar, birbirleriyle mücadele ederek ya da oynayarak kendi alan ve iktidarlarını yeniden üretmektedir. *Crosslamak* yani bir *Writer*’ın eserinin üzerine iş yapmak kavga çıkarmaya davettir ve oyuncular açısından aslında kabul edilemez bir tavidir. Böylesi bir durumda ciddi bir rekabet ortamı doğar ve savaş başlar.

---

<sup>163</sup> Ernest L. Abel, Barbara E. Buckley, **The Handwriting On The Wall**, (Londra: Greenwood Press, 1977), 139.

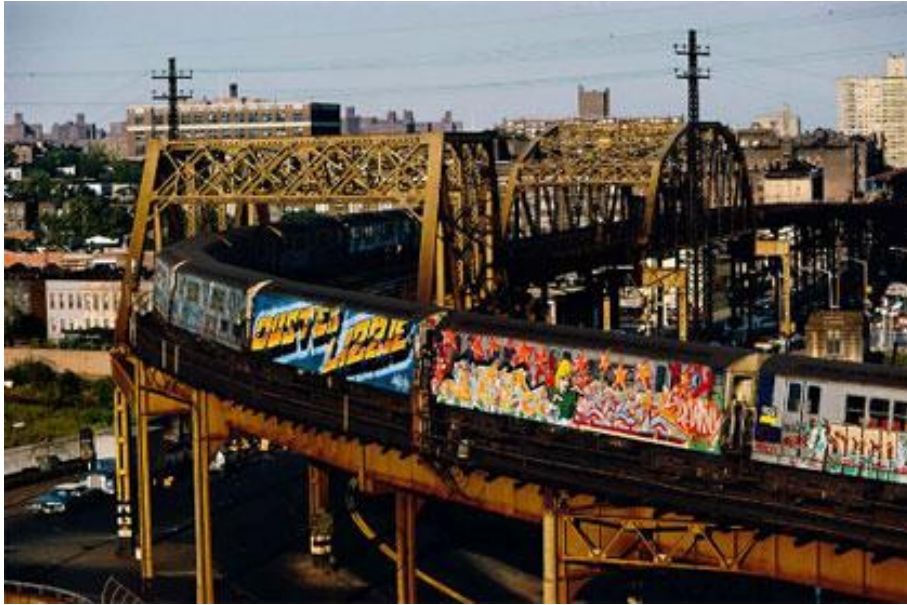
<sup>164</sup> *King*: grafitiyi en çok ve en iyi icra eden kişi. Sadece bir kişi olmak zorunda değildir ve değişik bölgelerde ve stillerde *King*’ler olabilir.

<sup>165</sup> Martha Cooper, Henry Chalfant, **Subway Art**, (New York: Thames and Hudson, 1988), 64.

<sup>166</sup> “Homososyal” alan kavramı, aynı cinsiyetten kişilerin içine buldukları belirli bir alanı geliştirmek üzere birbirleriyle rekabet etmeleri ya da “oyun” oynamaları anlamıyla kullanılmıştır. Günümüzde verilebilecek en önemli örneklerden biri, erkekliğin yeniden üretildiği futbol alanıdır. Yine, örneğin, ünlü bir roman ve sinema filmi olan *Dövüş Klübü* içinde de böylesi bir oyun söz konusudur.



Amerikan grafitisi, bu savaşlar sonucu *crew*<sup>167</sup> denilen çete formuna kavuşur. Taklit etme ve rekabetçi yapı grafitinin *praxis*'ini yani pratikle kurallaşan ve kavramsallaşan alanını oluşturmaktadır. Bizzat bir çıraklık sistemi mevcuttur. Taklit, karakter sahibi olmama, birey olamama ya da bir özenti hali değil, tam tersine bir öğrenme, kendini bulma yöntemi ve ustalaşma mekanizmasıdır. Ustalar, çıraklara yardım eder ve böylece yeni çırakları yetiştirecek yeni ustalar yetişir. Paylaşmak, işin püf noktasıdır. Fakat kendi bölgelerinde çalışan çeteler kendi içlerinde paylaşım içinde olsalar da, çeteler arasında savaş sürmektedir. Frederic Calo, 70'lerin *New York Times*'ından bir alıntıyla bu rekabeti açıklamaktadır: “Hem ayrı ayrı hem de gizli yürütülen bu etkinlik, gençlerin daha çok tanınmak için birbirleriyle rekabet ettiği görsel bir gösteriye dönüşmeye başladı.”<sup>168</sup>



**Şekil 23: Martha Cooper, Fotoğraf, 1982**

<http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/12/showcase-5/> [07.07.2012]

1970'lerin sonu, bu ilk dönem grafitisinin altın çağıdır. Böylece her homososyal alanda olduğu gibi sonuçta grafitinin kendisi yeniden üretilmiştir. Grafiti, büyük bir oyuna dönüşmüş ve en çok *fame* sahibi olan herhangi bir *Writer* ya da *crew*'den çok bizzat oyunun kendisi olmuştur. Grafitinin bu şöhretini en iyi açıklayan durum, Nicholas Ganz'ın ileri sürdüğü şekilde 1980 ortalarında en az bir kere *top-to-bottom*

<sup>167</sup> *Crew*: *Writer*'ların biraraya gelip örgütlendiği grup. *Writer*'lar *crew*'in ismini kendi tag'leriyle beraber yazarlar. Genellikle üç karakterden oluşmaktadır *crew* isimleri ve çoğu zaman K harfiyle biter, yani Kings [Krallar] ya da Kills [Öldürür] kelimelerinin baş harfiyle.

<sup>168</sup> Frederico Calo, *age*, 32.

yani baştan aşağı komple boyanmamış tek bir trenin bile kalmamış olmasıdır<sup>169</sup>: Vatandaşlar, en önemli ulaşım aracı olan ve adeta gezici bir duvar işlevi gören tren ve metroları kullanırken, bir anlamda grafitinin iç dünyasında yolculuk yapmaktadır. Yine aynı dönemlerde grafitinin sanat alanıyla ilişkisi de gelişmeye başlamıştır. Grafiticiler sanatsal eğitim almaya, sanat tarihi ve tekniklerini öğrenmeye başlamışlardır. Grafiti de aynı şekilde sanat alanı için ilham ve ilgi kaynağı olmaya başlamıştır. Grafiti, artık Amerika sokakları kadar galerilerinde de alıcı bulmuştur. *Fame*, artık NY Times'ta bir haberde değil sanat alanında da aranmaya başlamıştır. Örneğin New York'ta, grafitinin ilk dönem gençlerinden farklı olarak toplumsal varlığını değil sanatını duyurmak için sokağı kullanan ressam Jean-Michel Basquiat (*tag* adı ile SAMO), özellikle Andy Warhol ve pop sanatla tanışmasından sonra galeri duvarlarında da kendisine yer bulmuştur.

Grafitinin Amerika'daki kentsel egemenliği, 1985 sonlarında sona ermeye başlar. Kent yöneticileri ve devlet, artık göz göre göre sallanan iktidarlarını, kısacası toplumsal statükoyu bu asilere karşı korumak için harekete geçer: O zamana kadar uygulanan yöntemlerden çok daha ağır önlemler alınır, yasalar çıkar, istasyonlar tıpkı hapisane gibi girilemeyecek şekilde çevrilir; tüm trenler temizlenir; halk, ispyunculuk için teşvik edilir ve polisler, *Writer* avına çıkar. Ayrıca grafiticilerden rahatsız olan ve korkan toplumda, o dönem tüm dünyada güçlenen çevreci politikalar, iktidara bu tarz eylemleri bastırma konusunda fırsat vermiştir: Halkı hem çevreyi korumaya hem de güvenliği sağlamaya teşvik eden söylemlerin de etkisiyle bu “vandal”lara karşı bir bilinç oluşturulur. İşin diğer tarafında, endüstri yine iş başındadır: yine hazır Pazar aktifken hem sprey hem de anti-sprey ürünlerinin satışı patlar. Boyanın yanı sıra iki yeni sektör olarak güvenlik ve hijyen ürünlerinde ciddi tüketim patlaması yaşanır. Bu anlamda asıl savaş, grafiticiler arasındaki boyama oyunu değil kent ve devlet kurumları ile grafiticiler arasındaki temizlik ve güvenlik mücadelesidir.

Amerikan grafiti sanatı, özellikle 1983'te Avrupa'ya yaygın bir şekilde giriş yapmıştır. Benzer sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlar yaşayan Avrupa gettolarında da *crew*'ler oluşmuştur. 1983-87 yılları arasında Avrupa'da üzerine çalışılan en büyük ve en bütün duvar ise Berlin Duvarı'dır. Bu tecrit Duvar'ı, '83'ten itibaren

---

<sup>169</sup> Nicholas Ganz, **Graffiti World: Street Art from the Five Continents**, (New York: Harry N. Abrams, 2004), 9-10.

ortak bir hikâye anlatan, üst üste binmiş, birbirine eklenmiş olan hem geleneksel hem de post-grafiti örnekleriyle istilaya uğramıştır. 1987 yılında, Duvar *top to bottom* boyanmıştır ve üzerinde boş kalan tek küçük bir nokta dâhi yoktur. Bu grafitilerin yegâne karakteri, kelimenin tam anlamıyla yıkıcı olmasıdır: Kalıcı bir sanat değil, yıkık bir duvardır amaç. Grafiti, üzerinde bulunduğu duvarı havaya uçurmak üzere yerleştirilmiş bir dinamittir. 1987 yılı yine geleneksel grafitinin Avrupa'daki iktidarını ilan ettiği yıldır: Tüm kıtada *tag* patlaması yaşanmış ve *tag* her yerde dışavurumun *King*'i olmuştur.

90'ların sonuna doğru Amerikan grafitisi, artık tüm dünyaya etkili bir şekilde yayılmıştır. Her ülkenin öncelikle alt sınıf mahalle sokaklarında baş gösteren bu sanat, zamanla alt kültürün reklam ve moda unsuru haline gelmesiyle, başka bir tarifile kültür endüstrisine değerlendirilmeye başlamasıyla üst sınıflarca da estetiği kabul edilebilir hale gelmiştir. Buna karşın, bu oyun, özellikle dijital çağla birlikte yeni haller olsa da grafiti bugüne uzanan şekilde başlangıçtaki asi ve iktidarla uzlaşmaz tavrını devam ettirebilmektedir.

Bir sonraki ana bölümde, Amerikan grafitisi ve avant-garde sanat tarihinin uzantısı olarak doğan post-grafiti türünd işlenirken, Avrupa tarzı modern ve sanatsal grafitinin kent ve kültür endüstrisi ile ilişkileri ve “geleneksel” olarak tarif edilebilecek Amerikan grafitisiyle olan derin farkları ortaya koyulacaktır.

### **3.3 Hareketli *Happening*'ler, Hareketsiz Heykeller**

1950'lerden itibaren bir grup sanatçı, plastik sanatların heykelsi hallerini yıkarak ve sanatı hareketlendirerek sanat ile hayat arasındaki tüm sınırları bozmak, sanata ve hayata hacim katmak hatta onları hacimsizleştirmek adına teoriler ve pratikler geliştirmiştir. Goerge Maciunis'un *Fluxus*'u, Joseph Beuys'un “sosyal heykel”i ve Allan Kaprow'un *happening*'i bunların başında gelir. Heykel sanatçısının ise, gerek endüstriyellemenin gerekse sanatsal üretim şartlarının gereği, bir sityasyonist ya da grafitici gibi sisteme karşı “oynama” payı ve eylem hacmi pek de bulunmamaktadır. Buna karşın Richard Serra gibi isimlerin yapıtları, hareket etmese de çevresindeki hareketlilikle oynamak istemektedir. Bu bölümde, önce 1980'lerdeki mahkeme süreciyle Richard Serra ve heykel sanatını irdeledikten sonra geçmişe hareketle sosyal heykel, *happening* ve Yeni Gerçekçilik akımlarına değinilecektir.

### 3.3.1 Heykelin Çıkmaz Sokağında Richard Serra

20. yüzyılın kentsel bağlamı içinde mekansal ve sanatsal olarak belki de en büyük varolabilme krizini yaşayan sanat türü heykeldir. Tüm potansiyeline rağmen 20. yüzyıl boyunca heykelin kamusal alana ya da “açık hava”ya [outdoor] çıkışı, genelde büyük ölçülü hacimde, hareketsiz ve izole bir alan içinde, soyut ve estetik yapıda ve toplumla teması kopuk bir biçimde gerçekleşmiştir<sup>170</sup>. 1960’larda Robert Smithson ve Michael Heizer gibi öncü isimlerin başını çektiği Arazi Sanatı akımı ise, sanatın ve heykelin bağımlılıklarını ve hacmini sorunsallaştırır. Sadece sanatın sınırlarını değil kentin ve endüstrinin de sınırlarını zorlayarak, bir anlamda sokağın da dışına çıkarak “arazi”ye çıkmıştır<sup>171</sup>. Kent içinde kalan heykel ise, genellikle otorite ve endüstrinin kontrolü içerisinde, genelde yerel ve genel yönetimlerin ya da özel şirketlerin talebi ya da izni doğrultusunda şekillenmektedir: Heykelin bu açıdan kentin gündelik akışını bozmayacak şekilde ve sistem karşıtı bir ruh taşımayacak biçimde üretilmesine dikkat edilmektedir. Buna uymayan bir durumda ise heykel işin başından izin alamamakta ya da işin sonunda yerinden edilmektedir.



Şekil 24: Richard Serra, Tilted Arc, Heykel, 1981

[http://www.artsjournal.com/artopia/2011/05/richard\\_serra\\_drawing.html](http://www.artsjournal.com/artopia/2011/05/richard_serra_drawing.html) [09.07.2012]

<sup>170</sup> Brooke Barrie'nin "Comtemporary Outdoor Sculpture" [Çağdaş Açık hava Heykelleri] adlı kitabı, çağın açık hava heykel sanatçıları ve eserlerinin bir derlemesini yapmaktadır. Brooke Barrie, **Comtemporary Outdoor Sculpture**, (Massachusetts: Rockport Publishers, 1999).

<sup>171</sup> Konuyla ilgili kapsamlı bilgi ve görsel için bkz. Jeffrey Kastner, Brian Wallis, **Land and Environmental Art**, (Phaidon Press, 1998).

20. yüzyılda hem sanat hem sokak açısından heykelin bağlamını en iyi sembolize edebilecek örneklerden biri minimalist heykeltıraş Richard Serra ve özellikle de 1981’de bir oyun-bozma mantığı içinde kamusal alanın ve gündelik akışın içine yerleştirdiği *Tilted Arc* eseridir. Richard Serra, dönemin Amerikan hükümeti tarafından hayata geçirilen “Mimari İçinde Sanat” programı kapsamında 36,5 metre uzunluğunda 3,6 metre yüksekliğinde, çelik malzemeden ürettiği *Tilted Arc* eserini New York Federal Plaza’nın önüne yerleştirilmek üzere *site-specific* [yere özgü] bir anlayışla üretir.

Minimalist Serra, estetik ve anıtsal değerde bir eser dikmek yerine meydanın ortasında çelikten upuzun bir “duvar” örerek, kamusal alanın hacmini ve anlamını dönüştürmeye ve kentlilerin hem sanat hem mekan algısını bozmaya çalışmaktadır: Eser izleyiciye farklı bakış açılarından farklı algılar yaratacak şekilde tasarlanmıştır. Böylece meydana geçenler, her seferinde eseri farklı bir hacimde ve geometride algılayacaktır. Serra, aslında heykelinin karşısında “izleyici”den çok “katılımcı” öngörmektedir, başka bir deyişle “onlar izlesin ve hoşlarına gitsin diye değil onların hayatına katılmak ve bulunduğu yeri dönüştürmek üzere heykelini üretmiştir<sup>172</sup>.

Oysa otoritelerin ve halkın beklentisi açısından eser, çelik yığımından bir “ucubedir”<sup>173</sup>. Yirmi fit uzunluğunda çelikten inşa edilmiş bu “duvar”, “görüş açılarını bozduğu, video kameraları engellediği, insanların gereğinden fazla yürütmesine yol açtığı, uyuşturucu satıcılarına kuytu bir alan oluşturmakta ve bomba yerleştirmek gibi olası büyük risklere imkan verdiği” gerekçeleriyle suçlanmıştır<sup>174</sup>. *Tilted Arc*, 1985’te yerel yönetim ve ilgili program tarafından tüm bu gerekçelerle yeri değiştirilmek üzere mahkemeye götürülmüştür. Serra ise eserin kendisinin olduğunu ve *site-specific* nitelikte üretildiğini savunmakta, “eserin yerinin değiştirilmesinin eserin yok edilmesi ile eşdeğer” olduğunu belirtmektedir<sup>175</sup>. Sonuçta *Tilted Arc* 1989’da mahkeme kararıyla kaldırılır.

Serra, tüm bu süreçte sanat adına önemli tartışmalar açmıştır: Kamusal alanda sanatın yer alışının ve anlamının, sanatçının tavrının ve otorite ile olduğu kadar toplumla kurduğu ilişkinin derinden tartışılmasına sebep olmuştur. Ona göre sanat

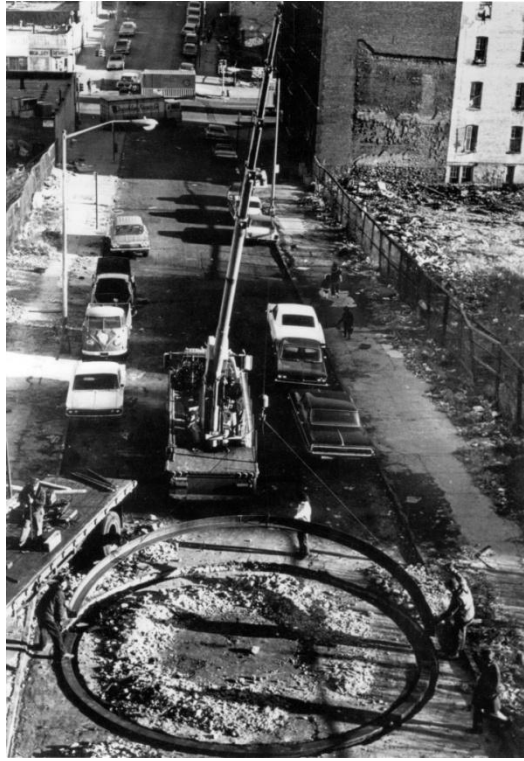
<sup>172</sup> Richard Serra, “Art and Censorship”, **Critical Inquiry**, c. 17, s. 3, (1991): 574-581.

<sup>173</sup> Amy Dempsey, “Site Works”, **Styles, Schools and Movements**, (Londra: Thames and Hudson, Londra, 2002): 263.

<sup>174</sup> Andrew Causey, **Sculpture Since 1945**, (Oxford University Press, 1998), 216.

<sup>175</sup> Doglass Crimp, “Redefining Site Specificity”, **Richard Serra**, ed. Hal Foster, (Massachusetts: The MIT Press, 2000): 148.

halkın beğenisi ya da fonksiyonu için değildir<sup>176</sup>. Andrew Causey, Serra'nın "oldukça yetenekli bir muhalif" olduğunu ve aslında *Tilted Arc*'ın açacağı tartışmaların ve tepkilerin önceden planlanmış provokatif bir eser olduğunu belirtir<sup>177</sup>. Eserin kaldırılması bu anlamda bir yenilgi değil tam tersine avant-garde sanatın nadir zaferlerinden biri olarak okunabilir: Otoritelerin asıl korktuğu şey, eser kaldırıldıktan sonra da çalışacak olan uyuşturucu satıcıları ya da zaten bir olasılık olarak öne sürülen farazi bombacılar değil bizzat sanat eserinin kendisidir. Başka bir deyişle *Tilted Arc*'ın kendisi hem kamusal alanda ve toplumsal algıda hem de bizzat sanat alanının içinde bir "bomba" etkisi yaratmış ve tüm algıları parçalamayı başarmıştır.



**Şekil 25: Richard Serra, *To Encircle Base Plate Hexagram*, Heykel, 1970**

<http://historyofourworld.wordpress.com/2010/03/17/the-matter-of-time-richard-serra/> [30.07.2012]

Aynı zamanda video sanatçısı olan ve yaşanan bu süreçle ün kazanan Richard Serra, *Tilted Arc*'ın ardından benzeri biçim ve yaklaşımla ürettiği tek eser değildir: 1983'te Paris'te *Clara Clara*, 1986'de *Berlin Curves*, 1987'de Londra'da *Fulcrum* bunlar arasındadır. Richard Serra'nın *Tilted Arc* öncesindeki dönemindeki arayışları da

<sup>176</sup> Richard Serra, *age*, 574-581.

<sup>177</sup> Andrew Causey, *age*, 217.

aslında 20. yüzyılda heykelin durumunu simgeler niteliktedir. 1970 sonrası dönemde Arazi Sanatı'nın öncülerinden Robert Smithson'un Utah'ta kentin dışında bir gölde *Spiral Jetty*'yi, Michael Heizer'in Nevada'nın uçsuz bir nehrindeki *Double Negative*'i üretmesinin etkisiyle, Serra da 1960'ların sonunda ressamlıktan geçtiği heykeltraşlıkta “kapının dışına” çıkmaya karar verir ve Kanada'nın uçsuz bir köşesinde *Shift* adlı işini tasarlar.

Fakat bu çalışmayla sanattan beklentilerini tatmin edemeyen Serra, kentten ve toplumdaki bu kadar izole olma durumuna karşın, kendi ifadesiyle “daha korunaksız olmayı ve kendi yaşadığı durumun gerçekleriyle çekişmeyi” tercih ederek kentin doğasına geri döner: Sanattan ne istediğini “yaparak gördüğü” bir sürecin sonunda kendi oyununu kendi kuralları ile oynamaya karar verir. Bu karar doğrultusunda 1970'te *To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted* adlı çalışmasını yerleştirmek üzere New York yetkililerinden izin almak ister. İzin aldığı sokak ise insan ya da iş trafiğinin olmadığı bir çıkmaz sokaktır: Kentin dışında izole olmak ya da kentin içinde çıkmaz bir sokakta olmak, 20. yüzyılda heykel sanatının durumunu sembolize eder niteliktedir.

### 3.3.2 Oluşlar, Akışlar, Afişler

*Fluxus* akımının öncü isimlerinden ve avant-garde tarihin en önemli karakterlerinden biri olan Joseph Beuys ise sadece heykeli değil sanatı girdiği “çıkılmaz sokaktan” çıkarmak istemektedir: Fotoğraf çerçevesinin, resmin tuvalinin ya da galerinin duvarlarının sınırlarına sıkışmış olan sanat eserinin hareketsizliğini ve sanatçının konu, tema, araç, gereç ve malzeme darlığını açmak üzere “sosyal heykel” ya da “sosyal plastik” kavramını ortaya atar. Sanatçının “tuval ve kanvas satın almayı planladığı anda birşeylerin yanlış gitmeye başladığını” düşünen<sup>178</sup>, “Yaşamım sanatımdır” diye kendini ifade eden<sup>179</sup> ve yaşamı boyunca hem sanatını hem de muhalif siyaseti bir arada götüren Beuys'un heykel dediği şey ise, gündelik ve sosyal hayattaki herşeydir<sup>180</sup>. Başka bir deyişle toplum içinde ve gündelik hayatın akışında yer alan herşeyden heykel ve herkesten sanatçı olabilir<sup>181</sup>.

<sup>178</sup> Klaus Staeck, “Democracy is Fun”, **In Memoriam Joseph Beuys**, (Bonn: Inter Nations, 1986): 12.

