158407

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI

TÜRKİYE'DE ENDÜSTRİYEL OLMAYAN GRAFİK ÜRETİM

Yüksek Lisans Tezi

M. DİDEM DAYI TİREK

PROF. SEMA ILGAZ TEMEL

İstanbul, 2005

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi sırasında zamanlarını müsrifçe harcamama izin veren tüm hocalarıma ve sevgili dostlarıma, bana verdiği destek için aileme, yine bu çalışma sırasında tanıştığım bilgilerini ve arşivlerini bana cömertçe açan, kendilerini tanımaktan mutluluk duyduğum herkese çok teşekkür ederim.

Ayrıca danışmanım ve hocam Prof. Sema Ilgaz Temel'e ve özellikle eşim Zeki Tirek ve oğlum Tibet Aras Tirek'e şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ		I
ÖZET		IV
SUMMARY		VI
GİRİŞ		1
1.	**Grafik Tasarım**	2
	1.1. Grafik Tasarım/Görsel İletişim Tasarımı	2
	1.2. Grafik Tasarımın Genişleyen Etkinlik Alanı	7
2.	**Karşı Hareketler Ölçeğinde Grafik Tasarım**	11
	2.1 Dünyada	24
	2.2 Türkiye'de	49
	2.2.1. 1980 sonrası Türkiye	74
3.	**Kent Kültürü Ölçeğinde Karşı Hareketler**	81
4.	**Yeraltı Kültürü/Karşı Kültür**	87
5.	**Endüstriyel Olmayan Grafik Üretim**	93
6.	**Alternatif Medya**	94
7.	**Fanzinler**	98
	7.1. Dünyada Fanzin	101
	7.1.1. Punk'ın Oluşumu	103
	7.1.2. Punk Ölçeğinde Fanzinler	113
	7.2. Türkiye'de Fanzin	129
	7.3. E-zine	151
	7.4. Dada, Sitüasyonist Entarnasyonel ve Punk Kültürü	153
	7.5. Kolaj, Fotomontaj ve Cut up	162
	7.6. "Kendi Başına Yap" Etiği (Do it Yourself)	164
8.	**Graffiti**	167

8.1. Dünyada 167
8.2. Türkiye'de 196

SONUÇ 211
KAYNAKÇA 213
RESİM LİSTESİ 221
EKLER 237

ÖZET

Endüstri Devrimi sonrası insanlığın geçirdiği en büyük değişimlerden biri hiç kuşkusuz tipografik insandan görsel insana geçiştir. Günümüzde büyük oranda imajlar ve simgeler üzerinden iletişim kuruyoruz. Bu çalışmada gelişen teknolojilerle ve ihtiyaçlarla grafik tasarımın genişleyen etkinlik alanına değinildikten sonra bireysel ve toplumsal özgürlükler çağı diyebileceğimiz 20. yy'ın 'Karşı Hareketler'inin doğuşuna, bu hareketlerin kent kültürü ortamında değerlendirilmesine ve yine bu hareketlerin grafik tasarım ile etkileşimine yer verilmiştir.

Dünyada olduğu kadar Türkiye'de de özgürleşme hareketleri grafik tasarımın gücünden yararlanıyor ve zaman zaman bu hareketler tasarım ürünleri üzerinden kendi görsel dilini oluşturuyor. Türkiye'de karşı hareketler tek partili dönem sonrası siyaset temelinde şekilleniyorsa da, 80'lerin sözü baskılayan ortamı aynı zamanda siyaset dışındaki karşı duruşların ve farklı üretimlerin de itici gücü oluyor. Alternatif grafik üretimleri üzerinden söz söyleme imkanı bulan karşı hareketler bu duruşlarını işlerine yansıtıyorlar.

Özgürlüğün mekanı olan kentlerin ürettiği karşı hareketler, kent kültürü temelinde incelendikten sonra Yeraltı ve Altkültür kavramları, üretim ve karşılık geldikleri sosyal sınıf baz alınarak Türkiye ile dünyada karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmanın ana merkezi olan fanzin ve graffitiler alternatif medya kapsamında ele alınmış, dünyada fanzinlerin doğuşu ve punk kültürü ile, altkültür/karşı kültür ürünü olarak değerlendirilmiş ve tasarım tavırlarına ise belli tarzlar üzerinden bakılmıştır.