<sup>179</sup> Rıfat Şahiner, **age**, 63.

<sup>180</sup> Joseph Beuys, “I am Searching For Field Character”, **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**, ed. Charles Harrison, Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishing, 2003): 929.

<sup>181</sup> Eric Michaud, Rosalind Krauss, “The Ends of Art According to Beuys”, **October**, c. 45 (Yaz, 1988): 38-41.

Joseph Beuys'a göre heykel, durmak zorunda değildir. Heykel, nihai bir sonuç olmak zorunda değildir. Sosyal heykel kavramıyla artık sanat alanını gündelik hayattan koparmaya, sanat eserini galeri ya da atölye içinde üretmeye ya da sanatçının toplumun dışında başka olasılıklar aramasına gerek yoktur. Bu anlamda sanat eseri, sanatsal bir üretimin ya da eylemin sonucunda ortaya çıkan şey değil bizzat o üretim sürecinin ya da eylemin kendisidir. Tüm bu fikirlerin temelinde ise 1961'de Goerge Maciunas, George Brecht, Yoko Ono, Nam June Paik, Robert Morris, John Cage ve Joseph Beuys gibi sanatçıların öncülüğünde resim, heykel, tiyatro, dans ve müzik gibi çok çeşitli sanat türlerinin yapısını bozan Fluxus akımı vardır.

Kelime olarak "akmak [flow]" fiilinden türetilmiş *Fluxus* kavramını ilk kez ortaya atan Maciunas, 1962'de yayınladığı mini manifestosunda "dünyayı burjuva hastalığından, 'entelektüel' profesyonel ve ticarileşmiş kültürden arındırmak, dünyayı ölü sanattan, çakma, yapay sanattan, kavramsal sanattan, illüzyonist sanattan, matematiksel sanattan arındırmak, yani dünyayı Avrupacılık'tan arındırmak" ihtiyacıyla sanat icra ettiklerini belirtir<sup>182</sup>. Fluxus'un akışını hızlandıran "gösteri" ise 1959'da Allan Kaprow tarafından gerçekleştirilir. Kaprow'un *happening* adını verdiği performans, izleyici ile sanatçının interaktif bir biçimde rol aldığı sanatsal bir "oluş" halidir. Kaprow'a göre "sanatta ölçüler, sınırlamalar olamazsa bunların yeni türden şeyler olması gerekir" ve artık çok sayıda yeni genç sanatçı, "tipik bir odanın savaşımına karşı savaş vermek yerine, dışarıda açık alanda çalışmayı düşünmektedir"<sup>183</sup>.

Richard Sennett, -giriş bölümünde de değinildiği üzere- 19. yüzyıldaki endüstriyellemeye bağlı olarak kamusal alanın çöküşü ile beraber, 18. yüzyılda kamu ile tiyatro sanatı arasındaki tüm alış-verişin son bulduğunu belirtir<sup>184</sup>. Bu durumdan en çok etkilenen ise sanatı, hayatın bir aynası ve toplumun nabızı olarak değerlendiren sokak tiyatrolarıdır. 16. yüzyıldan itibaren tiyatro alanında bir komedi türü olarak gelişen *commedia dell'arte* [sanatın komedisi] akımının başını çektiği sokak ya da halk tiyatroları, genellikle kraliyet tiyatrolarından farklı olarak doğaçlama tekniklerle, abartılı oyunculukla, dans ve müzik kullanımıyla, mizahi ve siyasi eleştirilerle kamunun tepkilerine ve toplumsal alanın güncelliğine göre işleyen

<sup>182</sup> George Maciunas, "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art", **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**, (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 727.

<sup>183</sup> Allan Kaprow, "Kurgular, Çevreler ve Oluşumlar", **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, ed. Mehmet Yılmaz (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004): 297.

<sup>184</sup> Bkz. Richard Sennett, 2010.



ve her yerde sahnesini kurabilen gezici sanat gruplarında oluşmaktaydı. Fluxus ya da *happening*, bu anlamda sokağı da sahneleştirebilen postmodern tiyatronun ya da daha geniş ifadeyle *performings art* olarak tabir edilen ve çağdaş dans, tiyatro, müzik vb. alanları kapsayan gösteri sanatlarının yeniden doğuşunu sağlamıştır.

*Happening* ile beraber “sanatla yaşam arasındaki çizginin olabildiğince akışkan ve belirsiz tutulması gerekir<sup>185</sup>”: Sanat artık bir performans halidir, canlı ve doğaldır; drama biçiminde sonu ve başı kurgulanmış bir halde değildir. Sanat, her yerde her an ve herkes tarafından icra edilebilecek bir performanstır. Tıpkı hayattaki tüm yaşadıklarımızda olduğu gibi sanat da bir kere gerçekleştirilebilir ve tekrarı olmamalıdır, yeniden üretilebilir olmamalıdır. Gündelik hayatta olduğu gibi başlangıcı ya da bitişinden bağımsız bir akış içinde yerini almalıdır. *Happening* sanatçıları için galerinin dışında her yer, sanat üretiminin mekanıdır. Bu anlamda kamusal alanın ve gündelik hayatın kalbi olan sokak, kuşkusuz “oluşun ve akışın” tüm parametrelerine karşılık gelen mekanlardan biri olmuştur: Örneğin, 1972’de Beuys sokak performansı olarak Berlin’de 1 Mayıs gösterileri sonrası sokaklarda geride kalan çöpleri toplamıştır. Sonrasında ise bu çöpleri “1 Mayıs gösterisinin yorgun solcularıyla özgürlük, demokrasi ve sosyalizm” tartışarak sergilemiştir<sup>186</sup>.



**Şekil 26: Joseph Beuys, Berlin’de 1 Mayıs Performansı’ndan Fotoğraf, 1972**

---

<http://www.projektmigration.de/english/content/kuenstlerliste/beuys.html> [30.07.2012]

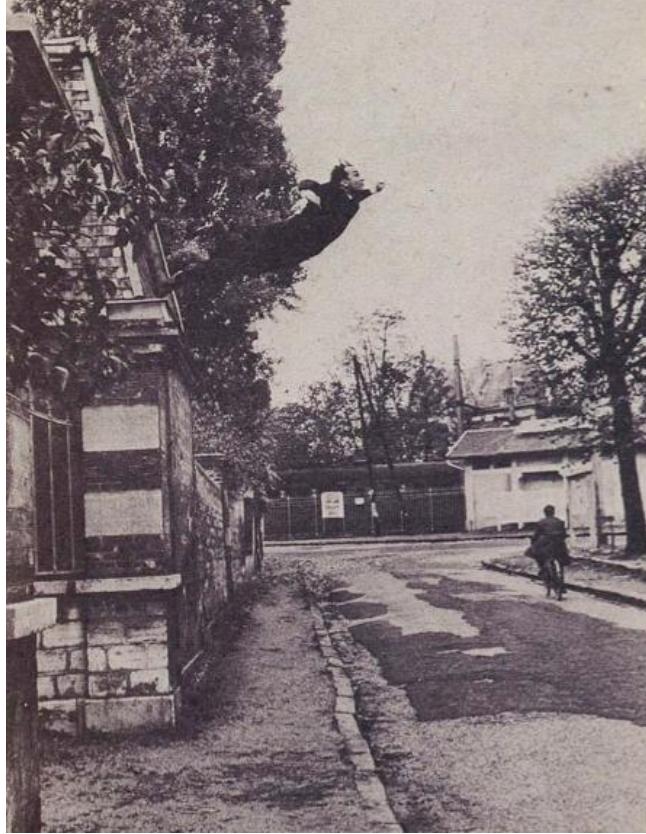
---

<sup>185</sup> Allan Kaprow, *age*, 300.

<sup>186</sup> <http://www.walkerart.org/archive/F/9C4309B0B50D8AA36167.htm> [30.07.2012].

1960'ta Yves Klein tarafından gerçekleştirilen bir *happening* ise iç ile dış, dolu ile boş arasındaki gerilimi, sanatın çıkışsızlığını ya da çıkışının en doğrudan yolunu göstermektedir: “Boşluğa Sıçrayış” adlı fotoğraf ve performans eyleminde Klein, bir binanın ikinci katından uçarak sokakta arkadaşlarının açtığı brandaya atlar. Klein, bir nevi Bergson'un *hayati hamle* kavramının eylem karşılığı olarak değerlendirilebilecek bu sıçrayışla hayalgücünü yaşatmayı, özgürlüğü dışa vurmaya ve hakiki gerçeklik arayışını vurgulamaktadır<sup>187</sup>. Bir parçası bu atlayış olan bu eylemin diğer parçası ise bu atlayıştan arkadaşlarını ve brandayı silerek, kendini boşlukta göstermesi ve gerçeğe müdahale etmesidir.

“Bugün, zaman ve bilgi açısından bu noktaya ulaşmış biri olarak, kolları sıvayıp, gelişimin atlama tahtası üzerinde geçmişe doğru birkaç adım çekilmeyi öneriyorum. Olimpiyat atlama şampiyonları gibi, temkinle geri çekilerek, bu sporun en klasik tekniğiyle, kendimi bugünden geleceğe fırlatabilmek için hazır olmam gerekiyor; ve bilinçle ulaşılmış şu sınırı yitirmeden: Sanatın maddesizleşmesi.<sup>188</sup>”



**Şekil 27: Yves Klein, Boşluğa Sıçrayış, Performans/Fotoğraf, 1960**

<http://www.artandeducation.net/paper/marina-abramovic-presents-architectural-experience-as-critical-self-reflective-practice/> [25.08.2012]

<sup>187</sup> Nicolas Charlet, **Yves Klein** (Paris: Soci t  Nouvelle Adam Biro, 2000) 200.

<sup>188</sup> Yves Klein, **Chelsea Otel Manifestosu**,  ev. Alpagut Gültekin, Deniz Artun, (İstanbul: Notrgunk Yayıncılık, 2002).10-11.

Yves Klein'in liderliğinde Fransa'da 1950'lerin sonuna doğru -1940'larda İtalya'da Rossi ve De Sica gibi yönetmenlerin sinema akımını ifade eden aynı başlıkla- ortaya çıkan bir diğer akım ise Dada'nın şiirselliğini Pop Sanatı'nın malzemelerinde arayan "Yeni Gerçekçilik" akımıdır. Sokak duvarlarındaki ya da reklam panolarındaki afişleri bir araya getirdikten sonra belli bölümlerinin atılmasını ifade eden "dekolaj" tekniğini geliştirmelerinden dolayı "afişistler" olarak da anılan Raymond Hains, Jacques Villeage, François Dufrene ve Mimmo Rotella gibi sanatçılarla beraber Jean Tinguely, Arman, Yves Klein ve akımın kuramcı koordinatörü Pierre Restany gibi isimler; 1970'e kadar sokaktaki gözlem, performans ve araştırmalarında, galeri ve bienallerdeki sergilerinde endüstrinin, sanatın ve kitlenin içindeki "yeni gerçeği, yani gerçeğin yeni algıları"nı ortaya koymaya çalışmışlardır<sup>189</sup>.

Yeni Gerçekçilerin; hem Debord'dan hem Kaprow'dan hem Warhol'dan etkilendikleri ve kuşkusuz onları etkiledikleri, gerek 60'ların sokaklardaki devrimci duvar yazı ve afişlerinden gerekse billboardlardaki reklamlardan, endüstriyel ve pop unsurlardan aynı anda yararlandıkları gözlemlenebilir: Çünkü "yeni gerçek" artık, bu ikisinin arasında, bu ikisinin biraradlığında bir yerdedir. Yeni Gerçekçiler; 1950 sonrası dönemin hem gerilla sanat ruhu ve çatışma ortamının ortasında, hem performans gösterilerinin ve piyasa sanatının etkisi altında ama doğrudan ne tam olarak çatışmaya ne de tam olarak piyasaya katılsalar bile hem sanatın hem endüstrinin "gerçeklerini", tekniklerini ve malzemelerini gözlemleyen ve her ikisini de "yaparak ya da bozarak" kendi sanatının "yeni gerçeğini" araştıran sanatçılardır: "Yeni Gerçekçiler" adı altında adeta geleceğin postmodernist gerçeklerini önceden keşfetmek üzere yola çıkmış gibidirler.

Tüm bu bağlamı özetleyebilecek nitelikteki gösteri ise 1962 yılında yine Paris'te gerçekleşmiştir. Daha sonraki dönemde Yeni Gerçekçiler arasına katılan sanatçı Christo ile Jean-Claude, 240 petrol variliyle oluşturdukları bir "duvar" ya da "barikat"la Paris'in Venturi Sokağı'nı 8 saat boyunca izinsiz olarak "çıkılmaz" hale getirmişlerdir. *Wall of Barrels- Iron Curtain* [Varillerden Duvar-Demir Perde] adını verdikleri bu heykel çalışması ya da eylemi, adeta 20. yüzyılın birikmiş tüm gerçeklerinin içinden "yeni gerçeği" çıkarmaktadır: Endüstri için su kadar önemli ama çevre için bomba kadar zararlı petrolün varillerinden, sanatın çıkılmaz

---

<sup>189</sup> Pierre Restany, "The New Realists", **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**, ed. Charles Harrison, Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishing, 2003): 725.

sokağındaki heykel türünde bir eser üreterek, modern tarihin çatışmalar ve barikatlar kenti Paris’te eskiden Balzac, Racine, Delacroix gibi sanatçıların yaşadığı Venturi sokağında<sup>190</sup> gerçekleştirilen bu eylemin esas amacı ise 20. yüzyılın vardığı en güncel “yeni gerçeği” olarak 1961’de örülen Berlin Duvarı’nı eleştirmektedir. Bir anlamda endüstri, sanat ve kent gerçeklerinin dekolajından hayatın “yeni gerçeğini” söküp almışlardır.



**Şekil 28: Christo ve Jean-Claude, Demir Perde, Heykel, 1962**

<http://christoworld.com/index.php?mid=77&lid=3&blink=76&start=378&start=376> [28.08.2012]

<sup>190</sup> Andrew Causey, *age*, 216.

#### 4. YAP-SAT: SOKAKTA “PAZARLANAN” SANAT

Tezin son bölümünde, 20. yüzyıldaki tüm arayışların ve mücadelelerin deneyimiyle profesyonelleşmiş, postmodernleşmiş, post-endüstriyelmiş bir sanat anlayışı edinmiş sanatçı karakterinden ve sanat alanından bahsedilecektir. Bu bölümde işlenecek konularda sanat alanı ile endüstri arasındaki ilişki, birbirini tanımanın ve birbiriyle çatışmanın ötesinde birbiriyle “geçinme” safhasına geçilmesine vurgu yapılmaktadır: Hem birbiriyle ilişki anlamında geçinme hem de birbirinden maddi anlamda geçinme. Jameson’ın ifade ettiği şekilde “gerçekten de çağdaş toplumun hareketinde sezilebilen bir ‘sistem’i, bütünselleştirici bir dinamiği tanımlamaya yönelik her çabayı kuşatan neredeyse Sartre-vari tuhaf bir ironi, bir ‘galip mağluptur’ durumu” söz konusudur<sup>191</sup>.

Andreas Huyssen’e göre “hem sorunumuz hem umudumuz” diye tarif ettiği post-modern dönemde artık “direniş daima içinde işlediği kültürel alanın şartlarına bağlı olmak zorunda kalacaktır<sup>192</sup>”. Postmodernizm ile beraber, modernizmin kültürel hesaplaşmaları artık bitmiş ya da yeni bir boyut kazanmıştır. Bu durumda, sanat alanı ile endüstri birbirlerinin sermayeleri arasında alış-veriş yapabilmekte, sanat ile para ve zaman ile mekan birbirlerini karşılıklı olarak çözebilmekte, hatta ortak çıkarlar ya da alandaki tüm öznelerin kazanması doğrultusunda birbirleri ile bütünleşebilmektedir.

Tüm bu durumları, postmodern dönemde sanatçının sokakta yer alma biçimlerinde gözlemleyebilmek mümkündür. Sokak duvarları üzerinde grafiti ve reklam arasında süren çatışma; post-modern dönemde her ikisinin yan yanlığıyla ya da içiçe geçmesiyle, hatta post-grafitinin reklam olarak kullanıldığı, reklamınsa kamusal mesaj hizmeti verdiği durumlarla müphem bir hal almaktadır. Bu durumun özünde ise sokağa çıkan sanatçıların çoğunun zaten kültür endüstrisi içinde çalışıyor olması, yani reklamı, eğlenceyi, modayı üretenler ile sokaktaki sanatsal üretimi yapanların

---

<sup>191</sup> Fredric Jameson, “Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, **Postmodernizm**, ed. Necmi Zeka (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990), 64.

<sup>192</sup> Andreas Huyssen, “Postmodernin Haritasını Yapmak”, **Modernite versus Postmodernite**, ed. Mehmet Küçük (İstanbul: Say Yayınları, 2011): 261.

aynı bünyeler olması yatmaktadır. Bu anlamda, geleneksel grafitiden çok avant-garde sanatın uzantısı olarak değerlendirilmesi gereken post-grafitinin, yüzyıl sonuna doğru kültür endüstrisi ile olan şizofren ve kompleks ilişkisi, aslında salt post-grafitici için değil 21. yüzyılın hem sanatçı hem kültür endüstrisi çalışmanı karakteri ve sanat ile endüstri arasındaki ilişki üzerine tartışabilmek adına iyi bir çıkış noktasıdır.

Bölümle ilgili vurgulanması gereken önemli bir nokta, kuşkusuz yüzyılın başından itibaren çoğu sanat akımının ve sanatçının piyasa ve iktidar ile bir şekilde ilişki içinde olduğudur<sup>193</sup>. Bu bölümde söz konusu olan bağlam ise sanat ile endüstri ve iktidar aygıtları arasındaki -ilk iki bölümde işlenen- tanıma ve çatışma ilişkisinin ötesinde birbirleriyle “geçinme” ya da “anlaşma” biçimindeki ilişkidir. 20. yüzyıla bakıldığında ise sanat alanında böylesi bir ilişki biçimiyle sokağa çıkan çok fazla örneğe rastlanamaması sonucuyla karşılaşmaktayız. Bu anlamda bölüm bağlamında sokakta bulunan sanat alanı olarak karşımıza post-grafiti çıkmaktadır.

Bu noktada post-grafiti için vurgulanması gereken belki de en önemli özellikler, bu grafiti akımının böylesi “yap-sat” ilişkisi içinde sokakta yer almasının tezin geçmiş iki bölümünde işlenen tüm alanlarının birikimi sonucunda ve çağın sonuna doğru post-modern dönemde gerçekleştiği ve buna paralel post-grafiti akımının sanatsal alan ve araç açısından mimari, resim, heykel, kolaj, tasarım, video ve performans gibi her tür sanat alanını ve aracını içerebilen homojen bir yapıya sahip olmasıdır. Bir anlamda post-grafiti, multi-disipliner bir biçimde diğer başlıca sanat alan ve araçlarının “yap-sat” bağlamında sokağa çıkmış hallerini içinde barındıran bir üst başlık olarak değerlendirilebilir.

Post-grafiti, aktivist ya da gerilla tarzı bir sanat tavrının ve Warhol’un başını çektiği “piyasa sanatı” anlayışının aynı sokakta yan yana ya da üst üste buluşabildiği bir alan olarak karşımızdadır. Özellikle 2000’lerde ortaya çıkarak profesyonel bir PR [halkla ilişkiler] çalışmasıyla sokakta grafiti icra eden, hem grafiti yaptığı duvar bizzat sökülerek milyon dolarlara alıcı bulabilen hem de sokağa çıkıp o galerilere ve kapitalizme sövebilen Banksy’nin karakteri ve taktikleri güncel bir tartışma konusudur. Bu bölümün ilk kısmında tüm bu bağlamları ile sokağa çıkmanın post-modern halleri işlenecektir.

---

<sup>193</sup> Örneğin giriş ve ikinci bölümde işlendiği şekilde sinema sanatı bizzat ticari parametrelerle doğmuş bir sanat dalı olarak karşımızdadır. Ancak bu bölümde sinemanın yer almayışı noktasında, çalışmanın “sokak” kapsamının hatırlatılmasında fayda vardır. Bu açıdan bakıldığında sokağa çıkan sinemacıların bağlamının ilk bölümün bağlamına denk düştüğü görülmektedir.(y.n)

Post-endüstriyel kuram, gelinen post-modern aşamada artık kesin çizgilerle ve konvansiyonel tanımlarla toplumsal sınıflamaların yapılamayacağını söyler. Daniel Bell'e göre artık söz konusu olan durum profesyonelleşmedir ve post-endüstriyel toplum, artık kent merkezlerinde koşullanmış kültür ve hizmet sektörlerinde çalışan yaratıcı kesimden ve idari sektörlerde çalışan bürokrat ve teknokratlardan oluşan profesyonellerle örgütlenmektedir<sup>194</sup>. Bu yeni toplumsal yaşam içinde, konvansiyonel anlamda sınıflaşmanın yerini post-modern anlamda "bireyselleşme" almıştır. Ulrich Beck'e göre bireyler artık, piyasa tarafından yönetilen bir sistem içinde kendi geçim kaynaklarının aktörleri olmuştur<sup>195</sup>: Söz konusu olan, bu geçim zorunluluklarını aşmak konusunda bizzat belirleyici olan (oto)biyografilerini ya da başka bir deyişle CV'lerini planlayan bireylerdir. Yani ne yaşadıkları ve ne ürettikleri bizzat ne kazandıklarını belirleyecektir ve bu denklemin dışına çıkıldığı anda her şey risk teşkil etmektedir. Beck, böylesi bir durumda "bireyselleşmeye yol açan şeyin, aynı derecede bir standartlaşma sürecine de yol açtığını" belirtir<sup>196</sup>.

Ortaya çıkan sonuç, Marksist yabancılaşmanın sınıfsal değil bireysel olarak gerçekleşmesi durumudur. Bu yeni dönemde birey sayısı kadar yabancılaşma sayısından söz edilebilir. Fredric Jameson'a göre bu durum öznenin yabancılaşması da değil bizzat "öznenin parçalanması<sup>197</sup>" ve "postmodern dönemde hislerin sönmesi<sup>198</sup>"dir. Özne; fikirleri ile yaptıkları arasında, ekonomi ile kültür arasında, çalıştığı dünya ile hayalleri arasında parçalanmıştır. Postmodernizm ile beraber artık "hayallerin, imajların ve hazların tüketildiği<sup>199</sup>", geçmişin değerlerinin de parçalarına ayrılıp zararsızlaştırılarak "nostalji" adı altında yeniden üretildiği, geçmişin "yap-boz" oyunlarının simülasyonlarının, Bauman'ın ifadesiyle "oyunun oyunu"nun endüstri tarafından "yap-sat" mantığıyla üretilerek tüketim alanına sunulduğu bir dönem söz konusudur.

Tüm bu parçalanma, zamanın ve mekanın bütünleşmesi yoluyla ya da Harvey'nin tabiriyle "zaman ve mekan sıkışması" yoluyla yeni bir hayat tarzı olarak yeniden üretilir. Kent ve gündelik hayat, farklı zamanlardan ve kültürlerden unsurların kolaj ve montaj teknikleriyle yeniden üretildiği bir alana, Foucault'nun tabiriyle

<sup>194</sup> Daniel Bell, **Vers La Société Post-Industrielle**, (Paris : Robert Laffont, Paris, 1973), 372.

<sup>195</sup> Ulrich Beck, **La Societe du Risque**, (Paris: Flammarion, 2003), 281.

<sup>196</sup> **age**, 281.

<sup>197</sup> Jameson'dan aktaran Harvey, **age**, 71.

<sup>198</sup> Jameson, **age**, 71.

<sup>199</sup> Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev. Mehmet Küçük (İstanbul: Ayrıntı, 2005), 48-57.

“heterotopya” mekanına dönüşmüştür: Aynı mekanda farklı zamanların buluşması durumu söz konusudur. Foucault’ya göre “içinde bulunduğumuz dönem, belki de daha ziyade mekân dönemidir<sup>200</sup>”: “Eşzamanlının dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak dönemde yan yananın, kopuk kopuşun dönemindeyiz<sup>201</sup>”.

Bu anlamda bir mekan olarak kentin postmodern dönüşümü, bize sokak ve sanatın tüm sürecinin vardığı noktalar adına önemli fikirler vermektedir. 1960’lardan sonra büyük metropollerin kent merkezlerinde görülen “estetikleştirme” hareketleri, *gentrification* ya da en uygun Türkçesi ile “mutenalaştırma” teorileri altında işlenmektedir. Bu hareket içinde sanatçı, eserinden öte bizzat hayat tarzı ve kamusal alanda bulunma halleriyle dönüştürme gücü oldukça yüksek bir unsur olarak karşımızdadır. Hareketle beraber hem kendini hem de kentini dönüştüren sanatçıdan söz etmek mümkündür. Bu kısım, aslında tüm çalışmada sokak ile sanat arasında çizilen bağlamların, kavramların ve uygulamaların yüzyılın sonunda vardığı noktaların irdelenmesi olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda diğer tüm bölümlerden farklı olarak bu bölümde işlenecek olan konu, kentsel bir dönüşüm içinde ister istemez rol alan sanatçının sanatından çok hayatıdır. Postmodern dönemde sanatçının sanatsal üretimi dışında gündelik hayatının sokağı nasıl dönüştürdüğünü ve sokaktaki gelişmelerle hayatının nasıl dönüştüğünü irdelemek, tez boyu işlenen tüm sanatsal uygulama ve öznelere ilişkin anlaşılması ve tezin çerçevesinin tamamlanması açısından önemli gelmiştir. Bölümün sonunda tüm bu kentsel dönüşüm ve kültürün estetikleştirilmesi hareketleri “mutena mahalle ya da estetik mekan” başlığı altında işlenecektir.

#### **4.1 Sokak Duvarlarının Post-Modern Sergisi: Post-Grafiti**

Stensil, sticker [yapıştırma], afiş, resim, illüstrasyon ve yerleştirme gibi üretim teknikleri, özetle post-grafitinin çeşitli icra biçimleri, tıpkı duvara yazı yazma gibi eski çağlardan beri kullanılmaktadır. 1789 Fransız Devrimi’nden 1968 Mayıs isyanına, Berlin’in soğuk duvarından Latin Amerika’nın sıcak duvarlarına kadar çoğu devrimci eylemde sokaklar, bu tekniklerle üretilmiş eserlerle süslenmiştir. Bu üretimler; sadece hakkını arayanların, ezilenlerin, isyancıların ya da aktivistlerin

---

<sup>200</sup> Foucault, 2011, 291.

<sup>201</sup> **age**, 291.



birer ifade aracı değildir; bunlar, aynı zamanda siyasi egemenlerin ve faşist iradelerin de ciddi birer propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Tüm bu yeniden üretim tekniklerinin sanatsal bir alana dönüşmesi ve sokakta sürekli üretilir hale gelmesi ise 1980 sonrası döneme rastlamaktadır. Bu çalışmada bu akımı tarif etmek için kullanılan “post-grafiti” ifadesindeki “post” ön eki, post-modern dönemin grafitisine gönderme yapmakla beraber, post-grafitiyi iki önemli hareketin “sonrasına” yerleştirme amacı taşır: hem toplumsal gettoda kaçış hareketi olan Amerikan grafiti isyanının sonrasına, hem de sanatsal gettoda kaçış hareketi olan avant-garde sanat isyanının sonrasına.

#### 4.1.1 Post-Grafitinin Öncüleri

Post-grafiti, her ne kadar 1980 sonrası post-modern dönemde olgunlaşmışsa da, 80’ öncesi dönemde önemli bazı kamusal alan sanatçılarının çalışmaları post-grafitiye öncülük etmiştir. 1960’ların gerek çatışma ruhuna gerekse pop ruhuna katılarak kamusal alanda *in situ* [yerinde] eser üretmek amacıyla sokağa çıkan bu sanatçılar, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde post-grafiti alanının tohumlarını ekmişlerdir.

Post-grafitinin öncülerinden sayılabilecek en önemli isimlerden biri, Yeni Gerçekçi dekolajcılar gibi sokağın kültüründen ve sergileme gücünden etkilenen Daniel Buren’dır. Buren, “8,7 cm eninde beyaz ve renkli düşey bantlar<sup>202</sup>”dan oluşturduğu eserlerini, *affichage sauvage* [vahşi afişleme] başlığı altında 1968’den itibaren yasadışı ve anonim bir şekilde, önce Paris sonra New York, Tokyo, Bern gibi farklı kentlerin duvarlarına ve reklam panolarının üzerine yapıştırmıştır. Buren, bu anarşist eylemleriyle sıkıntılar da yaşamıştır: 1969’da İsviçre’nin Bern kentinde düzenlenen *When Attitudes Become Form* sergisine davetsiz olarak katılmak isteyip bu kente gelince, önce kendisine sergi alanı içinde yer gösterilir. Ancak o, sergiye sokaktan katılmayı tercih ederek reklam panolarını afişleriyle kapatmak isteyince İsviçre polisi tarafından tutuklanır. Kısa bir süre tutuklu kalan Buren, daha sonra İsviçre’yi terk eder. Buren, aynı yıl yazdığı “Dikkatli Ol” metninde sanatın çerçevesini çizmektedir:

“Böylece, yer ya da uzam, kalıcılığı ve kaçınılmazlığı sayesinde oldukça önem kazanır; içerde olup bitenlerin, arı ‘özgürlük’ kazanma çabasında var olan tüm çerçeveleri (kelepçeleri) paramparça ettiğine bizleri inandıracağı anda, ‘çerçeve’ye (ve onun önceden varsaydığı şeye) dönüşür. İyi görebilen bir göz, sanatta özgürlüğün ne demeye geldiğini bilir, ama pek o denli eğitilmiş olmayan bir göz şu düşünceyi benimsediğinde onun ne üstüne olduğunu daha iyi

<sup>202</sup> Daniel Buren, “Dikkatli Ol”, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, ed. Mehmet Yılmaz (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004): 322.

görecektir: (Dışarıda olsun, içerde olsun) bir yapıtın sergilendiği yer onun çerçevesidir (sınırdır).<sup>203</sup>



**Şekil 29: Daniel Buren, Paris'te Afişleme Yaparken, 1969**

<http://urbanario.es/en/archives/198> [07.08.2012]

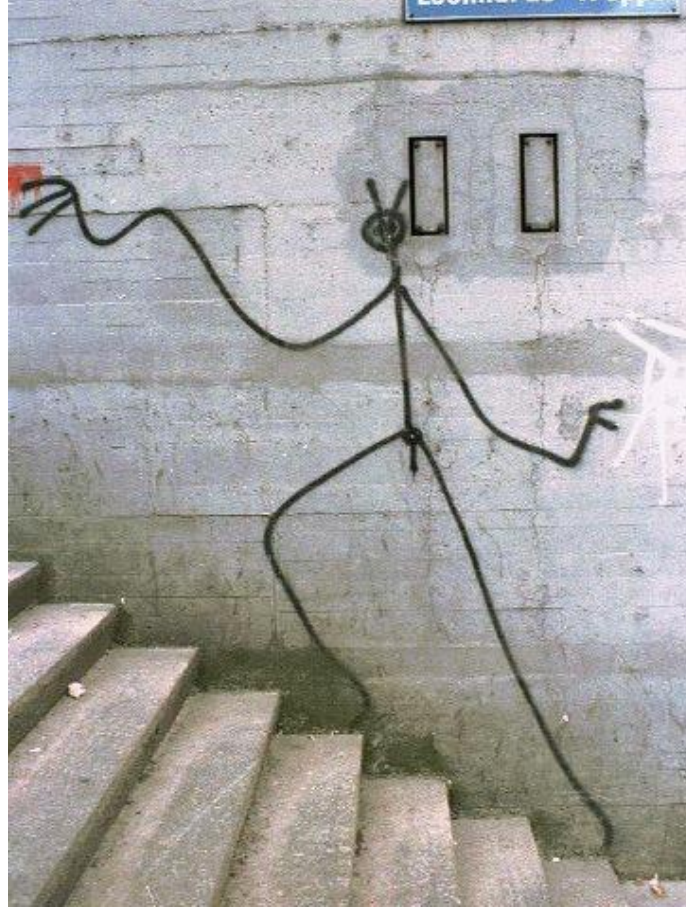
Avrupa'nın en gelişmiş ülkelerinden sayılan İsviçre'de, yine Buren gibi sanatını sokağa çıkardığı için kendisini "içerde" bulan bir diğer isim ise İsviçreli sanatçı Harald Naegeli'dir. Buren kadar şanslı olmayan ve uzun bir maceradan sonra tam dokuz ay hapis yatan Naegeli, bu çarpıcı hikayesine rağmen post-grafiti alanında pek de bilinmeyen bir isimdir. Onun hikayesi ise sokaktaki sanatın post-modern dönüşümü hakkında bir fikir vermektedir.

"Zürih'in Spreycisi" olarak da bilinen 1939 doğumlu Naegeli, hem Paris'te *Ecole des Beaux Arts*'ta hem de Zürich Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanat eğitimi almıştır. 68'in devrimci ruhunu ve avant-garde sanatın üslubunu sindirmiş bir sanatçı olarak "ruhsal, entelektüel anarşizmin sadece kapitalist İsviçre'de gelişebileceğini"<sup>204</sup> düşünen Naegeli, 1977'den itibaren Zürich'te kentin soluk duvarlarının büyük bir kısmını "tel adam" figürleriyle doldurmuştur. Zürihliler, iki yıl içinde tüm kentin sıkıcı duvarlarını hareketlendiren bu grafitileri ilginç bulsa da kent yöneticileri ve

<sup>203</sup> **age**, 330-331.

<sup>204</sup> Guido Kalberer, "I spraye again», Harold Naegeli ile röportaj, <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Harald-Ngeli-Ich-spraye-wieder/story/25895752><http://www.graffiti.org/zurich/naegeli.html> [30.07.2012].

polis pek öyle düşünmemektedir: 1979’da kamusal alana zarar vermekten dolayı Naegeli hakkında dava açılır. Naegeli bu süreçte Almanya’ya kaçarken, İsviçre Mahkemesi, onu dokuz ay hapse mahkum eder ve hakkında uluslararası yakalama emri çıkartır<sup>205</sup>.



**Şekil 30: Harald Naegeli, Zürih’teki Grafitilerinden Biri, 1977-1979**

[http://www.graffiti.org/zurich/zurich\\_13.html](http://www.graffiti.org/zurich/zurich_13.html) [08.08.2012]

Naegeli, ironik bir biçimde asıl sanatsal değerine bir kaçak olarak yaşadığı Almanya’da kavuşur. Buradaki sanat kurumları ona kapılarını açar. Köln ve Düsseldorf’ta altı yüz kadar daha grafiti yapar. “Bir anarşistin bile galeride sergi açmayı tercih edebileceğini, bunun çelişkili görünse de içinde bir mantık taşıdığını” beliten Naegeli, “hayatın ve ahlakın anlamının ne olduğunu sorgulayan” sanatını Almanya’da aynı anda hem sokaklarda hem de galerilerde sergilemeye devam eder<sup>206</sup>.

<sup>205</sup> age.

<sup>206</sup> age.

Hem İsviçreli hem de Alman sanat çevreleri, bu önemli sanatçının cezasının kaldırılması için kamuoyu oluşturmaya çalışsa da Naegeli 1984'te diplomatik baskılar sonucu Almanya tarafından İsviçre'ye iade edilir ve hapse girerek cezasını çeker. 70'lerde yaptığı dokuz yüze yakın grafitisinden dolayı Naegeli'yi hapse atan yetkili mevkiler, 2000'li yıllarda onun Zürih'in duvarlarında temizlenmekten kurtulmuş tek tük birkaç grafitinin bulunduğu duvarları, kentsel dönüşüm çerçevesinde koruma altına almaya karar vermiştir. Naegeli bugün hâlâ hayatta olup, sanatsal üretimlerini Almanya'da galerilerde sergilemeye devam etmektedir.

Buren ve Naegeli gibi isimler dışında, post-grafitinin öncüsü olarak sayılması gereken pek çok önemli sanatçıya daha vurgu yapmak gerekir: "Post-grafitinin babası" lakabıyla anılan ve siyah beyaz "gölge adam" resimleriyle bilinen aslen Kanadalı kamusal alan sanatçısı Richard Hambleton; "tek kelimelik şiirler" olarak tarif ettiği stensil mesajlarıyla NewYork'un endüstriyel atıklarla dolu sokaklarına dikkat çekmeye çalışan John Fekner<sup>207</sup>; "Manhattan'ın kuşları" projesiyle New York duvarlarına renkli kuşlarını konduran Dan Witz<sup>208</sup>; yine New York sokaklarında geleneksel grafiti imzalarının dolu olduğu bir dönemde bir sanat öğrencisi olarak pop sanat illüstrasyonları ile sokağa çıkan Keith Haring<sup>209</sup>; 1960'larda Paris duvarlarına çizdiği insansı figürleri *les ephemeres* [günlük, gelip geçici] olarak adlandıran Gérard Zlotykamien; 60'lardan itibaren "*in situ* [yerinde, mekanında] müdahaleler" olarak tanımladığı resimlerini duvarların dokusuyla uyumlu posterler üzerinde hazırlayıp sokaklara yapıştırarak sergileyen Ernest-Pignon-Ernest<sup>210</sup>; 80'lerden itibaren "ışığı, gücü ve barışı" sembolize eden "beyaz beden" figürlerini Paris sokaklarına uygulayan Jerome Mesnager<sup>211</sup>; ve popüler kültür unsurlarını renkli stensillere dönüştüren ve aynı zamanda müzisyen olan Jef Aérosol<sup>212</sup>.

Sokakta çalışmanın yanısıra bir çok önemli galeri, sergi ve bienallere katılmış, bazı eserleri milyon dolar fiyatlarla alıcı bulmuş tüm bu sanatçıların, sanat politikalarında Dada, Sürrealizm, Sitüasyonistler, Yeni Gerçekçilik ve Pop Sanat gibi avant-garde akımların etkileri görülebilir. Bu anlamda post-grafiti alanı, pop ve piyasa sanatı ile

---

<sup>207</sup> <http://www.johnfekner.com/bibliography.php> [30.07.2012]

<sup>208</sup> [http://www.danwitz.com/index.php?article\\_id=56](http://www.danwitz.com/index.php?article_id=56) [30.07.2012]

<sup>209</sup> <http://www.haring.com/> [30.07.2012]

<sup>210</sup> <http://www.pignon-ernest.com/> [30.07.2012]

<sup>211</sup> <http://mesnagerjerome.free.fr/index.php/biographie/> [30.07.2012]

<sup>212</sup> [www.jefaerosol.com](http://www.jefaerosol.com) [30.07.2012]

devrimci ve karşıt sanatın köklerinin aynı anda salınması ve birbirine sarılarak alanı büyütmesi ile postmodern dönemde ortaya çıkabilmiştir.

Post-grafitiyi bir akıma dönüştüren sürecin başlangıcındaki öncü isim ise 1980’de yine Paris’te ortaya çıkmıştır: *Ecole des Beaux Arts*’ta okuyan henüz 20 yaşında bir genç olarak Fransız Blek le Rat, grafitinin Amerika’da geldiği noktadan habersiz bir şekilde 1971’de gittiği New York’ta tüm kentin grafitilerce sahiplenilmiş olması karşısında adeta şoka uğrar. Grafitinin 1970’ten itibaren Amerika’yı on yıllık tahakküm altında bırakması gibi, New York’ta gördüğü grafiti de Blek’in kafasından on yıl boyunca çıkmaz. 1981’de güzel sanatlardan mezun olmuş ve 30 yaşına varmış Blek, bu grafiti oyununu Paris’e uygulamak ister. Ancak güzel sanatların tekniklerinden bağımsız gelişmiş grafitinin o kendine has stilini uygulamayı beceremeyince kendine ait bir grafiti tekniği bulmaya çalışırken, çocukluğunda duvarda gördüğü bir Mussolini şablonunu hatırlar ve şablon tekniğini kullanmaya karar verir: Bir marketten spreay alıp, ilk işi olan “fare” [fr. *le rat*] stensilini hazırlayarak duvara basar<sup>213</sup>.



**Şekil 31: Blek le Rat, Fareler, Post-Grafiti, 1981**

<http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2008/april/blek-le-rat-the-new-banksy> [08.08.2012]

“Mayıs 68’de 16 yaşındaydım. Bildiri dağıtıyordum. Yaşananlar beni büyülüyordu, ama tam olarak ne olup bittiğini de anlamıyordum, zengin olmayan, ama burjuva bir ortamdan geliyordum. Sorbonne’a gidiyordum, ama dışarıdaydım, şaşkındım. Siyasal bilinçlenmem ve sitüasyonistlerin işlerinin bilincine varmam, 1976’da mimarlığa başlamamla oldu. [...] Sanat

<sup>213</sup> Sanatım savaşımdır”, Blek le Rat röportajı, **Roll Dergisi**, s.129 (Mayıs 2008): 57.

dünyası fildişi kulesinde, siyasete tamamen ilgisiz yaşıyordu. 68'den üç yıl sonra Güzel Sanatlar'a girdim; ortam sanki hiçbir şey olmamış gibiydi. Oradaki öğrencilerin hastalıklı ruh halinin sıkıntısını çok çektim, ama okulun bana verebileceklerinin hepsini de aldım: litografi, gravür, resim... Çevremi anlamaya çalışıyordum, ama o günleri hayatımın kötü bir dönemi olarak hala hatırlıyorum. Birbirimizle hiçbir şey paylaşmıyorduk, herkes birbirinden nefret ediyordu, kural buydu. Arada eski okul arkadaşlarıma rastladığım oluyor, beni hala hor görüyorlar. Onlara göre grafiti diye bir şey yok. [...] Mimarlık fakültesinde ilk dersimi Roland Castro'dan almıştım, bir şey anlamamıştım ama, zihnimde bir ışık da yanmıştı. Sitüasyonistlere aptal deyip duruyordu, dolayısıyla da onlara yöneldim. Bu, benim için, grafik açıdan, sanatsal, siyasal açıdan tam bir aydınlanma oldu. Rock, Sitüasyonistler, David Hocney; işte beni biçimlendirenler bunlardı. Mimarlıktan bütün öğrendiğim kentsel uzam üzerine düşünmek, şehirde hareket etmekten ibarettir. Çocukken hep başım önüme eğik yürürdüm. Mimarlık, başımı kaldırmayı öğretti. Çok zor harekettir karşıya bakmak; burjuvaziden anarşiye geçmektir.<sup>214</sup>

“Blek” lakabını bir karikatür dergisi olan *Blek le Roc*'tan, “le Rat”'yı ise ilk stensili olan fare figüründen almıştır. Blek, stensillerine daha sonra poster ve sticker işlerini de katarak post-grafitiyi tüm dünyaya yaymıştır. Blek'in grafitisi, kamusal alanı Amerika'daki gibi sadece bir “dışlanma” uzamı olarak tanımamaktadır; aksine kamusal alanı, sanatçının topluma iletişim uzamı olarak kullanır. Blek, “hiç tanışmadığı binlerce insanla iletişimin bir yolu, yeni bir dil ve diyalog türü” olarak gördüğü post-grafiti ile “kentsel çevrenin ayrımlarından ve anonimliğinden sıyrılarak, onlarla beraber olup konuşuyormuşçasına kuvvetli bir hisse sahip olduğunu” belirtmektedir<sup>215</sup>.

#### 4.1.2 Post-Grafiti vs Geleneksel Grafiti

Post-grafiti, '60'ların avant-garde isyanı ile '70'lerin grafiti isyanının bir bedende bütünleşmesidir. Dada'nın İsviçre'de ortaya çıkıp Paris'te parlamasına ve geleneksel grafitinin NY Times'ın Taki 183 haberinden sonra Amerika'da patlamasına benzer iki süreci de Blek le Rat'nın post-grafiti hikayesinde rastlamak mümkündür. 1984'te, Blek'in bu kendine has tutkusu Paris'in diğer genç sanatçılara ve sanat öğrencilerine iyiden iyiye bulaşır. Bu sefer, Fransa'nın en ünlü gazetesi *Le Monde*, Blek'i manşetine taşır. Ama *New York Times*'ın Taki manşetinden farklı olarak, *Le Monde* ne olduğunu anlama çabası içeren bir manşet atmaz, doğrudan teşhisi koyar: “L'ecole de Blek le Rat” [Blek'in Ekolü]. Burada, farklı coğrafyalardaki medyaların iki grafiti türüne dair benzer ilgisini görmek mümkündür. Ama bu iki medyanın konuyu işleyişleri birbirinden oldukça farklıdır. Bu iki farklı yaklaşım, sadece grafitinin iki alt türünün değil, genel anlamda Amerika ve Avrupa'nın farklı tarzını yansıtır: Avrupa'da kendini bulmuş post-grafiti, genellikle bir “ekolleştirme” ve

<sup>214</sup> age, 57.

<sup>215</sup> Tristan Manco, age, 9.

“akıllaştırma”, bir mesaj verme ve temas kurma tarzına sahipken, Amerikan grafitisinde daha refleksif, içgüdüsel ve kültürel çatışmayı vurgulayan bir yaklaşım mevcuttur.

Amerika’da doğmuş grafiti biçimini, hem post-grafitinin öncesinde olması hem de muhafazakar yapısıyla ardılı olan post-grafitiye soğuk bakması sebebiyle “geleneksel grafiti” olarak tarif etmek yerinde olacaktır. Her ne kadar aynı “grafiti” başlığının içinde olsalar da, bu iki grafiti tipi arasında işin başından itibaren varolan gerilim, temel sosyo-ekonomik ve kültürel farklılıklardan kaynaklanmaktadır: Sanat, bu farklılıkların açığa çıktığı ve somutlaştığı bir alandır. Öncelikle post-grafiti, geleneksel grafitinin temel oyun kurallarını gütmeyen, toplumsal oyundan çok sanatsal üretimine odaklanan bir anlayış sözkonusudur. Post-grafitide sokak, çete formunda kolektif ve homososyal bir üretim mekanından çok, sanatçıların bireysel olarak sanatlarını sergiledikleri ve sosyo-kültürel dışavurum yaptıkları bir mekan olarak karşımızdadır.

Toplumda bir korku ve suç unsuru olarak algılanan geleneksel grafitiye karşın, post-grafiti estetik ve sanatsal bir unsur olarak kabul görebilmektedir. Bu son farkta, geleneksel grafitinin toplumun anlamayacağı bir dille kendi arasında yazışması, buna karşın post-grafitinin ise anlaşılır cümle ya da şablonlarla genellikle toplumsal ya da gündelik bir mesaj verme çabası rol almaktadır. Post-grafitinin içeriği toplum tarafından benimsenmeyecek derecede yasadışı, sapkın ya da küfürlü olsa bile, salt “anlaşılabilir” olmasıyla alıcının hiçbir şey anlayamadığı geleneksel grafitiye nazaran daha tolerans görebilmektedir. Richard Sennett, iki grafiti arasındaki bu farka parmak basar:

“Paris’teki duvar yazıları on yıl öncesine kadar genellikle şablonla yazılırdı: Bir karton parçasına yapılan bir şekil ya da yazılan bir yazı kesilip çıkarılır, sonra bu şablon duvara bastırılıp şekli üzere spreyci boya sıkılırdı. En sıradan materyaller üreticiden gelişi haliyle kullanıldığından, bunları ‘suçlu’ kılmanın bir yolu yoktu. Sloganların çoğu siyasal yönden kışkırtıcı ve şekillerin bazen apaçık cinsel olmasına rağmen gerek Paris halkı gerekse yetkililer bu duvar yazılarını görünce sinirlenmemişlerdi.