Türkiye deki fanzin üretiminin dünya ile etkileşimi, görsel tarzları saptanmış ve ülkemizdeki ciddi üretimin altı çizilmeye çalışılmıştır. İnternetin yeni bir özgürlük alanı olması, fanzin üretiminin ve karşı kültürlerin örgütlenmelerinin yeni mekanı olmasına değinilmiş, punk kültürünün ve karşı tavırlı fanzin üretiminin belirleyici görsel tarzının kökeni olarak Dada ve Sitüasyonist Enternasyonal incelenmiştir. Yine bu çerçevede ortak bir görsel tarz olan altkültürlerin ağırlıklı olarak kullandığı, yüzyılımızın insan üzerindeki en büyük etkisi diyebileceğimiz yabancılaşma kapsamında kolaj, fotomontaj ve cut up teknikleri incelenmiş aynı tavrın uzantısı olarak fotokopi yöntemi ile üretilmiş afişler değerlendirilmiştir.

Son bölümde ise graffitinin doğuşu, yapılan işlerin tasarım kriterleri üzerinden değerlendirilmesi, bir altkültür ve karşı kültür grafik üretimi olarak stencil, stickerlar, graffiti kısaca sokak sanatı adı verilen oluşumun kökenlerinin incelenmesi yeralmaktadır.

Türkiye'de graffitinin bütün dünyada olduğu gibi yerel bir dile sahip olmaması fakat ciddi bir üretimin sözkonusu olması doğrultusunda karşı tavırlı üretimlerin dünya da olduğu gibi sticker ve stencil üretimi üzerinden gerçekleştirilmesine değinilmiş ve Türkiye'deki sokak sanatının durumu incelenmiştir.

SUMMARY

After the Industrial Revolution, one of the important change that the mankind went through is definitely the transition from typographic man to visual man. In our era, we mostly communicate via images and symbols. In this study the graphic design's active area, which is expanding together with technology and needs, is mentioned. Afterwards the birth of the 'Opposing Movements", which we can call the 20th century's individual and community freedom era, and this movement's evaluation in the atmosphere of the city culture and again these movement's interaction with the graphic design is seeked.

The freedom movements in Turkey, like as much as in the world, get the advantage of graphic design and from time to time these movements create its own visual language over the design products. Even if the Opposing Movements shaped in Turkey on the basis of politics after the mono-party period, the atmosphere of the 80's supressing the speech at the same time become the repulsive power of the opposing positions out of politics and different products. Moreover they reflect their positions by finding the opportunity to have a word on the alternative graphic.

The opposing movements that the cities, where freedom is the area of produce, the Underground culture and Counter culture concepts, after examined in the basic of city culture by considering the product and the social rank that they come from, are examined comparatively both in Turkey and in the world.

Zines and graffities which are the main center of the study, are considered in the scope of media, and they are together with the birth of zines in the world and with the Punk Culture are evaluated as the product of Counter Culture/Underground Culture and their design attitudes are looked over some specific style.

The interaction of the production of zine in Turkey with the world and the zine's visual styles are identified and their serious production in our country is underlined. It is refered to internet's becoming a new freedom area and to zine's becoming a new area for production's and Opposing Culture's organization; Dada and Situationist International are examined as the origin determiner of the Punk Culture and the against attitude of zine production. Again under the same circumstances collage, photomontage and cut up techniques which are used mainly by Underground Culture which are a common visual style, and which we can say as have the most great effect on our people in our century are examined in the scope of alienation.

The last part includes, the birth of graffiti, an evaluation of the things that have been done over design criterias, as a Subculture and Opposing Culture graphic production stencil, stickers, graffiti briefly the examination of the formation of the so called "Street Art's" origins. It is touched on that in Turkey graffities don't have a native language like it has in the whole world; however in the case of a serious production existance the against attitude production is sustained over sticker and stencil production like it is in the world and the condition of street of art in Turkey is examined.