Ortam, bunun nedenini kısmen açıklamaktadır. Şablonla hem küçük boyutlu hem de ayrıntıları net şekiller elde edilir. Bastille civarındaki caddelere yazıların duvar üzerindeki yeri dikkatlice seçilmişti ve duvar yazıcıları birbirlerinin bölgesine girmekten kaçınırdı. Siyasi yazılar Paris’in bu gölgesinde günümüzde de yaygındır, bugün bu duvarlara yazı yazan, çoğu Afrikalı ve İranlı grup da duvar yazısının çevresindeki diğer yazılara taşmamasına özen gösterir. Oysa New York duvar yazısının bir parçası çiğnendiği ya da değiştirildiği anda oyunun kuralları o duvar yazıcısına, kendi işaretlerini kullanarak öteki duvar yazısının ‘üstüne yazma’ hakkını verir; ortaya çıkar çıkmaz kapışılan New York duvarlarının üzerindeki, boyayla yazılmış kimliklerden oluşan kalın boya tabakasını açıklar bu. Paris duvar yazısı, duvarı, açıkça

görülmesi gereken şeyin bir bölümü, yani bir çerçeve boşluğu olarak içine alır; New York duvar yazısıysa duvarı yok eder.<sup>216</sup>

Geleneksel grafiti, sosyo-ekonomik olarak alt tabakadan ve sadece sanatsal değil temel eğitimi zayıf gençlerin varoluşçu dışavurumu olarak ortaya çıkmışken, post-grafiti akademik eğitime sahip sanatsal bir çevrenin hem sosyo-politik hem sanat-politik bir ifadesi olarak gelişmiştir. Geleneksel grafiti, gençler arasında 20 yaşın altında başlayıp genellikle 25 yaşın üstünde azalma eğilimi gösterirken, yani hayata atılma ve kendini var etme dönemi olan ergenlik çağındaki işçi ya da işsiz gençler arasında yaygınken; post-grafiti ise genelde 20 yaşın üstünde başlayan ve 40'lı yaşlara kadar üretime devam eden, iş hayatı ise genelde kültür endüstrisi içinde süren sanatçı, tasarımcı, reklamcı, akademisyen bireyler arasında yaygındır. Bir diğer önemli husus, Amerikan grafitisinde sokakta neredeyse hiç görülmeyen kadınların, post-modern dönemde sokağa grafiti yapmak üzere çıkmasıdır. Grafiti, tüm müzik ve moda dünyasıyla hiphop kültürünün bir uzantısı konumundayken, post-grafi pop, punk, rock, grunge ve trip hop kültürlerden beslenmektedir.

Post-grafiti, yerel değer ve sorunlardan çok, evrensel değerleri ve uluslararası güncel sorunları işleyebilmektedir. Post-grafiticisi, geleneksel grafiticiden farklı olarak tüm kenti gezmez, banliyö ya da tren istasyonlarında çalışmayı tercih etmez: Genelde fiziki olarak yakın olduğu kent merkezine çalışmalarını uygularken, bu çalışmalarını web siteleri ya da dijital galeriler üzerinden sosyo-kültürel olarak yakın olduğu yerli ya da uluslararası bir ağa sunar. Post-grafiti alanı içinde video sanatı çalışmaları da kabul görmektedir. “Gerilla video<sup>217</sup>” kapsamında sayılabilecek sokak videoları ve animasyon filmleri, gerçek sokaklarda uygulanan çalışmanın video kamera ve kare kare fotoğrafı [stop-motion] teknikleriyle kayda alınarak internetin dijital sokaklarda yayılması planlanan çalışmalardır. Bu videoların öncü ismi ise İtalyan grafiti sanatçısı BLU'dur. sanatçının, dünya çapında üne ulaşması ise gerçek sokaklardan çok, özellikle MUTO adlı çalışması gibi video eserleri ile gerçekleşmiştir<sup>218</sup>.

<sup>216</sup> Richard Sennett, 2009, 236-237.

<sup>217</sup> Gerilla video, portatif kamerayla, her gün sokaktaki hareketliliğin kaydedildiği ve genellikle pedagojik ya da politik amaç için kullanılan video türüdür. Gerilla Video, başlangıçta moda olduğu dönemde sonra sanatçılar tarafından ihmal edildiysede, 1980'lerin sonlarında ve 1990'larda tekrar ilgi çekmeyi başlamıştır. Rıfat Şahiner, **age**, 69.

<sup>218</sup> <http://blublu.org/sito/video/001.html> [30.07.2012]



**Tablo 1: Geleneksel Grafiti ile Post-Grafiti Arasındaki Farklar Tablosu**

<b>Geleneksel Grafiti</b>	<b>Post-Grafiti</b>
Modern	Post-Modern
Amerika çıkışlı	Avrupa ve Amerika çıkışlı
Alt kültür, Alt ve orta alt sınıf	Bohem-burjuva kültür, Üst ve orta üst sınıf
Ergen yaş ve genç yaş aralığı	Genç yaş ve orta yaş aralığı
Erkek	Erkek, kadın, homoseksüel
Mavi yaka işçi, işsiz	Kültür endüstrisi ve akademi mensupları (Sanatçı, tasarımcı, reklamcı, akademisyen, öğrenci...)
Takma adla eser imzası	Anonim eser ya da takma adla eser imzası
Temasız (Tek tema öznenin kendisi)	Sosyo-kültürel ve siyasi temalar
Anlaşılmaz olma	Toplumsal ve bireysel mesaj verme
Yazı uygulaması	İmaj ve yazı uygulamaları
Renkli	Siyah beyaz, renkli
El yapımı	El yapımı ve dijital
Hakikilik, biriciklik	Kopyalama, çoğaltma
Çete, kolektif	Bireysel, kişisel
İçgüdü	Bilinç
Hip-hop	Rock, Trip Hop, Punk, Grunge
Yasadışı	Tolere
Gece	Gece, gündüz
Mahalli, Yerel Ağ	İnternet, Uluslararası ağ

#### **4.1.3 Şizofren Post-Grafici ve Piyasa Grafitesi**

1990 sonrası dönemde iyiden iyiye tüm dünyaya yayılan post-grafiti, kültür endüstrisi tarafından erken döneminden itibaren ilgiyle karşılanmıştır. Bunun en önemli sebebi, post-grafiticilerin bir çoğunun zaten reklam, moda, tasarım ve sanat piyasaları içinde yani kültür endüstrisi içinde profesyonel olarak çalışıyor olmasıdır.

Bu sanatçı ve tasarımcıların her daim bir ayakları sokakta ise diğer ayakları galeri, müze ya da şirketlerde olmuştur. Geceleri sokakta ürettikleri post-grafitiler, genelde gündüz çalıştıkları endüstrinin kültürünü eleştirebilmektedir. Bu anlamda kapitalist endüstrinin eleştirel işçileri olarak post-graficiler; şizofren, parçalı, postmodern bir hayat tarzı sürmektedirler<sup>219</sup>. Türkiye'nin öncü ve ilk post-grafiticilerinden Fly Propoganda'nın şu ironik hikâyesi aslında bu şizofren durumu özetler niteliktedir: *“Daha önce çalıştığım yerlerden birinde yaptığım reklam kampanyasının billboard’una müdahale etmişim. Öyle zevkle yaptım ki bütün sinirimi çıkarmıştım.”*<sup>220</sup>

Post-modern zamanda, post-grafiticilerin kültür endüstrisi içinde hayatlarını yönlendiriyor olmaları çok da anlaşılabilir değildir. Bu sayede hem en iyi yaptıkları işten para kazanmakta, hem de sokakla kurdukları iletişimle ve sokağa dair birikimle beraber kültür endüstrisinin isteklerine daha net karşılık verebilmektedirler. Bizzat kendileri risk toplumu içinde sokağın bir “risk”i olarak tarif edilebilen post-grafiticiler, sokağın riskleri kadar “talep”lerini de iyi bilmeleri sebebiyle endüstrinin “arz”ını yönetebilme açısından değerli ve vasıflı elemanlara dönüşebilmektedirler. Post-grafitinin kent merkezinde ilgi çekici hale gelmesi gibi, post-grafitici de kültür endüstrisi için cazip hale gelebilmektedir.

Post-grafiti alanının devamlılığını ve duvarların doluluğunu sağlayanlar ise aslında öncü post-grafiti sanatçıları değil, gerek deneyim ve araştırma, gerek deşarj ve adrenalin, gerek “günah çıkarma”, gerek eleştiri ve propoganda, gerekse reklam ve CV doldurma amaçlı “tek gecelik” kaçamaklarla sokağa çıkan diğer kültür endüstrisi çalışanları ya da üniversite çevreleridir. Başka bir deyişle post-grafiti alanını nitelik açıdan besleyen öncülere karşın, nicelik açıdan besleyen kültür endüstrisi “işçileri” ve öğrenciler ya da akademisyenler olmaktadır. Bu durumda denebilir ki kültür endüstrisinin ve akademinin varlığı diyalektik bir şekilde post-grafitinin sürekli bir akıma dönüşmesini sağlamaktadır.

Post-grafiti alanında sokaklarda görünürlük kazanan post-grafiti eserlerini kurumsal sanat piyasasının dışında alternatif ve bireysel bir piyasa açarak bizzat ürünleştiren

---

<sup>219</sup> Aslında sadece post-grafiticilerin değil postmodern dönemde sanatçının karakterini ifade eden bu hayat tarzı, bir sonraki alt-bölümde daha geniş biçimde irdelenecektir. Post-grafitici, sokak ile galeri, piyasa ve kurumsal sanat ile alternatif ve karşıt sanat arasında giden gelen, 20. Yüzyılın sonunda artık bu ikilemi bir sorun olarak yaşamaktan çok bir hayat tarzına dönüştürmüş postmodern sanatçı karakterini anlamak için iyi bir örnek teşkil eder.

<sup>220</sup> [http://www.yapi.com.tr/Haberler/istanbulun-sokak-sinekleri\\_64289.html](http://www.yapi.com.tr/Haberler/istanbulun-sokak-sinekleri_64289.html) [26.07.2012]

örneklere de sıklıkla rastlanmaktadır. Bu anlamda post-grafitiyi piyasalaştıran en önemli iki öncü isim Keith Haring ve Shephard Fairey'dir. Fakat onlardan önce “piyasa” ve “sanat denince akla gelen kült isim, aynı zamanda Keith Haring'in de “elinden tutmuş” olan Andy Warhol olmalıdır.

Soyut dışavurumculuktan nefret eden pop sanatçısı Warhol, kendini ve sanatını şöyle tarif eder: “Yanlış yerde doğru şey, doğru yerde yanlış şey olmanın kariyerini yaptım ben. Gerçekten bildiğim tek şey budur.<sup>221</sup>” Yazar Gore Vidal'in sanatsal ironisini “IQ'su 60 olan tek dahi<sup>222</sup>” olarak tarif ettiği Warhol'a göre en iyi sanat, “piyasada iyi iş yapmaktır”, yani para kazanmak üzere yapılan sanattır: en iyi sanat, “sanat'ın ardından gelen aşama olan piyasa sanatı”dır<sup>223</sup>. Kuspit'e göre Warhol bir yandan sanattan para kazanırken, diğer yandan “sanatı tersine çevirerek, yani parayı dönüştürerek bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde sanatla alay etme girişiminde bulunmaktadır.<sup>224</sup>”

Warhol bu anlamda konserve kutusu, kâğıt para, posta pulu gibi seri üretim gündelik nesnelere tam da “üretildikleri biçimde, yani mekanik olarak yeniden üretmiştir<sup>225</sup>”. Rıfat Şahiner'in ifade ettiği gibi “içerisinde yaşamaktan göremediğimiz kültürel şeyleri ve onların rollerini ezberletmiştir<sup>226</sup>”. Peter Bürger ise Warhol'un sanatının “eleştiri” niteliğinde olduğu konusunda karamsardır: “100 Campbell konservesi resmine bakıp da meta toplumuna direniş görmek için, insanın o resimde böylesi bir direniş görmek istemesi gerekir.<sup>227</sup>” Benzer bir umutsuzluktan Fredric Jameson da Warhol analizinde bahseder:

“Aslında Andy Warhol'un çalışmaları tamamen metalaştırma üzerinde odaklanıyor ve geç sermayeye geçişteki meta fetişizminin en ön planında yer alan dev coca-cola şişesi ya da Campbell Konserve Çorbaları afişi görüntüleri güçlü ve eleştirel birer siyasi bildirim *olmalıydı*. Eğer değillerse, kuşkusuz insan nedenini öğrenmek isteyecek ve geç sermayenin postmodern döneminde siyasal veya eleştirel sanatın imkanları konusunda birazcık daha ciddi şüphelere kapılacaktır.<sup>228</sup>”

---

<sup>221</sup> **Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol**, ed. Esra Aliçavuşoğlu (İstanbul: YKY Kültür Sanat Yayıncılık, 2001), 104.

<sup>222</sup> Mike Wrenn, **Andy Warhol: In His Own Words**, (Londra: Omnibus Press, 1991), 79.

<sup>223</sup> **Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol**, 2001, 90.

<sup>224</sup> Donald Kuspit, **age**, 163.

<sup>225</sup> **age**, 90.

<sup>226</sup> Rıfat Şahiner, **age**, 27.

<sup>227</sup> Peter Bürger, **age**, 124.

<sup>228</sup> Fredric Jameson, **age**, 68-69.



**Şekil 32: Andy Warhol, Campbell Konserve Kutuları, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1962**

[http://artnews.bestofroxworld.com/2011/07/26/andy-warhol/campbells\\_soup\\_cans\\_moma-2/](http://artnews.bestofroxworld.com/2011/07/26/andy-warhol/campbells_soup_cans_moma-2/)  
[20.08.2012]

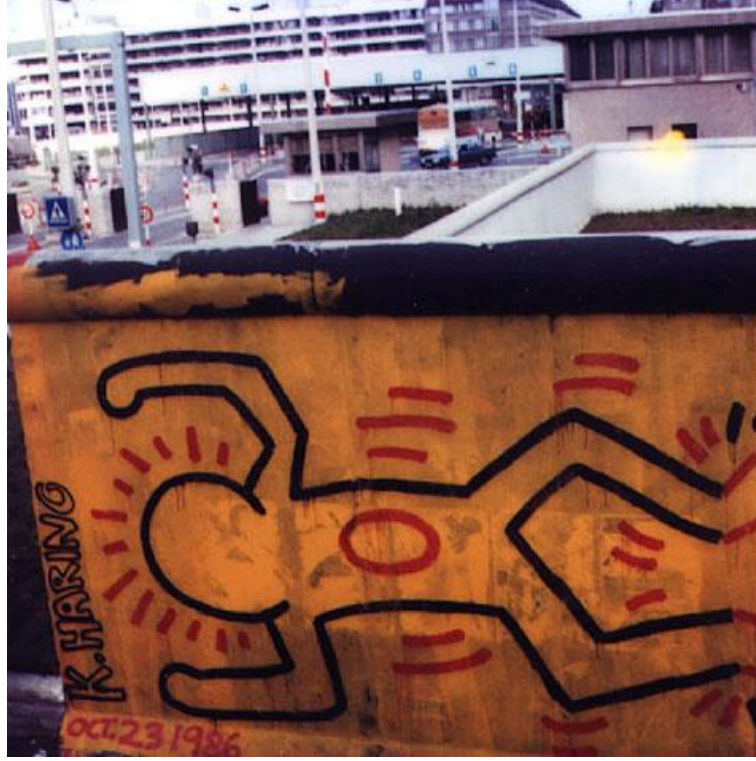
Andy Warhol; Coca-Cola, Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi kitlelere mal olmuş, yani sınıfsal ayrımların ötesinde herkesçe tüketilmiş ve nesneleşmiş markalara sanatında yer vermesiyle kendisi de onlar kadar kült bir markaya dönüşmüştür. Onun tüm bu marka ve nesnelerin ötesinde yeniden ürettiği esas nesne ise popüler bağlama oturttuğu avant-garde sanatın kendisi olmuştur.

“Arabayla batıya gittikçe, otoyoldaki her şey daha da Pop görünmeye başladı gözümüze. Birden kendimizi içeriden birileri gibi hissettik, çünkü her ne kadar Pop her yerde idiye de, sonuçta bu Yeni Sanat’tı –mesele de buydu, çoğu zaman insan kanıksamış bir biçimde yaklaşıyordu, ama bizim gözlerimiz kamaşıyordu. Pop’u bir kere ‘çak’tınız mı, bir daha herhangi bir levhaya aynı gözle bakamıyordunuz. Ve bir kere Pop düşünmeye başladınız mı Amerika’ya da bir daha aynı gözle bakamıyordunuz. Bir şeyi etiketlediğiniz anda, bir adım atmış oluyorsunuz –yani o şeyi etiketlenmemiş haliyle göremiyorsunuz artık. Geleceği görüyorduk ve bundan adım gibi emindik. Bunun içinde dolaşıp da farkında olmayan, çünkü hala geçmişte, geçmişin göndermeleriyle düşünen insanlar görüyorduk. Oysa yapmamız gereken tek şey, gelecekte olduğunuzu bilmektir, sizi oraya koyan da buydu zaten. Gizem kaybolmuştu, ama şaşkınlık daha yeni başlıyordu.”<sup>229</sup>

1980’li yıllarda sokağı bir atölye olarak kullanan Haring ise 1986’da bu çizimlerini tshirt, çanta ve poster gibi gündelik eşyalar üzerinde satmaya karar vererek *Pop Shop* [Pop Mağazası] adlı bir mağaza açar. Kuşkusuz bu kararında Andy Warhol ile tanışıklığı ve alış-verişleri etkili olmuştur. Amerikan’ın 70’lerdeki “öteki”

<sup>229</sup> Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol, 2001, 94.

grafiticilerinden farklı stile sahip bir sokak sanatçısı olarak Haring, Warhol dışında Prince ve Madonna gibi dünyaca ünlü pop starlarla da arkadaşlık yapmaktadır. Haring'in Pop Shop'u açma amacı ise salt ticari bir girişim değil, aynı zamanda sanata dair toplumsal bir açılmıdır. Haring, yaptığı işlerde toplumsal olayları da eleştirmeye çalışırken, mağazasını ise sanatını kitlelerin ulaşabileceği bir seviyeye indirgeme çabasıyla açtığını savunur. Örneğin New York'ta mağazasını açtığı 1986 yılında, bir taraftan da Almanya'da Berlin Duvarı'nın üç yüz metrelik bir bölümünü grafitiyle doldurmuştur. Eser ve ürünleriyle, Afrika'nın sorunlarına ve AIDS gibi hastalıklara dikkat çekmeye çalışmıştır. Haring'in pop sanatı ile grafiti arasında, reklam ile toplumsal duyarlılık arasında sürdüğü yaşamının dönüm noktası ise 1987'de yakalandığı AIDS hastalığıdır. Pop Shop ve tüm gelirleri, Haring'in 1990'da ölümünden sonra Keith Haring AIDS Vakfı'na bağışlanmıştır<sup>230</sup>.



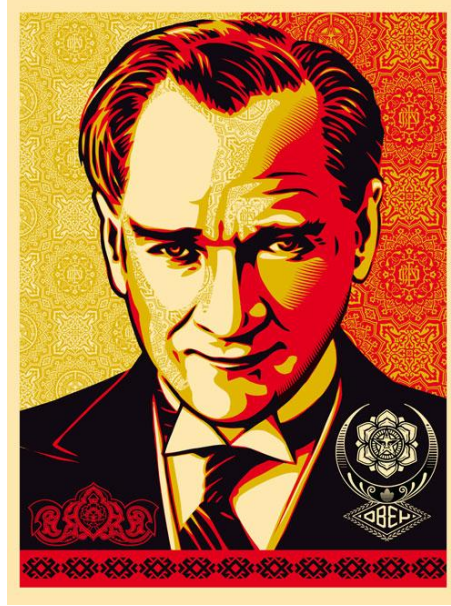
**Şekil 33: Keith Haring, Berlin Duvarı, Grafiti, 1986**

[http://www.haring.com/cgi-bin/art\\_lrg.cgi?date=1986&genre=Public%20Projects&start=0&id=00104](http://www.haring.com/cgi-bin/art_lrg.cgi?date=1986&genre=Public%20Projects&start=0&id=00104)  
[21.08.2012]

Shepard Fairey ise, post-grafitinin sermaye ile ilişkisi açısından çok önemli bir kültür. En ünlü işi *Obey The Giant* [Muhteşem Obey] ile markalaşan Fairey, zaman

<sup>230</sup> Marc Gundel, **Keith Haring: Short Messages** (Berlin, New York: Prestel, 2002), 18-86.

içinde çalışmalarının rağbet görmesi üzerine Haring'e benzer biçimde kendi tasarımlarını gündelik ürünlerin üzerinde pazarladığı mağazasını açar ve kendi tabiriyle “guerilla marketing<sup>231</sup>” yapmaya başlar. Ancak Keith Haring'ten farklı olarak Fairey, bu işin ticaretini yapmak istediğini açıkça ifade etmektedir. Artık kendisi de ismiyle değil Obey takma adıyla çağrılmaya başlayan, adeta nesnesine dönüşen Fairey'nin piyasası günden güne oldukça genişlemiştir<sup>232</sup>: Pepsi'ye ve Black Eyed Peas müzik grubuna tasarımlar yapmış; Levi's ile çalışarak “Obey x Levi's” markalı ürünleri piyasaya sürmüş; dahası Barrack Obama'nın seçim kampanyasına illüstrasyon ve tasarımlar üretmiş; hatta Türkiye'de Bant Dergisi'nin siparişiyle bir Atatürk posterini bile tasarlamıştır<sup>233</sup>.



**Şekil 34: Shepard Fairey, Atatürk, Poster, 2008**

<http://www.etrafta.com/2008/11/24/obey-ataturk/> [24.08.2012]

<sup>231</sup> Jay Conrad Levinson'ın 1984'te aynı adlı eserinde *Gerilla marketing* kavramını geliştirmektedir. Buna göre kavram, konvansiyonel olmayan yöntemlerle konvansiyonel sonuçlara ulaşan reklam ve pazarlama biçimlerini kapsamaktadır. *Gerilla marketing*, çeşitli yaratıcı fikirlerin post-grafitiyi de kapsayan çeşitli tekniklerle, yasal ya da yasadışı şekilde ve ucuz maliyetle kamusal alanda uygulanmasına ve kamu üzerinde şaşırtıcı etki yaparak markanın akılda kalmasına yarayan reklam ve pazarlama biçimine denilmektedir. Bu pazarlama biçiminin uygulayıcılarının, özellikle Sitüasyonistler'in ve Happening'cilerin birikiminden faydalandıkları görülebilir. <http://www.gmarketing.com/articles/4-what-is-guerrilla-marketing> [30.08.2012]

<sup>232</sup> <http://obeygiant.com> [30.07.2012].

<sup>233</sup> <http://arsiv.sabah.com.tr/2008/12/13/ct/haber.58E2EEAC99AC48E99B2BAF59B12D3BD6.html> [30.07.2012]

#### 4.1.4 Yirmi Birinci Yüzyılın Sanatçısı Banksy

2000 yılından itibaren tüm dünya, bir İngiliz gerilla sanatçısının her anlamda sansasyonel post-grafitilerini sindirmeye çalışıyor: Banksy. O, tüm dünyada belki de en sivri, anti-kapitalist ve anti-militarist sanat işlerine imza atan, buna karşın yine aynı eserlerden en fazla maddi kazancı elde eden geleneksel grafiti kökenli bir post-grafiti fenomenidir.

“On sekiz yaşındayken, bir yolcu treninin üzerine “LATE AGAIN” [YİNE GEÇ KALDIN] yazısını büyük gümüş harflerle boyamayı deneyerek bir geceyi harcadım. İngiliz trafik polisi belirdi ve direk topuklayarak dikenli çalılıkların arasına daldım. Geri kalan arkadaşlar arabaya atladılar ve kayboldular, bense bir damperli kamyonun altında, her tarafıma motor yağı akmış bir biçimde bir saatten daha fazla kaldım. Orada uzanıp kamyonların üzerindeki polisleri dinlerken, boyama süremi yarıya bölmem gerektiğini ya da tümünden bırakmam gerektiğini fark ettim. Benzin deposunun altındaki stensil baskısı tam gözümün önündeyken, bu stili üretmem gerektiğini ve her harfi üç ayak yukarı yapmam gerektiğini fark ettim. Sonunda eve vardım ve yavaşça yatağa kız arkadaşımın yanına girdim. Ona, o gece bana bir vahiy geldiğini anlattım ve o da bana bu uyuşturucuyu kullanmayı bırakmamı çünkü kalbime zararlı olduğunu söyledi.<sup>234</sup>”

Banksy, Bristol City’den çıkıp Londra sokaklarını ele geçirdikten sonra dünyayı fethetmeye çıkan ve bunu da göreceli olarak başaran bir sanatçıdır: Filistin’in tecrit duvarını “güzelleştirme” operasyonunda yaşlı bir Filistinli’den aldığı “Biz bu duvarın güzel olmasını istemiyoruz, dön evine!” cevabından<sup>235</sup>; Bristol City’de grafiti yaptığı bir duvarı satın almak için bir sanat galerisinin tüm bir evi satın almasına kadar ya da Tate Modern ve MOMA gibi dünyaca ünlü birçok müzeye korsan sanat eserleri yerleştirmesine ve ünlü Amerikan çizgi serisi The Simpsons’un her bölüm yenilenen introlarından [dizinin açılış kısmı] birini yönetmesine<sup>236</sup> kadar bir sürü sansasyonel olayın baş aktörüdür.

“Geçenlerde birisi bana grafiti sanatçıların gerçekten de benim gibi sadece bıkmış sanatçılar olup olmadığını sordu. Evet, ben bir sürü şeyden bıktım ama sanat dünyası tarafından kabullenilmeye çalışmak bunlardan biri değil. Bunu bazı insanların anlaması zor: Siz grafitiyi bir gün koca şişman bir kralcı [tory] sizi keşfedecek ve resimlerinizi duvarına asacak diye boş bir umut içinde boyamazsınız. Eğer kamusal alanda duvarları boyuyarsanız, o halde siz zaten en yüksek derecede iş yapıyorsunuz demektir. Buradaki ironi, geceleri bir keçeli kalemle Jack the Ripper gibi ortada dolaşmanıza rağmen, grafiti yapmanın sanatçı olabilmeniz en dürüst yolu olmasıdır. Grafiti, onu yapmanız için sizden hiç para almaz, onu anlamak için eğitime ihtiyacınız yoktur, hiçbir katılım ücreti talep etmez ve otobüs durakları, resimleri asmak için müzelerden açık ara daha ilginç ve kullanışlıdır.<sup>237</sup>”

<sup>234</sup> Banksy, **Wall and Piece** (Londra: Random House, 2005), 13.

<sup>235</sup> **age**, 142.

<sup>236</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=DX1iplQQJTo> [30.06.2012]

<sup>237</sup> *Jack The Ripper* ya da Türkçesi ile Karındeşen Jack, 1888 yılında Londra’da geceleri esrarengiz bir şekilde ortaya çıkan ve kim olduğu bilinmeyen bir seri katile verilen lakaptır. Banksy, **Banging Your Head Against a Brick Wall** (Londra: Weapons of Mass Distraction, 2003). <http://www.scribd.com/doc/41424072/Banksy-banging-your-Head-against-a-brick-wall-eBook-AEROHOLICS> [30.05.2012]



**Şekil 35: Banksy'nin MOMA'daki Gerilla Yerleştirmelerinden Biri**

[http://www.wired.com/images\\_blogs/photos/uncategorized/banksyhit.png](http://www.wired.com/images_blogs/photos/uncategorized/banksyhit.png) [10.08.2012]

İşin ilginç tarafı Banksy, sadece sokaklarda var olmayan, bir şekilde sergilere ve sanatsal organizasyonlara katılan, kitaplar bastırıp medyaya röportajlar veren ve son olarak çektiği belgesel filmi dünyanın en prestijli sinema ödülü olan Oscar'a aday gösterilen<sup>238</sup>, özetle kültür endüstrisi ve medya ile teması kuvvetli bir sanatçıdır. Buna rağmen, kimse tarafından tanınmayacak kadar saklanabilmesi, tek bir fotoğrafının bile ortaya çıkmamasını ve asıl kimliğinin kamuoyuna sızmasını sağlaması; iletişimin ve bilginin, denetim ve gözetimin bugüne değin hiç olmadığı kadar önem kazandığı bir çağda sıradışı bir başarıdır. Gerçek ya da kurgu oldukları tam olarak bilinmeyen tüm eser ve eylemleriyle Banksy, bir efsane olarak sokaklarda dilden dile, internette siteden siteye dolaşmaktadır. Asıl ismini ya da yüzünü dahi kimse bilmezken, Banksy dünyaca tanınan bir markaya dönüşebilmektedir.

Özellikle 2000'den sonra yani Banksy sonrası dönemde, tüm büyük galeriler ve festivallerin grafitiye olan ilgisi bambaşka boyutlara taşınmıştır. Örneğin Tate Modern'in 2008'de *Street Art* [Sokak Sanatı] sergisi açmasındaki ilham kaynaklarından ve serginin pazarlama unsurlarından biri Banksy ve oradaki korsan eylemidir. Londra gibi multi-kültürel ve turistik bir kentte, kentin sanatsal ve kültürel mekânlarının dışında sadece kentteki Banksy işlerinin gezilebilmesi için kentsel yönetim tarafından "Banksy Kent Haritası" hazırlanmıştır. Bununla birlikte ünlü internet arama motoru Google'un haritası Google Map'e de taşınan Banksy haritası,

<sup>238</sup> <http://www.banksyfilm.com/> [21.08.2012]



eserlerin ayrıntılı bilgileri ile beraber güncellenerek sunulmaktadır<sup>239</sup>. Bu durum Banksy'nin post-grafitileri ile kendi psiko-coğrafyasını oluşturmayı başarmasına olduğu kadar, kuşkusuz onun dünya çapında gördüğü ilgiye ve Londra'nın "Banksy turizmi"nden sağladığı kültürel ve ekonomik kazanca da işaret etmektedir.

Banksy'nin ünlenmesini sağlayan alan ise sokak coğrafyasından çok internet coğrafyasıdır. Banksy, yaptığı işleri kayda alıp viral bir mantıkla internette yayımlayabilmesiyle, sadece sokak videolarının değil "viral reklam"<sup>240</sup> ve *guerilla marketing* alanının da ilham kaynaklarından. Banksy web sitesinde tıpkı Haring ya da Fairey gibi bir "mağaza" kısmı da açmış ancak bunu imalı bir mesaj vermek üzere yapmıştır: Post-grafiti alanında işlerinin dünyanın her yerinde çok sıklıkla taklit edilmesine, galerilerde izinsiz satılmasına ve imajlarının tshirt, bardak gibi ürünlere basılarak satılması durumlarına karşılık, mağazasındaki tüm imajların kişisel kullanım için indirilmeye açık olduğunu ancak "bu imajları kullanarak kendi sanat eserini ya da hakiki veya 'resmi' Banksy eseri olarak lanse ederek kendi satış ürününü üretmenin kötü ve çok yanlış" olduğunu belirtmektedir<sup>241</sup>. Banksy, galerilerde satılan eserlerine para vererek alanları ise açıkça "aptal" olarak tanımlamaktadır.

Bu bağlamda Banksy'nin çığır açtığı konulardan biri, sanatın gerçek sokaktan dijital ortama taşınması ve sokaktaki icranın sokak dışında da hatta oradan daha fazla oranda dijital ortamlarda izleyici ile buluşmasının sağlanmasıdır. Bugün post-grafitinin yayılmasındaki en birincil etkenlerden biri, özellikle Banksy'nin etkisiyle birçok grafiticinin işlerini sergiledikleri kendilerine ait bir internet sitesinin olmasıdır. Ayrıca dünya çapında işlerin topluca sergilendiği mantığıyla işleyen *woostercollective.com* gibi büyük çaplı grafiti koleksiyon siteleri mevcuttur.

Post-grafiticiler sokakta genellikle bir iletişim adresi bırakmazken, dijital ortamda ise çoğunun bir web sitesi, dijital galerisi, e-posta adresi ya da mesaj kutusu ve mağazası mevcuttur. Bu durumda sokaklar, orijinal eserlerin sergi mekanyken dijital ortam onların sunulduğu ya da pazarlandığı bir ofis ve irtibat bürosu konumundadır. Sokak duvarları üzerinden onlara ulaşmak neredeyse imkansızken Facebook, Twitter,

---

<sup>239</sup> <http://artofthestate.co.uk/Banksy/banksy.htm> [06.07.2012]

<sup>240</sup> Viral reklam, reklam amaçlı kurgulandığı gizlenen video, oyun, haber vb. unsurların internet ya da e-posta gibi dijital mecralar üzerinden "virüs" mantığıyla yayılmasını amaçlayan reklam tekniğine denir.

<sup>241</sup> <http://www.banksy.co.uk/shop/shop2.html> [30.06.2012]

Deviantart ya da diğer web medya kanallarında, dijital “wall”lara [duvarlara] mesaj yazarak sanatçılarla iletişime geçmek mümkün olabilmektedir. Post-grafiticiler, alt kültürden farklı olarak zaten post-grafitiyi bir iletişim aracı olarak kullanmaktadırlar. Dolayısıyla onlara daha fazla insana ulaşma fırsatı veren gerçek ya da hiper-gerçek, sokakta ya da dijital her ortam ya da duvar, post-grafitici tarafından değerlendirilmektedir.

Walter Benjamin’in mekanik yeniden üretim çağında *aura*’nın yok oluşundan kastettiğinin çağdaş karşılığını belki de dijital üretimde aramak gerekir. Dijital duvarlarda sergilenen grafitiler, bilgisayar fareleriyle [ing. *mouse*] gerçek duvarlardan daha fazla temasa ve yakınlaşmaya (mecazi ve gerçek anlamda yakınlaşma, *zoom* yapma) olanak tanımaktadır. Görünen o ki Blek le Rat için “fare”nin temsil ettiği kalıcılık, belki de hiç tahmin etmediği bir biçimde teknoloji sayesinde gerçekleşmektedir: “Paris sokaklarını minik fare şablonları sıkarak başladım, fareyi tercih ettim çünkü onlar, şehirlerde yaşayan tek vahşi kalmış canlılardı ve insanlık yok olduğunda dahi fareler hayatta kalacaklardır.”<sup>242</sup> Blek’in kendisinden oldukça etkilenen, hatta farelerinin sokak duvarları üstünde yaşamasını sağlayan Banksy hakkındaki görüşleri de onun “pazarlama sanatı”na vurgu yapmaktadır:

“Banksy benden çok şey ödünç aldı, ama bunu açık açık söylüyor ve bambaşka bir şeye dönüştürüyor, benim yapamayacağım devasa bir şeye... Stensili dünyaya tanıtan ben değil Banksy oldu. Bu sanat bugün artık her yerde, Pekin’de, Bağdat’ta... Banksy ve çetesi bunu kurumsallaştırıyorlar, bir ‘hakiki sanat’ haline getiriyorlar. Fransa’da hala ‘bir modadır, gelip geçer’ deniyor. Otuz küsur yıldır bu zırvallığı işitiyorum. 56 yaşındayım, Banksy benden yirmi yaş genç, onun yaptığı gibi medyalarla oynayacak gücüm kuvvetim yok artık. Hayatım boyunca buna karşı savaştım, buna karşı çıkmak için sokaklarda çalıştım. Ama Banksy, ancak bir milyon değerinde olduğun zaman sanatın içinde yer alabildiğini anladı. Ve bu kabul görmeden hepimizi yararlandırıyor.”<sup>243</sup>

Banksy, bugün sokağa bedavaya yaptığı ve yeniden üretebildiği eserleri İngiltere ve Amerika’daki galerilerde birçok kez yüz binlerce dolar ya da pounda satılmış bir sokak sanatçısıdır. Onun bu karakteri, sadece kendisini değil, grafiti alanını da ünlendirerek tüm alana ilgiyi arttırmış ve diğer sanatçılara da her türden sermayenin yollarını açmıştır. İş yaptığı eserlerin değil ama bizzat üstünde bulunduğu duvarların simsarlarca satın alınması, sökülmesi ve dijital bir satış sitesi olan Ebay’de yüzbinlerce dolara açık arttırma usulü satılması ya da Banksy’nin gerçek kimliğini tespit ettiğini iddia eden birinin sadece bu bilgiyi yine Ebay’de açık arttırmaya

<sup>242</sup> <http://bleklerat.free.fr/> [05.05.2008]

<sup>243</sup> **Roll Dergisi**, s.129, (Mayıs 2008): 58.

çıkarması ve tam 999,999 dolara alıcı çıkması<sup>244</sup> bile Banksy'yi tüm sanat ve ekonomi tarihi boyunca kült tartışma başlıklarından biri yapabilecek niteliktedir<sup>245</sup>.



Şekil 36: Banksy, Post-Grafiti, 2010

[www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) [10.08.2012]

Sanat, artık konvansiyonel anlamda sadece sanatçının tekil dünyası içindeki bir üretim meselesi değildir. Sanat, öncesi ve sonrasıyla artık yönetilmekte ve pazarlanmaktadır. Aynen bir sanatçının eserini üretirken geliştirdiği yaratıcı fikirler gibi, sanat alanının yöneticileri ve pazarlamacıları da yaratıcı pazarlama taktikleri üretmek ve ilgi çekici bağlamlar oluşturmak zorundadır. Yani sanatçının, salt sanatını üretmesi artık “para” etmemekte, onu bir de parlatmak, pazarlamak, göz önüne taşımak gerekir. David Harvey, sanatçının sanatına karşılık reklam ve pazarlamayı, “kapitalizmin resmi sanatı” olarak tanımlar<sup>246</sup>.

Banksy'yi Banksy yapan en önemli özellik, onun kapitalizmin resmi sanatını da en az post-grafiti kadar başarıyla uygulamasında yatar: Banksy sadece konvansiyonel bir sanatçı değil aynı zamanda bir sansasyon ustası ve bir pazarlama sanatçısıdır. Tüm efsanesini sağlayan hikâyelerini, gerçek mi kurgu mu olduğunu hiçbir zaman netleştirmeksizin kontrol etmekte ve viral bir mantıkla pazarlanmaktadır. Banksy'nin

<sup>244</sup> Bu satış Ebay tarafından uygusuz bulunarak son anda engellenmiştir. <http://www.pcmag.com/article2/0,2817,2375968,00.asp> [01.08.2012].

<sup>245</sup> Detaylı bilgi için bkz. James Cockroft, “**Street Art and the Splasher: Assimilation and Resistance in Advanced Capitalism**”. [http://www.jamescockroft.com/graffiti/street\\_art/](http://www.jamescockroft.com/graffiti/street_art/) (01.08.2012).

<sup>246</sup> Harvey, age, 81.

bu gücü, onun ticarileştiği ya da endüstri tarafından soğurulduğu eleştirilerini beraberinde getirse de Banksy milyon dolara satılan bir eserin ya da milyonlarca kez izlenen bir videosunun ardından sokakta bedavaya başka bir eser üretip bağımsızlığına vurgu yapmaktadır.

"Şok etkisi uzun süre sürdürülebilir bir etki değildir. Hiçbir şey, etkisini çok kadar çabuk yitirmez; doğası gereği tek kerelik bir tecrübedir şok. Tekrarlanması, onu derinden değiştirir: Beklenen şok denen de budur. Halkın Dadaist'lerin sırf ortaya çıkmasına bile gösterdiği şiddetli tepkiler bunun örneğidir: Gazete haberleriyle şoka hazırlanmışlardır, onu beklemektedirler. Adeta kurumsallaşmış diyebileceğimiz bu şok, herhalde alımlayıcıların hayat pratiği üzerinde ok küçük bir etkiye sahip olacaktır. Bu şok 'tüketilir'.<sup>247</sup>"

Sanatsal üretim anlamında yeninin bittiği konusunda hem fikir olunan bir çağda, yepyeni taktikler ve şok etkileri ile ünlünen bir ismin, kuşkusuz sanat piyasasını ve kapitalist sermayeyi çevrelerini kendine çekmemesi haliyle kaçınılmaz olmaktadır. Banksy'nin taktiği ise sadece stensil yapmanın ya da sanat eseri üretmenin çağdaş zamanda ne yaşamda kalmaya ne de yaşamı değiştirmeye yeteyeceği tespitiyle, özü itibariyle kapitalist bir icra olan pazarlama işini, kapitalizme karşı bir silah olarak kullanmaktır.



**Şekil 37: Banksy'nin En Ünlü Post-Grafitilerinden Biri**

<http://www.milliyet.com.tr/banksy-nasil-satilir-/pazar/haberdetay/15.01.2012/1489014/default.htm?ref=haberici> [10.08.2012]

Banksy'nin Nike gibi birçok uluslararası markadan çok yüksek meblağlarda teklifler aldığı bilinmektedir<sup>248</sup>. Ancak o bu teklifleri kabul etmezken, diğer taraftan bir

<sup>247</sup> Bürger, *age*, 153.

<sup>248</sup> <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/laplaca/laplaca8-25-03.asp> [30.07.2012].

şekilde bu teklifleri medyaya sızdırarak kendi şöhretini pazarlayabilmektedir, başka bir deyişle ona reklam teklif ede markayı kendi “reklam”ında oynatmaktadır. Kapitalizmi sadece kendi sanatıyla değil, onun sanatıyla da vurmaktadır, tıpkı kapitalizmin sanata yaptığı gibi. Asıl adının Robin Banks olduğu sıklıkla iddia edilen ama ispatlanamayan Banksy, bir nevi post-modern Robin Hood’u oynamaktadır.

“Bizim daha fazla kahramana ihtiyacımız yok, sadece döngüyü/geri dönüşümü [recycling] bozacak birine ihtiyacımız var. [...] Kapitalizm un ufak olana kadar dünyayı değiştirmek adına hiçbir şey yapamayız. O vakte kadar hepimiz kendimizi avutmak için alış-verişe çıkmalıyız. [...] Sabahın erken vakti uyanan insanlar, savaşa, ölüme ve kıtlığa sebep olurlar.”<sup>249</sup>

Banksy’nin taktikleri, kendi manifestosunda ve bizzat eserlerinde verdiği mesajlarda açıkça belirtilmektedir. Banksy, 2009’da web sitesinden yayınlanan manifestosunun sonunda bir stand-up sanatçısı olan Emo Philips’in şu sözleri üzerinden stratejisini belirlediğini vurgular<sup>250</sup>: “Küçük bir çocukken, yeni bir bisiklet için her gece dua ederdim. Sonra baktım ki Tanrı bu yolla işlemiyor; bu yüzden bir bisiklet çaldım ve bağışlanmak için dua ettim.”

#### 4.2 Mutena Mahalle ya da Estetik Mekan

*Gentrification* ya da en uygun Türkçe çevirisi ile “mutenalaştırma<sup>251</sup>” hareketi, küreselleşme sürecindeki metropollerde yaşanan en kompleks kentsel dönüşüm hareketlerinden biridir. Bu büyük metropollerin başında, aynı zamanda sanatın da başkentleri olarak tarif edilebilecek New York, Paris ve Londra gibi kentler gelir<sup>252</sup>. *Gentrification* teorisi, sosyal bilimlerde genelde kent merkezinin son kırk yılında görülen mekânsal bir hareket gibi ele alınsa da, aslında kökleri modernizmin başlangıcına kadar çekilebilecek çok boyutlu bir sosyal, ekonomik, politik, tarihsel, kültürel dönüşüm sürecidir. Dolayısıyla bu süreç, *gentrification* teorisini aşan bir

<sup>249</sup> Banksy, 2001, 202-207.

<sup>250</sup> Banksy, içerinde genellikle tarihi ve sanatsal figürlerden alıntılar yaptığı manifestolarını belli aralıklarla yenilemektedir. Kuşkusuz manifesto değişiklikleri, onun sanat politikasında yeni taktikler geliştirdiğini göstermektedir. Bahsi geçen manifesto ise yakın zamanda web sitesinden kaldırılmış, henüz yerine yenisi koyulmamıştır. [www.banksy.co.uk/](http://www.banksy.co.uk/) [30.06.2012].

<sup>251</sup> *Gentrification* kavramının Türkçeleştirme çabaları içinde bir kavram karmaşası mevcuttur: “Soylulaştırma”, “burjuvallaştırma”, “kibarlaştırma”, “bohemleştirme”, “jantileşme” ve “mutenalaştırma” gibi çevirilerin kullanıldığı gibi çoğunlukla doğrudan orijinal kavramın tercih edildiği görülebilir. Bu çalışmada da hem bu Türkçeleştirme karmaşasına mahal vermemek hem de hareketin bir diğer karakteristiği olan “uluslararasılık” ve “küresellik” sebebiyle, kavramın Ruth Glass’ın 1964’te kullandığı ilk orijinal hali ile *gentrification* olarak kullanılması uygun görülmüştür. Kavramın Türkçeleştirme karmaşası ile ilgili olarak bkz. Nuran Yavuz, “Gentrification Kavramını Türkçeleştirmekte Neden Zorlanıyoruz?”, *İstanbul’da Soylulaştırma*, der. David Behar, Tolga İslam (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006), 59-70.

<sup>252</sup> İstanbul’da ise Cihangir ve AsmalıMescit mahallelerindeki dönüşümler, *gentrification* hareketine örnek gösterilebilir.

şekilde, modernizmin başından beri süregelen kentin estetikleştirilmesi bağlamını içermektedir. Zygmund Bauman'ın bu bağlama dair kullandığı kavram ise “estetik mekan”dır.

#### 4.2.1 Kentini ve Kendini Dönüştüren Sanatçı

*Gentrification* hareketinde, postmodern sanatçının yaşam şart ve tarzlarının, modernizm içindeki tüm birikimiyle yapılanan *habitus*'unun rolü büyüktür. Pierre Bourdieu, sonu ve başı olan bir dönemden ziyade toplumsal dinamikler ve gündelik hayat içinde şekillenerek sürekli yeniden üretilen toplumsal bir yapıyı ifade etmek üzere *habitus* kavramını kullanmaktadır. Onun tarifıyla “habitus, pratikleri ve pratiklerin algısını örgütleyen, yapılanmakta olan yapıdır, ama aynı zamanda yapılanmış bir yapıdır.<sup>253</sup>”

“[Ö]zellikle ‘alışkanlık’ [habitude] dememek için ‘habitus’ dedim: Yani en güçlü anlamıyla pratik hâkimiyet, sanat gibi, özellikle *ars inveniendi* [buluş/keşif sanatı] gibi yatkinlikler sisteminde kayıtlı –yaratıcı demiyorum ama üretici- kapasite. [...] Habitustan söz etmek, bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktır. Habitus, toplumsallaşmış bir özneliktir. [...] Habitus ile alan arasındaki ilişki, öncelikle bir koşullanma ilişkisidir: Alan, habitusu yapılandırır. Habitus, bir alanın ya da kesişen bir dizi alanın (alanlar arasındaki kesişmenin veya kopukluğun boyutu, bölünmüş, hatta parçalanmış habituslar yaratabilir) için zorunluluğunun somutlaşmasının ürünüdür. Öte yandan bu, bir bilgi ya da bilişsel inşa ilişkisidir: Habitus, enerji yatırmaya değecek, mana ve değer taşıyan, anlamlı dünya olarak alanın kurulmasına katkıda bulunur.<sup>254</sup>”

*Gentrification* hareketinin görüldüğü kentin merkezindeki mahalleler, genellikle çeşitli sebeplerden dolayı üst-orta sınıf tarafından terk edilmiş ve daha alt sınıflarca gecekondulaştırılmış, mesken tutulmuş, eski değerini kaybetmiş mekanlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla burada saklı olan yeniden dönüştürülebilir potansiyel, emlak piyasası ve kültür endüstrisi tarafından rehabilite edilerek yeniden üst-orta sınıfa sunulur. Bu üst-orta sınıfın terk edişi ve geri dönüşü arasındaki zamansal ve mekansal boşluğa Neil Smith tarafından “rant aralığı” [rent gap] denir<sup>255</sup>. Bir coğrafyacı olarak Smith, coğrafi ve ekonomik bir bakış açısıyla hareket içindeki aktif rolü, bu rantı elde etmeyi amaçlayan emlak piyasasına verir. Eskinin değerini kaybetmiş ucuz binalar baştan aşağı rehabilite edilecek ve büyük bir rantla kentin postmodern ve post-endüstriyel kesimine satılacaktır. Sonuçta *gentrification* “yap sat” modeli bir “yeniden inşa” hareketi olarak karşımızdadır.

<sup>253</sup> Pierre Bourdieu, **La Distinction: Critique Sociale du Jugement**, (Paris: Minuits, 1979), 191.

<sup>254</sup> Bourdieu, Wacquant, **age**, 111-118.

<sup>255</sup> Neil Smith, “Gentrification and the Rent Cap”, **Annals of the Association of American Geographers**, c. 77 s. 3, (1987): 462-465 ve Neil Smith “Toward A Theory Of Gentrification: A Back To The City Movement By Capital, Not People”, **Journal of the American Planning Association**, c. 45 s.4 (1979), 546.

Ancak bu hareket, yalnızca atıl binaların rehabilite edilip karlı bir biçimde satıldığı bir “inşaat projesi”ne indirgenemez. Hareket, adı üstünde bir harekettir; yani Jean François Perouse’un çok iyi özetlediği biçimde “ne tesadüfî ne de önceden planlanmış bir süreç”tir<sup>256</sup>. Başı sonu belli ya da tamamlanabilir bir proje değildir; aksine sürekli devinen, kentten kente sürecinde farklılıklar gösterebilen ve bu yüzden de teorileştirilmekte de zorluk çekilen kentsel bir dinamiktir. Rant aralığını sağlayan mekanların ekonomik olarak değerli olması, buraların önceki dönemlerden birikmiş kültürel, tarihsel ve politik sermayeleriyle değer arz etmelerinden kaynaklanmaktadır. Zamanında buralarda yaşayan mutena ve estetik kültüre sahip üst-orta sınıfın, kentsel yozlaşma ve risk unsurları nedeniyle kent merkezini terk etmeleri ve yerlerini alt sınıflara bırakmalarıyla böylesi bir “boşluk” oluşmuştur. Bu durumda “yeniden inşa edilen”, yani rant edilmek üzere yeniden üretilen ve tüketime sunulan unsur mekânlar kadar geçmişin bu mutena kültürüdür.

Bu dinamik içindeki esas unsur ise “estetik”tir; hareket özü itibariyle mekanın ve gündelik hayatın estetikleştirilmesidir. Zygmund Bauman’ın kavramıyla, kent merkezi içinde kapitalist sermaye ve sanatsal dinamiklerin bir araya gelmesiyle oluşturulan bir “estetik mekan” söz konusudur. Bauman bu kavramıyla, *gentrification* başlığı altında son kırk yılı analiz edilen kent merkezindeki hareketliliğin köklerini, modernizmin temel taşlarına kadar geri götürerek kentin estetik açıdan yeniden üretiminin boyutunu genişletmektedir. Bu anlamda son dönemde büyük metropollerde görülen durum yeni bir şey olmayıp buralarda modernleşmenin başladığı 17. yüzyıldan itibaren estetikleştirmeye yönelik olarak kent merkezlerinin yıkılarak yeniden yapılandırıldığı tespit edilebilir<sup>257</sup>. Bir anlamda sürekli yeniden yapılananan şey kentin *habitus*’udur. Bauman, merkez ile çevrenin ayrıştırılması sayesinde oluşturulan estetik mekanın kültüründen rant elde etme çabasının aslında postmodern döneme ait bir durum olmadığını vurgular:

“Tüm kentlerde baştan itibaren, üzerinde oynanacak ısmarlama sahneler olmuştur. Benjamin’in muhabbetle tasvir ettiği Kapalıçarşılar [Pasajlar] bunların en önde gelenleriydi. Ziyaretçilere bakma sevgi sunmak, zevk arayanları çekmek için tasarlanmış mekanlar. Başlangıçtan itibaren *flaneur*’un kederlerinden para kazanılıyordu. Bilerek ve önceden tasarlanarak bu mekanlar bakılabilecek zevkli görüntüler *satıyorlardı*. Bununla birlikte, müşterileri çekmek için bu mekanların tasarımcıları ve sahipleri önce onları satın almak zorundaydılar.”<sup>258</sup>

<sup>256</sup> J.F. Perouse, “İkinci Bölüme Giriş”, **İstanbul’da ‘Soylulaştırma’**, der. David Behar, Tolga İslam (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2006): 83.

<sup>257</sup> Bkz. Harvey, **age**, 29-34 ve Loretta Lees, Tom Slater, Elvin Wyly, **Gentrification** (New York: Taylor&Francis Group, 2008), 5-52.

<sup>258</sup> Bauman, 1998, 211.

Geçmişten bugüne, mekanın ve gündelik hayatın estetikleştirilmesi işlemindeki en önemli alanlardan biri sanat ve estetik sahnenin en önemli aktörlerden biri ya da başka deyişle estetik sektörün en önemli “işçi”lerinden biri ise sanatçıdır. Bu hareket içinde sanatçının hallerini irdeleyen Sharon Zukin’in ifade ettiği üzere, mutena mahallelere sanatçıların varlığından dolayı sıklıkla “sanatçı mahallelesi” yakıştırması yapılmaktadır<sup>259</sup>. Sanatçıdan kastedilen aslında bizzat sanat eseri üretmese bile sanatın estetik değerlerine ve sanatçı çevresine sahip, başka bir deyişle kültürel ve sembolik sermayesi gelişkin, entelektüel ve bohem bir kesimdir. Zaten bahsi geçen postmodern süreç, -Peter Bürger’in vurguladığı biçimde özellikle Duchamp’ın Pisuar’undan itibaren<sup>260</sup> - neyin sanat eseri neyin endüstri ürünü, kimin sanatçı kimin kültür endüstrisi çalışanı olduğunun birbirinden ayırt edilemediği, hepsinin aynı anda geçerli olduğu muğlak durumlar içermektedir.

Tıpkı avant-garde sanatın 20. yüzyıldaki sürecinde görüldüğü gibi, *gentrification* hareketinin gerçekleşmesinde de başlangıçta “öncü” bir grup ve sonrasında arkadan gelen artçılar mevcuttur<sup>261</sup>. *Gentrification* çalışmalarının önemli isimlerinden David Ley, bu öncü grubun varlığını, Daniel Bell ve Jurges Habermas’a referansla, post-endüstriyel ve post-modern sektörlerde çalışan “yeni bir orta sınıfın” doğuşu olarak tarif etmektedir<sup>262</sup>. Bu sınıf, emek ve sermaye tipinin değişmesiyle şekillenen yeni bir yapı içinde doğmaktadır. Artık işçi tipi değişmiştir, meta üretimi değerli olmaktan çıkıp yerini “hizmet” ve “kültür” endüstrisine bırakmıştır. Post-endüstriyel sektörler, eski iş alanlarının aksine tüketimin kalbinin attığı, en hareketli akışın olduğu kent merkezinde “yer almayı” tercih etmektedirler<sup>263</sup>. Zukin, klasik fabrika patronlarının aksine yeni sektör patronlarının farklı bir çalışma düzeni götüğünü belirtir. Buna göre, vasıfsız işçiyi fabrikasında belli saatler içinde çalıştırmak değil vasıflı elemanları esnek zamanlar içinde çoğunlukla da *free-lance* olarak yani işyerine gelmek gibi bir zorunluluğu olmadan, iş bitirme bazlı çalıştırmak söz konusudur. Bu çalışma biçimi, bu yeni tip işçilerin sanatsal ve estetik yaşam tarzlarına uygun düşmektedir.

---

<sup>259</sup> Sharon Zukin, **Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places**, (Oxford: Oxford University Press, 2009), 279.

<sup>260</sup> Bürger, **age**, 69.

<sup>261</sup> David Ley, “Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification”, **Urban Studies**, c. 40 (2003) 2525-2542.

<sup>262</sup> David Ley, “Liberal Ideology and the Postindustrial City”, **Annals of the Association of American Geographers**, c.70 s. 2 (1980): 240-242.

<sup>263</sup> Chris Hamnett, “The Blind Men and the Elephant: The Explanation of Gentrification”, **Transactions of the Institute of British Geographers**, c.16 s. 2 (1991): 175-176.



Öncü grup; genelde genç yaşlardaki sanatçı, tasarımcı, yazar, öğrenci ve akademisyenlerden oluşmaktadır. Henüz daha bu mahalleler mekânsal olarak köhne ve her anlamda steril olmayan haldeyken, toplumsal olarak ise “risk” ve “suç” merkezi olarak damgalanmış ve öyle kolay kolay girilemeyecek yerlerken bu insanlar buralara gelip yerleşirler. Bu mahallelerin seçilmesindeki en önemli etken ekonomik şartların cazip olmasıdır. Bununla beraber hem kültürel iş piyasasına yakın olma hem de kent merkezinin hareketinden ve “farklı, yabancı, öteki” kültüründen beslenme isteği de yatmaktadır. Bir diğer önemli etken ise sosyo-ekonomik açıdan dışlanmış bu mahalle sakinlerinin, sanatçı kesimin “düzen dışı” yaşam tarzını yani “boya kokusu, müzik ve duman içinde gecelere kadar devam eden çalışmalarını ve bohem eğlencelerini<sup>264</sup>” ya da “bekarlık”, “evlilik dışı ilişki”, “eşcinsellik” gibi kişisel tercihlerini yadırgamayacak bir yapıda olmasıdır<sup>265</sup>. Bu durumda sanatçı, kültürel olarak “öteki” sayılan yaşam tarzını, sosyo-ekonomik olarak “öteki” sayılan mahallenin içinde aramaktadır. Tüm süreç sanatın, alt kültürle olan ilişkisinden üst bir kültürün doğması olarak tarif edilebilir.

Bu öncü grubun bu mahallelere yerleşmesi ise aslında kendi sınıfsal ve kültürel sermayelerini, estetik kodlarını da oralara taşımaları ve bir anlamda dönüşümün fitilini ateşlemeleri anlamına gelir. Esnek zaman sayesinde gecesini gündüzü mahallede geçen öncüler; oturdukları evde, binada ya da çalıştıkları atölyede, ofiste, sokakta ufak ufak estetik değişimlere sebep olurlar. Restoran, kafe, market, butik vb. ortamlarda bu öncülerin aradığı yeni gündelik zevkler öğrenilmeye ve onların talep ettiği tatlar, hazlar ve zevkler sunulmaya çalışılır. Aynı gündelik hayat içinde ve aynı dış mekanlarda yaşayan diğer semt sakinleri de mahalleye gelen bu yeni zevk, haz ya da tatlarla tanışmış olur. Çoğu sanat çevresinden olan bu öncülerin uluslararası çevresi de turizm, sergi, festival ya da eğitim sebepleriyle kente geldiklerinde daha önce giremedikleri ya da girmeye çekindikleri kentin bu “risk” merkezlerine girme şansını yakalayabilmekte, hatta kent ziyaretlerinde bu “otantik” ortamda kalmayı tercih edebilmektedirler.

Öncülerle beraber değişen yaşam tarzını ve mahallede “kabul gören” estetik hareketliliği gözlemleyen -ve süreç içinde bu hareketliliği engellemeyen- özel sermaye ve kamu kurumları belli bir noktadan sonra ciddi bir yatırım atağına başlar.

---

<sup>264</sup> Zukin, *age*, 237

<sup>265</sup> Loretta Lees, Tom Slater, Elvin Wyly, *age*, 99-108.

Bu yatırım, kuşkusuz sonucunda rant beklenen bir yatırımdır. Çünkü sanatçıların kazandırdığı ivmeyle estetik değeri ve dolayısıyla da her açıdan tüketim hacmi artan semtlerde Smith'in bahsettiği rant aralığı açığa çıkmıştır. Smith her terkedilmiş kent merkezinde bu hareketin gerçekleşmemesini, mekanın estetikleşmesinde engellerle karşılaşılmasına, akışın sağlanamamasına ve rant aralığının açığa çıkamamasına bağlar. Yani savaşta arkasından gelenlere yol açması için, öncü grubun öncelikle o alanı fethetmesi gerekmektedir. Oysa tüm bu “yarı spontan yarı planlanarak” devam eden süreçte öncüler, ne kendilerine biçilen ya da kendilerini içinde buldukları öncü rolünün ne de arkalarından gelenlerin hiç de onun “ordu”su olmadığını farkındadır.

#### 4.2.2 Sanatçının Habitusu, Kentin Heterotopyası

*Gentrification*'ın dönüşüm sürecini ve boyutlarını tarif eden *gap* sözcüğü, güncel anlamıyla “boşluk, aralık, arada kalma” gibi anlamlara gelmekte, etimolojik kökeninde ise “duvardaki delik” anlamını taşımaktadır<sup>266</sup>. Tüm bu anlamlarıyla kavram, özellikle sanatçının kapitalizm ile anti-kapitalizm, gündüz ile gece, galeri/ajans ile sokak arasında gidip gelen karakterini ve post-modern dönemde onu çevreleyen “duvarlara içerden ve dışardan açtığı delikleri” çözümleyebilmek adına önemlidir: Kentin bu arada kalmış karakter ve yaşam tarzı, onu dönüştürme işleminin önemli bir parçası olan sanatçının da karakteridir. Modernizmden postmodernizme geçilen süreçte, tıpkı kent merkezi gibi sanatçı da endüstri ile sanat arasında, ekonomik değerler ile sanatsal değerler arasında sıkışmış kalmış ve çoğu zaman kendi üretim alanını ve atölyesini terketmiş, yerine ise başkaları yerleşmiştir. Bu durumda tüm bu hareket, aslında sanatçının da geçmiş alanına ve değerine geri dönüşüdür. Başka bir deyişle durum, rant aralığında kalmış binalar kadar aynı aralıkta bulunan sanat alanının ve mekanının da rehabilite edilmesidir.

Fakat sanatçının bu geri dönüşü, arada kalmışlığın bitirilmesi şeklinde değil tercih edilmesi ya da kabullenilmesi şeklinde gerçekleşmektedir. *Gentrification* hareketinin aktörlerini temsilen kullanılan ve “soylulaş[tır]an, mutenalaş[tır]an” manasına gelen *gentrifier* kavramı yerine, Fransızca bohem [Bohème] ve burjuva [Bourgoise] kelimelerinin ilk iki harfinin birleşmesiyle oluşan *bobo* tabiri kullanılmakta ve hareket, özellikle Fransa'da “bobolaşma” [boboisation] kavramıyla da ifade edilmektedir. “Bohem” ifadesi sanat gibi sembolik sermayeleri ve estetik kodları,

<sup>266</sup> [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=gap&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=gap&searchmode=none)  
[25.08.2012]

“burjuva” ise ekonomik sermayeyi ve kapitalist kültürü temsil eden kelimelerdir. Aralarındaki karşıt ama diyalektik ilişki hem mutena mahalle ya da estetik mekanın hem de bu mekan içindeki sanatçının karakterini oluşturmaktadır. Post-modern dönemde olgunlaşan yeni tip sosyal yaşam ve yeni kültürel iş piyasası, artık sanatçıdan ya da daha genel olarak yaratıcı kesimden aynı anda hem bohem hem burjuva olmasını istemektedir: Ondan, arada kalmışlığı bir sorun olarak yaşamaktansa profesyonel olarak tarz edinmesini talep etmektedir.

Bu duruma uygun tanım, Jameson’un “klinik açıdan doğruluk derecesini ölçmüş olduğumdan değil, özellikle –teşhisten ziyade tanım olarak- anlamlı bir estetik model getirdiğini düşündüğüm için” diyerek kullanmakta yararlı bulunduğunu belirttiği “şizofreni”dir<sup>267</sup>. Post-modern dönemde bir yaşam tarzına dönüşmüş, bir anlamda “profesyonelleşmiş şizofreninin” kökenlerini, David Harvey’nin analiz ettiği şekilde 19. Yüzyıldan itibaren işsiz kalmış sanatçının iş arayışları içinde oluşan rekabet ortamında bulmak mümkündür:

“19. yüzyıl boyunca kültürel ürünlerin metalaşması ve piyasada ticaret konusu haline gelmesi (buna paralel olarak, aristokratların, devletin ya da kurumların himayesinin gerilemesi), kültür üreticilerini piyasa türü bir rekabete itiyor, bu da estetik alanda ‘yaratıcı yıkıcılık’ süreçlerini kaçınılmaz olarak güçlendiriyordu. Bu, politik-ekonomik alanda olan biteni yansıtıyor, bazı durumlarda ise o alanda olup biten her şeyin de ötesine geçiyordu. Her bir sanatçı, salt ürünlerini satabilmek için bile olsa, estetik yargının temellerini değiştirmeyi hedefliyordu. Bu gelişme aynı zamanda kendine özgü özellikler taşıyan bir “kültür tüketicileri” sınıfının oluşmasına da bağlıydı. Sistem-karşıtı ve burjuva düşmanı retorisi pek sevmelerini rağmen, sanatçılar gerçek politik eyleme katılmak için sarfettikleri enerjiden çok daha fazlasını, ürünlerini satabilmek amacıyla, birbirleriyle ve kendi gelenekleriyle mücadeleye harcıyorlardı.<sup>268</sup>”

Tüm arayışlar, oyunlar, mücadeleler sonunda geline nokta artık kültür endüstrisinin bir çalışanına dönüşmüş sanatçının anti-kapitalist görünümü, tam tersi işlevde kapitalist işlevler görmekte ve kapitalist sistemin “ilgi çekici” bir unsuruna dönüşebilmektedir. Estetikleştirilen kentte sanat, parçalarına ayrılarak bir yaşam tarzı olarak sokağa ve gündelik hayata karışır. Sokağa sanat üretmeye değil gündelik hayatını yaşamaya çıkan sanatçı tüm *habitus*’u ve yaşam tarzını sokağa taşımış ve gündelik hayatı da dönüştürmüş olur. Onun farklı, ayrık, zevk güden seçici tarzı ve talepleri piyasayı canlandıran bir unsurdur. Bu tarzın diğer sınıfları da bu mekanlara çeken bir moda haline gelmesi ise kaçınılmaz olmaktadır.

Estetik mekanın öznelerini yani yeni tip üst-orta sınıfın bireylerini Bourdieu’cü bir bağlamla inceleyen Gary Bridge, bu kentli yaşam tarzının en karakteristik

<sup>267</sup> Jameson, 1991, 85.

<sup>268</sup> Harvey, *age*, 36.

özelliklerinin; kent merkezinin tarihsel ambiansıya içiçe yaşanıyor olması ve diğer sınıfların düzene uyumlu yapısına karşılık daha bohem bir tarzın benimsenmesi olduğunu vurgular<sup>269</sup>. Bridge'e göre bu sınıfın *habitus*'u komşuluk, mesken, hayat tarzı ve tüketim içindeki ayrımlarla şekillenir. *Habitus*'u yeniden üreten unsur, hayat tarzı ve tüketim tercihlerindeki temayüzdür; statülerin ötesinde estetik, zevk, tat, sezgi gibi niteliklere sahip olmakla sağlanan bu temayüz [distinction], bu yeni orta sınıfın *habitus*'unu yeniden üretilmesini sağlar<sup>270</sup>.

“İnsanın varoluşu ya da bedenleşmiş toplumsallık olarak *habitus*, dünyayı belli bir dünya olarak var eden şeydir: Pascal'ın dediği gibi, 'dünya beni içeriyor, ama ben onu anlıyorum'<sup>271</sup>, [...] Ayrıca *habitus*, ürünü olduğu bir toplumsal dünyayla ilişkiye girdiğinde sudaki balık gibidir: Suyun ağırlığını hissetmez ve etrafındaki dünyayı çok doğal sayar. Kendimi ifade etmek için, Pascal'ın sözü üzerinde daha uzun durabilirim: Dünya beni içeriyor, ama tam da beni içerdiği için onu anlıyorum; beni ürettiği için, ona ilişkin kullandığım kategorileri ürettiği için, bana apaçık görünüyor. Tarih, *habitus* ile alan arasındaki ilişkide, kendi kendisiyle ilişkiye girer.<sup>272</sup>”

Sanatçının sanatsal üretim mecrası ya da piyasa çalışması sadece iç mekanda, evde, ofiste ya da atölyede değil, içten dışa doğru sokakta ve gündelik hayatta da devam etmektedir. Sokak, piyasanın bir parçasıdır: Sanatçı; içinde bulunduğu mekânın yaşam tarzına uygun tüm bu tatları, hazları tüketebilmek üzere yeterince ekonomik sermayeye sahip olmalıdır. Sahip olmasa bile sokaktaki imajı bu yaşam tarzını sürebildiğini göstermelidir. Çünkü bahsi geçen alanda, başka bir deyişle sanatın piyasasında kalabilmenin yolu budur. Bu anlamda piyasa içinde barınamayan ve gerekli kazancı sağlayamayan sanatçılar, pahalılaştan ev ve hayat şartları karşısında mutena mahallelerden uzaklaşabilmektedir.

Bu durumda sanatçı, ya ailesinden ve çevresinden destek almakta ya da mutena mahallesini terkederek -tıpkı mutena olmadan önce bu semte geldiği gibi- yeni bir mahalle bulur. Bu yeni mahallede imzaladığı ev ya da atölye sözleşmesi ise aslında yeni bir *gentrification* ön protokolüdür. Sanatçı aslında kendisinin önemli bir unsuru olduğu dönüşümden kaçmak üzere gittiği yeni mahallede tekrar bir dönüşüm süreci başlatmış olur. Çünkü sanatçı, gittiği her yere kendi *habitus*'unu taşımaktadır.

Bir anlamda sanatın *habitus*'u ya da yazgısı olan avant-garde'in süreci tekerrür etmektedir: Avant-garde'in savaştan öncü kıta olması ve arkasından gelenlere alanlar

<sup>269</sup> Gary Bridge, “Bourdieu, Rational Action and the Time-Space Strategy of Gentrification”, **Transactions of the Institute of British Geographers**, c. 26 s.2 (2001): 206.

<sup>270</sup> **age**, 207.

<sup>271</sup> “Fr. ‘*Le monde me comprend, mais je le comprends.*’ İki yerde de kullanılan ‘comprendre’ fiili hem içermek hem anlamak anlamına gelir; dolayısıyla cümle tersine çevrilerek “dünya beni anlıyor, ama ben onu içeriyorum” şeklinde de okunabilir. Ç.N.” Pierre Bourdieu, Loic D. Wacquant, **age**, 118.

<sup>272</sup> **age**, 116-118.

açmasına benzer bir durum söz konusudur. Sonuçta, tıpkı avant-garde sanatçılarda olduğu gibi bu harekette de öncüler, ne ardıllardan ne de onlarla beraber gelinen son durumdan pek hoşlanmazlar. Çünkü hem ilk geldiklerindeki ucuz olanaklar düşünüldüğünde ekonomik anlamda, hem de o özgün ve özgür ortamlarının modaya dönüşmesi ve sanatın “kiçleşmesi” ile kültürel anlamda mağdur olurlar.

Ardıllar ise, bu öncülerin estetik kodlarının yerleşmesinden ve kendilerine rahatlık sağlamalarından sonra, yani bu mekânları sahiplenmelerinden sonra gelip bu rahata yerleşenler, tabire caizse hazır konanlardır. Çoğunlukla burjuva kesimden olup sadece ekonomik sermayesi yüksek olan ve bu sayede fiyatları fırlamış mekânlara yerleşebilen kesimdir. Daha çok öncülerin ürettiği çağdaş hayat ve estetikten, sosyal ve kültürel sermayeden yararlanan, tadan ve tüketen, bir anlamda bahsi geçen potansiyel rantı gerçek kazanca çeviren gruptur. Bu yenileşen bölgede oluşan cazibe, zaten kent merkezi olmasıyla var olan akışı oldukça artırır. Sadece burada yaşayanlar değil kentin her kesiminden insan bu akışa katılır. Bir anlamda Clement Greenberg’in avant-garde sanatın sürecini tarif ettiği şekilde öncülerin değerlerinin “kiç”leşmesi süreci yaşanır:

“Her nerede bir öncü [vanguard] varsa, orada aynı zamanda bir artçı (rareguard) görürüz. Doğrusu bu ya, öncünün ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak saniyeleşen Batıda, ikinci bir yeni kültürel oluşum gündeme geldi: Almanların kiç (kitsch) adını verdiği şey: kromotipleri, magazin kapakları, illüstrasyonları, ilanları, süslü, cilalı ucuz romanları, Hollywood filmleri vb. şeylerle bir arada boy gösteren popüler, tecimsel (ticari) sanat, edebiyat. [...] [y]apay, taklitçi kültür ya da ucuz, bayağı (kiç) kültür: gerçek, incelikli kültürel değerlere duyarsız, kayırsız, ama yine de ancak bir tür kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açıklığını çeken yığınlara dönük bir etkinlik. [...] Kiç, başkası adına bir yaşantı, sahte duygulardır. Kiç biçeme göre değişirse de hep aynı kalır. Kiç, çağımızın yaşamında sahte, düzmece olarak ne varsa, hepsinin özüdür. [...] Öncü sanatın süreçlerini, kiç ise şimdi görebildiğimiz kadar onun sonuçlarını taklit eder.<sup>273</sup>”

Jean Baudrillard’a göre kiç, “kültürel bir kategoridir”: “Her yandan ödünç alınmış (geçmiş, yeni, egzotik, folklorik, fütürist) ayırt edici göstergelerin nesne düzeyinde endüstriyel çoğalmasından, bayağılaştırılmasından ve ‘kullanım hazır’ göstergelerin düzensiz bir artışından” kaynaklanan kiç; kitle kültürü olarak temellerini tüketimde bulur<sup>274</sup>. Baudrillard’a göre “çağımızdaki en büyük hastalık gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şeydir” ve “maddi üretimin bizzat kendisi günümüzde hiper-gerçek bir şeye dönüşmüştür.<sup>275</sup>” Baudrillard’ın simülasyon kavramı, “kağıt

<sup>273</sup> Clement Greenberg, “Öncü ve Kiç”, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, ed. Mehmet Yılmaz (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004): 251.

<sup>274</sup> Jean Baudrillard, 1997, 129.

<sup>275</sup> Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2003), 48.

üstündeki haritanın gerçek toprağın yerini almasına” tekabül etmektedir: “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek ya da simülasyon” denmektedir<sup>276</sup>.

19. yüzyıldan itibaren kentsel ve endüstriyel olan her şeyin üretim anlayışında mevcut olduğu gibi yeniden üretim teknikleri, *gentrification* hareketinin de üretim tarzını belirlemektedir. Kent merkezlerindeki mekanların estetikleştirilmesi sürecinde sadece mimari unsurlar değil aynı zamanda eşyalar, giysiler, bardaklar, kafeler, sandalyeler, kaldırımlar, lambalar, billboardlar kısacası gündelik hayat; montaj, kolaj, pastiş vb. anlayışlarla çağdaş endüstri ve teknolojilerle yeniden üretilmektedir.

“Burada bir taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz ediyoruz. Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makineden.<sup>277</sup>”

“Bugün maddi üretim geleneksel üretimin tüm özelliklerine sahip olmakla birlikte, onun çok daha büyük, devasa boyutlara ulaştırılmış yansımasından başka bir şey değildir (keza hipergerçekçi sanatçıların tüm derinlik ve enerjisiyle, tüm anlam ve çekiciliğini bir yeniden canlandırma süreci içinde yitirmiş olan gerçeğe akıl almaz bir şekilde benzettikleri gerçek işte bu gerçektir. Böylelikle simülasyona ait hipergerçek, gerçeğin her yerde şaşırtıcı biçimde ona benzemesine neden olmaktadır).<sup>278</sup>”

Bu işlem içi ya da özü hakiki olmayan ve farklı parçalardan oluşturulmuş yepyeni dış görünümünün oluşturulmasıdır. Kentin artık sokaktan görüldüğü yüzeyi önemlidir: İmajın içeriğe karşı kurduğu tahakküm söz konusudur. Geçmişin değerleri değil ama değerlerin görüntüleri simüle edilmektedir. Fredric Jameson’ın postmodern mimarlığı tanımladığı şekilde durum, “hedeflenmiş bir derinsizliktir<sup>279</sup>”. Geçmişin gerçek haline sadık kalınmasından çok alıcının bugünkü hazzı önemlidir. Bu durumda alan için önemli bir kavram, simüle edilen değer ya da ürünlerin gerçeğinin bugün olmadığını ispatlarcasına ortaya çıkan şey “nostalji”dir:

“Gerçek gerçekliğini yitirdiği gün nostalji denilen şey gerçek anlamına kavuşmuştur. Çünkü dünyanın oluşum sürecini anlatan efsane ve gerçekliğe ait göstergelerin sayısı inanılmaz derecede artmıştır. İkinci sınıf hakikat, nesnellik ve doğruların sayısı aşırı derecede artmıştır. Nesne ve tözün ortadan kaybolduğu bir yerde gerçek, yaşanmış ve figürün dirilmesi tırmanışa geçmiştir. Maddi üretim çılgınlığına paralel hatta ondan daha ileri bir çılgınlık düzeyine ulaşan gerçek ve gönderen sistemleri üretilmektedir. Bizi ilgilendiren aşamaya özgü simülasyon bu türden bir şeydir –her yerde bir caydırma stratejisiyle örtüşen gerçek, neogerçek ve hipergerçeği kapsayan bir stratejiyle karşılaşıyoruz.<sup>280</sup>”

<sup>276</sup> Jean Baudrillard, 2003, 14.

<sup>277</sup> *age*, 15

<sup>278</sup> *age*, 45-46.

<sup>279</sup> Harvey, *age*, 76

<sup>280</sup> *age*, 23.

“Nasıl oluyor da az çok terk edilmiş, çürümüş, yıkılmış kentlerin merkezi yeniden canlandırılıyor? Neden sinema ve tiyatro dünyasıyla eğitilmiş büyük burjuvalar, yeniden oluşturulan çekirdeklere yerleşmek için “güzel semtleri” ve “kent dışındaki lüks evleri”ni terk ediyorlar? Bu süreç sonucunda, kent ve kentsel mekânlar, ayrıcalıkların değerli mülkü, tüketime anlam veren üstün bir tüketim malı haline geliyor. Neden “hali vakti yerinde insanlar” antikaların, bir üslubu olan mobilyaların üstüne atılıyorlar? Ve neden İtalyan, Flaman, İspanyol, Grek sitelerini ziyaret eden büyük bir kalabalık var? Tüketim ve boş zamanları değerlendirme tarzı olarak turistik örgütlenme, özgünlük ve “nitelikli” ürün zevki her şeyi açıklamaya yetmiyor. Başka bir şey var: nostaljiler, gündelik olanın kopuşu, Modernliğin ve kendisi hakkında kendisine sunduğu gösterinin terk edilmesi, geçmişe sarılma.<sup>281</sup>”

David Harvey, tüm bu işlemlerle ortaya çıkan “postmodern durumları”, “zaman mekan sıkışması” olarak tarif eder: Modernizmden postmodernizme geçilen süreçte ona göre zaman, hem öznenin hem de geçmişin parçalarına ayrılması yoluyla şimdiki zamandaki mekanı yok etmiştir. Şimdiki zamandaki mekan, geçmişin montajlanması yoluyla, “farklı zaman ve mekanların sıkıştırılması” yoluyla yeniden üretilmektedir<sup>282</sup>.

Tüm bu bağlamın Michel Foucault’daki karşılığı ise “heterotopya” kavramıdır. Foucault, zamanların birbirine karıştığı bir uzamda önemli olanın artık mekân olduğunu söyler ve farklı zaman dilimlerinin aynı mekân üzerinde buluşabildiğini anlatır. Gelecekte belli bir zamana yerleştirilen ama mekânı belli olmayan bir hayal ürünü olan ütopyadan farklı olarak heterotopya, şimdi varolan gerçek mekânlardaki, zamanı belli olmayan gerçeklik kümesidir. “Heterotopyanın, birçok mekanı, birçok mevkiyi kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekanı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır.<sup>283</sup>”

#### 4.2.3 Oyunun Oyunu ve Artivist Hareketler

Bu mutena, estetik ya da heterotopik mekan, kalıcı olarak oraya katılmak isteyen herkese de açık değildir. Sadece ekonomik olarak belli sermayeye sahip olmak yetmez; alandaki oyunları oynayabilecek sosyal ve kültürel sermayeye sahip olmak, o olmasa bile “sahipmiş gibi yapmak”, “oyuncuyu oynamak” gerekir. Foucault’nun belirttiği üzere heterotopik tüm mekanlar, farklılıklarını kendilerini dışardan ayrıştırarak sağlarken, bu farklılığın getirdiği ilgi çekicilik ise bu mekana katılım isteğini artırır:

Heterotopyalar her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu, heterotopyaları hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar. Genel olarak heterotopik bir mevkiye bir değirmene

<sup>281</sup> Lefebvre, *age*, 80-81.

<sup>282</sup> Harvey, *age*, 227-389.

<sup>283</sup> Foucault, 2011, 298.

girilir gibi girilmez. Ya orada zorla kalınır; kışlanın, hapishanenin durumu budur ya da kurallara ve arınmalara boyun eğmek gerekir. Oraya ancak belli bir izinle ve belirli davranışları yerine getirdikten sonra girilebilir.<sup>284</sup>

Buna karşın tüm yenilenme süreciyle kent merkezi bir “cazibe” noktası haline gelmekte ve büyük bir tüketim alanı ortaya çıkmaktadır. Yeniden üretilen kültür ve yaşam tarzından tatlar, hazlar, ürünler sadece buralarda yaşayan mutena kesime değil eğlenmek ve boş vakit geçirmek üzere kentin her yerinden buradaki akışa “geçici” olarak katılabilecek ekonomik “kapasite”ye sahip tüm kesimlere pazarlanabilmelidir. Bauman’a göre “estetik olarak kent mekanı, eğlence değerinin diğer tüm kaygıları hükümsüz kıldığı bir gösteridir.”<sup>285</sup>

“Bu dünyada yakınlık ötekinin sağlayabildiği eğlence ve zevkin hacmine bağlıdır. Yakınlığın iç dairesi keyif, “iyi vakit geçirme”, ‘eğlenme’ alanıdır. İnsan estetik olarak kurulmuş dünyada sezdirmeden yürümez –oraya cümbüş yapmaya, çılgınlık yapmaya gider; gülüp oynar, delice eğlenir, alem yapar- *oynar, oyun oynamayı oynar.*

Estetik olarak kurulmuş dünyaya giren ötekiler öncelikle eğlendirme değerlerini göstererek kabul için başvuruda bulunmalıdırlar. Biletler verilirse yalnızca tek giriş içindirler ve kalış süresi önceden belirlenmez. Eğlendirme değeri canlı tutulmalı ve kaçınılmaz bir şekilde aşinalık ve can sıkıntısı nedeniyle uğradığı çekici biçimlerde sürekli olarak zenginleştirilmelidir; ancak alışkanlık yaratıcı niteliği geliştiren ötekiler daha uzun kalmayı umabilirler –ama bu alanda ilaçlar ve sonsuz bir şekilde yeni oyunlar sunma imkanına sahip, başarıyla tasarlanmış ileri teknoloji ürünleri insanlar karşısında kesin bir üstünlüğe sahiptirler.<sup>286</sup>

Sibel Yardımcı, tüm bu süreçte küreselleşen kent yapısının tanıtım faaliyetleri açısından öne çıkan “festivalizm”e vurgu yapar: Kent merkezi içinde gerçekleşen bienaller, uluslararası müzik ya da sinema festivalleri, spor olimpiyatları gibi faaliyetler sayesinde “kentin ekolojik, tarihsel ve mimari malzemesi dönüştürülerek teşhir edilir ve satışa sunulur”<sup>287</sup>. Bu durumda kent içerden dışarıya doğru bir hareket kazanır: Kentin sokaktan görünen hali, turizmin hedefindedir. Sokağın kültürü, bu şekilde “risklerden” arındırılır, hem kontrol altına alınır hem de tüketim alanına çevrilir. Tüm bu geçici ve kısa süreli etkinlikler sayesinde kentin yüzeysel olan kısmı ön plana çıkarılır; tüm sosyal, kültürel ve estetik sorunları ile kentin derinlikleri ise kapatılır. Sibel Yardımcı’nın ifade ettiği üzere “yapılar, sokaklar ve parklar, ahenkli bir görünüş yaratacak şekilde yeniden düzenlenir, merkez ile çevre birbirinden kopartılır ve “dış cephelerin çeşitlenmesi ve süslenmesi sayesinde kent bir gösteri olarak kurulur ve teatral bir görüntü elde edilir”<sup>288</sup>.

<sup>284</sup> age, 300.

<sup>285</sup> Bauman, 1998, 205.

<sup>286</sup> Bauman, 1998, 218.

<sup>287</sup> Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal** (İstanbul: İletişim, 2005), 38.

<sup>288</sup> age, 35-40.



Kent bir anlamda Sitüasyonistlerin bozmak için mücadele ettiği “gösteri” kentine dönüşür. Sanatı hayata katma misyonuyla ortaya çıkan *happening*, bu noktada sanatı kentin pazarlamasına katmak üzere endüstri tarafından organize edilmektedir. Burada söz konusu olan ikinci bölümde “yap-boz” bağlamında işlenen şekilde bozmaya ve çatışmaya yönelik hakiki bir oyun değil, yap-sat bağlamında eğlenmeye ve tüketmeye yönelik bir oyun alanının kurulumudur. Bauman’ın ifade ettiği şekilde “yalnızca iyi yönetilen ve denetim altında olan mekanda kentin estetik zevki çıkarılabilir. Yalnızca orada seyirciler –sözcüğün estetik anlamıyla- ‘kontrolü elinde bulundurabilirler’<sup>289</sup>”

Bu oyun alanının kurulumunun yegane amacı ise amatör ruhla oyun oynamak değil, profesyonel ruhla para kazanmaktır. Kültür endüstrisi, postmodern dönemde modern tarih boyunca yaşadığı çatışmaları kazanmanın ve onlardan ders çıkarmanın ötesine geçerek onu ranta çevirmenin yollarını da üretmektedir. Bu durumda oyunu kazanmanın ötesinde kaybedenlerin değerlerini birer ganimet gibi ele geçirdikten sonra yapısını bozarak, zararsız ve tüketilebilir halde yeniden üreterek tekrar onlara satmak gibi bir durum söz konusudur.

Bu bağlam içinde, kamusal alanda bu dönemde de “artistik” hedeflerle aktivist değerleri birleştirme çabasındaki “artivist” hareketlere rastlamak mümkündür. Bu tarz hareketleri düzenleyen sanatçıların Dada, Sürrealizm, Sitüasyonistler, Yeni Gerçekçiler ve *Happening* sanatçılarını örnek aldıkları kaçınılmazdır: Zamanında Daniel Buren’in afişleriyle kapladığı ve Sitüasyonistlerin *detournement* eylemleri gibi “her gün sokaklarda çığırkanlık” yapan reklam panolarını posterlerle kapatmak ya da *detourné* etmek üzere sekiz farklı ülkeden yirmi beş sokak sanatçısıyla İngiltere’de örgütlenen Brandalizm projesi<sup>290</sup>; genelde bir fikrin ortaya atılıp birbirini tanımayan insanların internet üzerinde örgütlenmesiyle gelişen, kamusal alanda bir anda bir mekanda beliren kalabalık bir grubun sıradışı, şok edici performansını ya da post-modern *happening*’ini ifade eden ve aktivist olduğu kadar salt eğlence amaçlı da düzenlenebilen *flash mob* etkinlikleri<sup>291</sup>; aktivist bir amaçla Arjantinli bir grup sanatçının sanatı sokağa taşımak istemesi amacıyla kurulan ve kamusal alanda ya da

---

<sup>289</sup> Bauman, 1998, 205.

<sup>290</sup> <http://brandalism.org.uk/about/project/> [25.08.2012]. Brandalizm’in duyulmasında Banksy’nin Wall and Piece kitabında projeye değinmesi oldukça etkili olmuştur: “Kamusal alanda size hiçbir seçim sunmayan her bir reklam sizindir. O size aittir. Almanız, yeniden düzenlemeniz ve yeniden kullanmanız için sizindir. Bunu yapmak için izin istemek, birine kafana taş atabilir miyim diye sormaya benzer.” Banksy, 2005, 196.

<sup>291</sup> <http://www.flashmob.com/> [25.08.2012], <http://flashmob.co.uk/> [25.08.2012].

sanat organizasyonlarında “şiiirsel gerçekleri” yaymak üzere düzenledikleri performansları, eserleri ve enstelasyonlarıyla Sürrealist Et Cetera grubu<sup>292</sup>; yine Arjantinli Augusto Boal’un geliştirdiği, seyirci yerine oyuna aktif katılımcıyı ngren Ezilenlerin Tiyatrosu ve kamusal alanda izleyicinin performans olduğunu anlayamayacağı şekilde oynanan Görünmez Tiyatro [Invisible Theatre] akımlarını vurgulama gerekir. Kuşkusuz geleneksel grafiti ve post-grafiti çalışmaları ya da eylemleri bu bağlam içinde değerlendirilmelidir.

Ancak gerek aktivist amaçlarla gerekse doğrudan eğlence maksadıyla düzenlenen bu hareketlerin örnek aldıkları devrimci ruh gibi çatışmak ya da yapıyı bozmak gibi iddiaları yoktur. Onlar için fikirlerini ortaya koyabilecekleri ve aktivist bazı değerleri yaşatabilecekleri alanlar aabilmek ve seslerini çıkarabilmek dahi önemlidir. Buna karşın postmodern dönemde –tıpkı sanatçının anti-kapitalist yapısının kapitalist düzen içinde ilgi çekici olması gibi- bu tarz ilginç gösterilerin de aktivist olmanın yanısıra gösteri kültürüne ve festivalizme bir şekilde katıldığı ya da katkı sağladığı, başka bir deyişle aktivist değerlerin de üretildiği noktada tketelebildiği gözlemlenebilir. Öyle ki gelinen noktada böylesi bir sonuçtan kaçış olmadığı da belirtilebilir. Bu noktada Donald Kuspit, postmodern dönemde her sanatçının aynı zamanda bir performans sanatçısı olduğunu belirtir. Sanatın Sonu eserinde Kuspit, bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Ne var ki sıkıcı ile ilginç arasındaki savaşı kazanan daima sıkıcı olandır, nk *happening*, yalnızca var olduğu sürece ilginçtir. Ve doğası gerđi çok uzun sürmez. Performans boyunca ilginçtir ki performans da tanımını gereği kısıdır. Daha sonra *happening*, kendini olduğu haliyle gösterir: Gündelik olan şey, sanat diye ‘gösterilerek’ göklere çıkarılır. Kaprow’a göre postsanat *happening*’i yaşamın sıkıcılığını bir süre için durdurma girişimidir. *Happening*, sıkıcılığı postsanat eğlencesine dönüştürür, bu nedenle de var olduğu kısa heyecan verici sürede yaşam dansı gibi görünen bir tür ölüm dansıdır.<sup>293</sup>”

Sonuç olarak, aslında kazanan ve kaybeden taraflarıyla hakiki oyun bitmiştir. Ortada bir oyundan çok bitmiş oyunun görünümleri ya da simülasyonu yani “oyunun oyunu” söz konusudur. Baudrillard’ın ifade ettiği gibi: “Gizlemek [dissimuler], sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmayan) diğerisi ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermektedir”.

<sup>292</sup> <http://grupoetcetera.wordpress.com/about/> [25.08.2012]

<sup>293</sup> Kuspit, *age*, 147.

## 5. SONUÇ

Bu çalışma, 20. yüzyılda sokak ile sanatın kesişim kümesi içine giren tüm alan, kavram ve uygulamaları incelemeyi hedeflemiştir. Tüm bu alan, kavram ve uygulamaların toplamında ise sokak ile sanat ve endüstri ile sanatçı arasındaki ilişkinin; kentin ve toplumun toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel dönüşümlerini doğrudan etkilediği görülmüştür. Sokak ve sanat, her ikisi de kontrol edilmek istenen güçlü birer araç ve alan olarak 20. yüzyıl boyunca karşımızdadır.

İkinci bölümde görüldüğü üzere sanat alanı, endüstrinin gelişmesiyle yeni bir boyut ve yeni araçlar kazanmıştır. Fotoğraf ve sinema, yeni kenti ve kültürünü keşfettiği ve tanıttığı kadar, imaj ya da görme kültürünün gelişmesinde ve sanatın kiteselleşmesinde etken rol oynamıştır. Sanat alanı, başta resim ve mimari gibi alanlar olmak üzere bu iki icatla beraber kendini topyekün sorgulamış ve “yeni”nin arayışına girmiştir. Bu arayışın farklı boyutlarla yüzyıl boyunca sürdüğünü söylemek mümkündür. Sokak, bu anlamda sanatçının içinde bulunduğu stüdyosunun boyutlarından ve içinde bulunduğu toplum ve endüstrinin boyunduruklarından çıkmak için tercih ettiği başlıca mekanlardan biri olmuştur.

Sanatçı sokağa çıktığı noktada ise karşısında, yüzyıl boyunca aynı arayış içinde olan kapitalist iktidarı ve endüstriyi bulmuştur. İkinci bölümde görüldüğü üzere özellikle 1950 sonrası dönem sanat alanı ile iktidar alanı arasında oynanan sert oyunlara sahne olmuştur. Sanatçının bozmaya çalıştığı kültür ise aslında birinci bölümde işlenen fotoğrafın ve sinemanın baskınlığıyla gelişen imaj ve kitle kültürüdür. Bir anlamda, 20. yüzyıldaki yeniliklerin sonuçları ortaya çıktıkça, benzeri arayışlar içindeki iki karşıt alan olarak endüstri ve sanat -ya da başka bir deyişle sistem ve sistem karşıtları- bir oyun oynarcasına iktidar çatışması içine girmiştir. Sanat bu anlamda bir performans haline dönüşürken, hayat bir *happening*'ler bütünü haline gelmiştir. 68' Mayıs'ında Paris'teki isyan, 20. yüzyıl içinde tüm bu yıkıcı oyunları sembolize eden bir eylem olarak tarihteki yerini alırken, Amerika'da görülen grafiti isyanının ise hala kent duvarlarında yerini almaya devam ettiği ve oyununu sürdürebildiği gözlemlenebilir.

Postmodern dönemde ise, Sitüasyonistlerin oyunlarının sona erdiği ve tekniklerinin soğurulduğu, 68'in değerlerinin nostaljikleştirilerek zararsız görünümüleriyle simüle edildiği, *happening*'in tüketim ve eğlencenin eylemine dönüştüğü, sanatın çerçevesinin dışına çıktığı anda sanatçının “içeri” girebildiği bir sürece girilmiştir. Bir anlamda geçmişin tüm modern gerçeklerinin varıp varacağı yer, bir “çıkılmaz sokak” olmuştur. Tüm çatışmaların ve oyunun sonunda, kentin ve gündelik hayatın bu çıkılmaz sokağında “zorunlu” olarak buluşan sanat, endüstri ve kitle artık birarada yaşamanın yollarını aramaktadır.

Sonuç olarak, öznenin ve toplumun parçalanmaması için verilen tüm mücadelenin sonunda artık bu parçalanmanın, bu “şizofren” halin bir hastalık olarak değil bir yaşam tarzı olarak kabul edildiği ve bu kabulün içinde farklı taktiklerin geliştirildiği ya da “sözleşmelerin” yapıldığı post-modern bir durum söz konusudur. Postmodern kent merkezinde artık kimin galip ya da mağlup olduğunun ötesinde artık her iki (ya da daha çok) tarafın da aynı anda kazanabileceği *win-win* tarzı ya da belki de her unsurun birbiri içinde kaybolduğu *lose-lose* [kaybet-kaybet] diye tabir edilebilecek oyunlar düzenlenmektedir. Bu oyunlar içinde sanatçı, amatör ruhunu profesyonelleştirerek kültür endüstrisi içindeki yerini alırken, diğer yandan içinde bulunduğu kuruma karşı sokakta da yerini alarak eleştirisine devam edebilmektedir. Tüm bu durum, 20. yüzyıl boyunca süren arayışların ve mücadelelerin nihai bir sonucu değil, devam eden sürecin güncel halidir. Sonuçta sokak ve sanatın çalışma boyu işlenen bağlamları, kuşkusuz yenilerek ya da yeniden üretilerek sürmektedir.

Bu son noktadan bakacak olursak, sokakta yer alan sanat alanının endüstri içinde de yer alması; gizliden gizliye başından beri süren oyunun ve mücadelenin sürmesi olarak, başka bir deyişle sanatçının amatör ruhu kadar bizatihi mücadelesinin de profesyonelleşmesi olarak da okunabilir. Bu anlamda sanatçının, kültür endüstrisinin içinde olması onu içerden fethedebilmesinin profesyonel yollarını da açabilmektedir: Sanatçı ya da daha genel bir ifadeyle “yaratıcı bünye” bir anlamda kültür endüstrisi içinde “ajanstaki ajan” olma “potansiyel”ini her zaman saklı tutmaktadır. Bu anlamda örneğin bir tasarımcı, gündüz ürettiği reklam afişinin üstüne bir post-grafitici olarak gece stensilini basabilmektedir.

Tüm bu bağlamda, sokaktaki post-grafitilerini esasen internette yayarak üne kavuşan; teknolojinin, güvenlik ve iletişim ağlarının bu denli geliştiği bir ortamda hem gerçek hem dijital ortamda kimliğini saklayabilen ve endüstrinin önerdiği milyonları

reddedebilmesi ile bizzat kendi reklamını yapabilen ve bu sayede yine milyonlar kazanabilen Banksy, 21. yüzyılın sanat alanını ve sanatçı karakterini tartışabilmek adına önemli bir fenomen olarak karşımızdadır. Onun bizatihi yönettiği sanat politikalarından ortaya çıkan en önemli sonuç ise, 21. yüzyılda yaratıcı olabilmeyi başarmanın hala ve her zaman bir adım önde olduğu ve kontrolü elinde tutabildiğidir.

21. yüzyılda ise internet dünyası, tıpkı 20. yüzyılın başında yeni kurulan kentsel ve gündelik hayatta olduğu gibi “yap-gör” kıvamında keşfedilmek üzere bekleyen, henüz üzerinde mutlak ve yasal bir tahakkümün kurulamadığı geniş ve özgür bir coğrafya olarak karşımızdadır. Sokakta yer alan sanatçıların özellikle postmodern dönemden itibaren teknoloji ve internet ağına karşı olan ilgileri en üst düzeyde olmuştur. Sokakta bulduklarını internette yayabilirken, sokakta bulamadıklarını ise internette simüle edebilmektedirler. Yeni yüzyılın yaratıcı bünyeleri, bu tezde işlenen tüm 20. yüzyıl deneyimleriyle, gerçek sokakların ya da mekanların ötesinde internet dünyasının dijital sokaklarında ya da simüle mekanlarında da kendilerine yer bulabilmektedir.

Bu bağlamda internet, dijital sokaklarında gezen yaratıcı-sanatçı *flaneur*'lerle doludur. Tüm bu dijital *flaneur*'ler Baudelaire'in zamanından bu yana tüm deneyimlerle artık “profesyonelleşmiş” bir şekilde internette gezebilmektedir. Dijital dünyanın çoğu yönetim ve üretim aracına -gerek yapmanın gerek bozmanın araçlarına- en fazla hakim olanlar da halihazırda onlar gözükmektedir. Bu anlamda internetin psiko-coğrafyasını belirlemeye öncü oyuncular onlar olmaktadır. Çünkü bu *flaneur*'lerin çoğu, -tezde analiz edilen postmodern sanatçı karakterine uygun şekilde- hem sanatsal-yaratıcı alandan olup gerçek sokağın ve gündelik hayatın farklı kültürlerinden beslenen, hem de kültür endüstrisinde çalışan ve internet üzerinden de para kazanabilen, özetle “şizofren” bir hayat tarzına sahip gözükmektedirler. Hızla gelişen internet dünyasının sokaklarındaki tüm bu yaratıcı “yer alışların” “yap-gör”, “yap-boz” ve “yap-sat” bağlamları ise henüz başında olduğumuz 21. yüzyılın belki de en sonunda önemli bir tez konusu olarak değerlendirilebilecektir.

## KAYNAKÇA

- Abel, Ernest L., Barbara E. Buckley. **The Handwriting On The Wall**. Londra: Greenwood Press, 1977.
- Adalı, Bilgin. **Belgesel Sinema**. İstanbul: Hil Yayınları, 1986.
- Adorno, Theodor W. **Minima Moralia**. çev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak. İstanbul: Metis, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”. **Cogito**, s. 36. <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=175&id=29> [20.05.2012].
- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer. **Aydınlanmanın Diyalektiği**. çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı, 2010.
- Agamben, Giorgio. “Guy Debord'un Sineması”. çev. Ulus Baker. <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0> [01.07.2012].
- Akay, Ali. “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar”. **Toplumbilim: Derrida Özel Sayısı**. s. 10 (Ağustos 1999): 15-26.
- Althusser, Louis. **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006).
- Artun, Ali. “Sanat ve 1968 Baharı Bir Kronoloji”. **Sanat Dünyamız**. (Bahar 2009): 32-47.
- \_\_\_\_\_. “Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve Türkiye’de Sanat” <http://www.aliartun.com/content/detail/12> [21.06.2012].
- Ayverdi, İlhan. **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**. İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık, 2008.
- Bajac, Quentin. **Karanlık Odanın Sırları: Fotoğrafın İcadı**. çev. Ali Berktaş. İstanbul, YKY, 2004.
- Banksy. **Banging Your Head Against a Brick Wall**. Londra: Weapons of Mass Distraction, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Wall and Piece**. Londra: Random House, 2005.
- Barrie, Brooke. **Contemporary Outdoor Sculpture**, Massachusetts: Rockport Publishers, 1999.
- Baudelaire, Charles. “Fotografi Sanat mı?”. çev. Turhan Ilgaz. **Modernizmin Serüveni**, ed. Enis Batur. İstanbul: YKY, 2003: 25-27.

- Baudrillard, Jean. **Tüketim Toplumu**. çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Simülakrlar ve Simülasyon**. çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Doğu Batı Yayınları. 2003.
- Bauman , Zygmunt. **Postmodern Etik**. çev. Alev Türker. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**. çev. İsmail Türkmen. İstanbul:Ayrıntı, 2000.
- Bazin, Andre. **Sinema Nedir**. çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2007.
- Beck, Ulrich. **La Societe du Risque**. Paris: Flammarion, 2003.
- Bell, Daniel. **Vers La Société Post-Industrielle**. Paris : Robert Laffont, Paris, 1973.
- Benjamin, Walter. **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**. çev. Ali Cengizkan. İstanbul: YGS Yayınları, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Pasajlar**. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY, 2009.
- Berger, John. **O Ana Adanmış**, haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy. İstanbul, Metis, 2003.
- Bergson, Henri. **Evolution Creatrice**. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Beuys, Joseph. "I am Searching For Field Character". **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**. ed. Charles Harrison, Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003: 929-930.
- Bourdieu, Pierre. **La Distinction: Critique Sociale du Jugement**. Paris: Minuits, 1979.
- Bourdieu, Pierre, Loic Wacquant. **Réponses: Pour Une Anthropologie Réflexive**. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre, Loic Wacquant. **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**. çev. Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim, 2003.
- Bridge, Gary. "Bourdieu, Rational Action and the Time-Space Strategy of Gentrification". **Transactions of the Institute of British Geographers**, c. 26 s.2 (2001): 205-216.
- Buren, Daniel. "Dikkatli Ol". **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**. ed. Mehmet Yılmaz. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004: 321-332.
- Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**. çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim, 2003.
- Calinescu, Matei. **Five Faces of Modernity**. Durham: Duke University Press, 1987.
- Calo, Frederico. **Le Monde du Graf**. Paris: L'Harmattan, 2003.

- Causey, Andrew. **Sculpture Since 1945**. Oxford University Press, 1998.
- Charlet, Nicolas. **Yves Klein**. Paris: Soci t  Nouvelle Adam Biro, 2000.
- Cooper, Martha, Henry Chalfant. **Subway Art**. New York: Thames and Hudson, 1988.
- Crary, Jonathan. **Gözlemcinin Teknikleri**.  ev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis, 2010.
- Crimp, Doglass. "Redefining Site Specificity". **Richard Serra**. ed. Hal Foster. Massachusetts: The MIT Press, 2000: 147-174.
- Cockroft, James. "**Street Art and the Splasher: Assimilation and Resistance in Advanced Capitalism**". [http://www.jamescockroft.com/graffiti/street\\_art/](http://www.jamescockroft.com/graffiti/street_art/) (01.08.2012).
- Debord, Guy. **Gösteri Toplumu**.  ev. Ay en Ekmekçi, Ok an Taşkent. İstanbul: Ayrıntı, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Deriv  Kuramı", **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direni **,  ev. Aziz Ufuk Kılıç, der. Ali Artun. İstanbul: İletişim, 2011. [www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=18](http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=18) [30.06.2012].
- Debord, Guy, Jacques Fillon. " zet 1954". **Potlatch #14**. (30 Kasım 1954). <http://www.notbored.org/1954.html> [01.06.2012].
- Dempsey, Amy. **Styles, Schools and Movements**. Londra: Thames&Hudson, 2002.
- Derrida, Jacques. "İnsan Bilimlerinin S yleminde Yapı, G sterge ve Oyun". **Toplumbilim: Derrida  zel Sayısı**, s. 10 (A ustos 1999): 167-176.
- Dockworker, Havana. **Masters of Photography: Walker Evans**. New York: Aperture, 1997.
- Donald, James. "The City, The Cinema: Modern Spaces". **Visual Culture**. ed. Chris Jenks Londra: Routledge, 1995: 77-95.
- Evans, Walker, Dorothea Lange. **American Photographers Of The Depression: Farm Security Administration Photographs 1935-1942**. Londra: Thames & Hudson, 1991.
- Featherstone, Mike. **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**.  ev. Mehmet K  uk. İstanbul: Ayrıntı, 2005.
- Foucault, Michel. "Mayıs 68 Boyunca 'Sözcükler' İle 'Şeyler' Arasında: Michel Foucault ile Söyleşi",  ev. Mert Keçik. **Cogito**. s. 14 (1998): 126-130.
- \_\_\_\_\_. **Büyük Kapatılma**.  ev. Ferda Keskin, IŞık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Discipline and Punish: the Birth of the Prison**. New York: Random House, 1975.



- \_\_\_\_\_. **Özne ve İktidar**. çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay. y.h. Ferda Keskin. İstanbul: İletişim, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Surveiller et Punir: Naissance de la Prison**. Paris: Gallimard, 1975.
- Ganz, Nicholas. **Graffiti World: Street Art from the Five Continents**. New York: Harry N. Abrams, 2004.
- Gold, John R., Sephen V. Ward. “Belgesel Film Geleneğinde Kent Ögesi”, çev. Nazlım Tüzel. **Kentte Sinema Sinemada Kent**. ed. Göksel Aymaz, Mehmet Öztürk, Nurçay Türkoğlu. İstanbul: Yenihayat, 2004: 65-85.
- Greenberg, Clement. “Öncü ve Kiç”. **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**. ed. Mehmet Yılmaz. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004: 244-263.
- Gropius, Walter. **Yeni Mimari ve Bauhaus**. çev. Özgönül Aksoy, Erdem Aksoy. İstanbul: Mimarlar Odası Kültür Yayınları, 1967.
- Gundel, Marc. **Keith Haring: Short Messages**. Berlin, New York: Prestel, 2002.
- Gündeş, Simtem. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi**. İstanbul: Alfa Yayınları, 1998.
- Habermas, Jürgen. “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”. **Postmodernizm**. çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan. ed. Necmi Zeka. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990: 31-44.
- Hamnett, Chris. “The Blind Men and the Elephant: The Explanation of Gentrification”. **Transactions of the Institute of British Geographers**. c.16 s. 2 (1991): 173-189.
- Huizinga, Johan. **Homo Ludens**. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı, 2010.
- Huysen, Andreas. “Postmodernin Haritasını Yapmak”. **Modernite versus Postmodernite**, ed. Mehmet Küçük (İstanbul: Say Yayınları, 2011): 261.
- Jameson, Fredric. “Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”. **Postmodernizm**. ed. Necmi Zeka. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990: 59-116.
- Jay, Martin. **L’imagination Dialectique**. Paris : Payot, 1989.
- Jenks, Chris. **Alt Kültür: Toplumsalın Parçalanışı**. çev. Nihal Demirkol. İstanbul: Ayrıntı, 2007.
- Kalberer, Guido. “I spraye again». Harold Naegeli ile röportaj. <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Harald-Ngeli-Ich-spraye-wieder/story/25895752><http://www.graffiti.org/zurich/naegeli.html> [30.07.2012].
- Kaprow, Allan. “Kurgular, Çevreler ve Oluşumlar”. **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**. ed. Mehmet Yılmaz. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004: 295-305.
- Kastner, Jeffrey, Brian Wallis. **Land and Environmental Art**. Phaidon Press, 1998.

- Klein, Yves. **Chelsea Otel Manifestosu**. çev. Alpagut Gültekin, Deniz Artun. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2002.
- Kracauer, Sigmund. "Kentin Gündelik Hayatı: Kameralı Adam". çev. Ömer Behiç Albayrak, **Sinematografik Kentler: Mekanlar, Hatıralar, Arzular**. ed. Mehmet Öztürk. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008: 43-68.
- \_\_\_\_\_. **From Caligari to Hitler: A psychological History of the German Film**. New Jersey: Princeton University Press, 1947'den aktaran Günaydın, Serhat, "1920'lerde Alman Sineması: :Dışavurumculuk ve Kammerpielfilme". **Sinema Akımları**. Ankara: Med Campus Yayınları, 1997: 105-121.
- Krauss, Rosalind, Eric Michaud. "The Ends of Art According to Beuys". **October**, c. 45 (Yaz, 1988): 36-46.
- Kurtz, Rudolf. **Expressionisme et Cinema**. çev. Pascale Godenir. Grenoble: Press Universitaires de Grenoble, 1986.
- Kuspit, Donald. **Sanatın Sonu**. çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis, 2006.
- Lees Loretta, Tom Slater, Elvin Wyly. **Gentrification**. New York: Taylor&Francis Group, 2008.
- Lefebvre, Henri. **Modern Dünyada Gündelik Hayat**. çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Ayrıntı, 1998.
- Ley, David. "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification". **Urban Studies**, c. 40 (2003): 2525-2542.
- \_\_\_\_\_. "Liberal Ideology and the Postindustrial City". **Annals of the Association of American Geographers**. c.70 s. 2 (1980): 238-258.
- Lifson, Ben. **Aperture Masters of Photography: Eugene Atget**. New York: Aperture: 1997.
- Lucie-Smith, Edward. **Visual Arts in The Twentieth Century**. New York: Prentice Hall, 2003.
- Maciunas, George. "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art". **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003: 727-729.
- Mai, Marcus. **Writing: Urban Calligraphy and Beyond**. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2005.
- Manco, Tristan. **Stencil Graffiti**. Londra: Thames & Hudson, 2002.
- Marcus, Greil. **Ruj Lekesi**. çev. Gürol Koca. İstanbul: Ayrıntı, 1999.
- Martindale, Don. "Şehir Kuramı". **Şehir ve Cemiyet**. ed. Ahmet Aydoğan. İstanbul: İz Yayıncılık, 2000: 35-100.

- Miesel, Louis K. **Photo Realizm since 1980**. New York: Harry N. Abrams, 1993.
- Wrenn, Mike. **Andy Warhol: In His Own Words**. Londra: Omnibus Press, 1991.
- Morandini, Morando. “Faşizmden Yeni Gerçekçiliğe İtalya”. **Dünya Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalcı, 2003: 406-415.
- Morin, Edgar, Jean Jacques Brochier. “Bir Uygarlık Bunalımı: Edgar Morin ile Söyleşi”. çev. Aykut Derman. **Cogito**. s. 14 (1998): 111.
- Musser, Charles. “Gerçekliğe Tutunmak: Belgesel”, **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi (İstanbul: Kabalcı, 2003) : 372-384.
- Newhall, Beaumont. **The History of Photography**. 6. Baskı. New York: MOMA, 1997.
- Norman, Dorothy. **Aperture Masters of Photography: Eugene Atget**. New York: Aperture: 1997.
- Ocak Ersan, Aras Özgün. “Kent Görüntü Bellek”. <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=0,63,0,0,1,0> [01.07.2012].
- Perouse J.F., “İkinci Bölüme Giriş”, **İstanbul’da ‘Soylulaştırma’**. der. David Behar, Tolga İslam. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2006: 83-86.
- Poggioli, Renato. **The Theory of The Avant-Garde**. çev. Gerald Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.
- Restany, Pierre. “The New Realists”. **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**. ed. Charles Harrison, Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003: 725-726.
- Riesman, David, Nathan Glazer, Reuel Denney, **Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character**. New Haven, Yale University Press, 2001.
- Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol**. ed. Esra Aliçavuşoğlu. İstanbul: YKY Kültür Sanat Yayıncılık, 2001.
- Saraç, Tahsin. **Büyük Fransızca Türkçe Sözlük**. İstanbul: Adam Yayınları, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. “Komünistler Devrimden Korkuyor”. **68 Mayıs’ında Paris**. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997: 74.
- Sauvaget, Daniel. “Filmografi yerine”, **Sinematografik Kentler**, ed. Mehmet Öztürk İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008: 438-442.
- Sennett, Richard. **Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam**. çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay. İstanbul: Ayrıntı, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Kamusal Alanın Çöküşü**. çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Otorite**. çev. Kamil Durand. İstanbul: Ayrıntı, 2005.

- \_\_\_\_\_. **Ten ve Taş**. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis, 2011.
- \_\_\_\_\_. **The Conscience of The Eye: The Design And Social Life Of Cities**. WW Norton, 1992.
- Serra, Richard. "Art and Censorship", **Critical Inquiry**, c. 17, s. 3, (1991): 574-581.
- Simmel, Goerge. "Metropol ve Zihinsel Yaşam", **Cogito: Kent ve Kültürü**. s.8. (1996): 81-89.
- Smith, Neil. "Gentrification and the Rent Cap". **Annals of the Association of American Geographers**. c. 77 s. 3, (1987): 462-465
- \_\_\_\_\_. "Toward A Theory Of Gentrification: A Back To The City Movement By Capital, Not People", **Journal of the American Planning Association**, c. 45 s.4 (1979): 538-548.
- Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine**. çev. Osman Akınhay. İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.
- Staeck, Klaus. "Democracy is Fun". **In Memoriam Joseph Beuys**. Bonn: Inter Nations, 1986: 11-15.
- Stenz, Maggie. "Notes on the Ethnic Image in Ashcan School Paintings". <http://brickhaus.com/amoore/magazine/ash.html> [12.05.2012].
- Strand, Paul. "The Art Motive in Photography". **The British Journal of Photography**. s. 70, (1923): 612-15. <http://www.jnevins.com/paulstrandreading.htm> [20.08.2012].
- Szabolsci, Miklós. "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions". **New Literary History**. c. 3, s. 1 (1971): 49-70.
- Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.
- Talbot, Fox. **Pencil of Nature**. Londra: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**. 10. Baskı . Ankara: 2009.
- Vaneigem, Raul. **Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı**. çev. Ali Çakıroğlu, Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı, 1996.
- Vertov, Dziga. **Sine-Göz**. çev. Ahmet Ergenç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- Weinberg, H. Barbara. "Ashcan School", [http://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd\\_ashc.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm) [04.06.2012].
- Yardımcı, Sibel. **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**. İstanbul: İletişim, 2005.

Yavuz, Nuran. “Gentrification Kavramını Türkçeleştirmekte Neden Zorlanıyoruz?”. **İstanbul’da Soylulaştırma**. der. David Behar, Tolga İslam. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006), 59-70.

Zukin, Sharon. **Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

## ÖZGEÇMİŞ

Eren Gülbey. 1983, İstanbul. Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü mezunu. Sinema, video ve sahne sanatları alanlarında çalışmalar üretmekte. Çevirmenlik, editörlük ve metin yazarlığı deneyimi bulunmakta. Edebiyat ve sosyoloji alanlarında metin ve araştırmaları mevcut.