GİRİŞ

Tipografik insandan görsel insana geçiş bu çağın bireylerini diğer çağlardan ayırır. Yine bu yüzyıl görüntünün politikasının oluştuğu, belli görsel tarzların belli toplumsal tavırlara karşılık geldiği bir dönem olarak görselliğe gerçek bir değer atfediyor.

Sanayi kültürü ve kapitalizmin şekillendirdiği grafik tasarım, içinde bulunduğu sisteme hizmet ettiği kadar, bu hegamonik duruşun karşısında, bireysel ve toplumsal mücadelelerin bir aracı olarak da aktif bir rol üstleniyor. Gelişen teknolojilerin ve esnek üretim tekniklerinin etkisiyle oluşan 'herkesin kendi mesajının tasarımcısı olması' durumu oldukça heyecan verici üretimlerin önünü açıyor.

Karşı kültürün söz söylemenin yeni bir aracı olarak öne çıkarttığı fanzinler, fotokopi afişler, graffitiler, stencil ve sticker gibi grafik ürünler aynı zamanda 'kendin yap' kültürünün bir üretimi olarak öne çıkıyor. İnsanların kendi medyalarını, kendi iletişim araçlarını oluşturması kendi hareketlerine ait bir görsel dilin oluşmasına neden oluyor.

Kent kültürü ölçeğinde şekillenen 20.yy'ın özgürleşme hareketleri kendisinden bir önceki karşı kültürün görsel kodları üzerine yeni anlamlar kurabiliyor. Küreselleşme yerel kültürlerle farklılıkları yıkarken, her kültür tarafından aynı göstergesel anlamı taşıyan imajlar iletişim kurabilmeyi kolaylaştırıyor ve imgelerin dünyasında aynı dili konuşabilmemize olanak tanıyor.

1. Grafik Tasarım

1.1. Grafik Tasarım/Görsel İletişim Tasarımı

Grafik terimi Yunancadan gelmektedir: Graphicos, graphein, kökünden gelir yani yazmak, çizmek, çizgi ile göstermek, desen anlamındadır.

Grafik Sanatlar herhangi bir düşünceyi, kavramı, bilgiyi ya da haberi topluma etkili ve dolaysız aktarabilmek, tanıtabilmek amacıyla yazı, resim ve fotoğraf gibi anlatım elemanlarını kullanarak oluşturulan ve çeşitli baskı teknikleriyle çoğaltılarak yayılabilen bir iletişim alanıdır.[1]

"Grafik Tasarımcı" terimini 1922 yılında ilk defa kullanan William Addison Dwiggins'tir fakat yaygın kullanımını II. Dünya Savaşı sonrasında kazanmıştır.[2]

İki dünya savaşı arasındaki yıllarda grafik tasarım işi yapan insanlara "reklam sanatçısı" deniyordu (commercial artist). Bu deyim genel olarak, resim eğitimi görmüş sanatçıların, reklam sektörü için çalışmalarını ifade ediyordu.[3]

Grafik tasarımın tarihi oldukça eskilere dayanır, baskı makinelerinin bulunuşundan önce, elle üretilen baskılar (gravür, litografi vs), kitap resimlemeleri, illustrasyonlar, haritalar ve 16. yy'da üretilmeye başlanılan ex-librisler grafik tasarımın öncüleri sayılabilir.

---

[1] Emre Becer, **Grafik Sanatı**, Afiş sanatı, Radyo konuşması İzmir Radyosu Ege'de Sanat programı, İzmir, 1987

[2] Alan and Isabella Livingston, **Graphic Design+Designers**, New York, Thames and Hudson, World of Art, 1992, s. 90

[3] Sadık Karamustafa, **21. yüzyıl Türkiye'sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi**, İstanbul, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003, s. 55

Beş yüzyıl önce metin ve görüntülerle insanların dikkatini çekmeyi amaçlayan duyurular kesinlikle vardı. Reform zamanında papalığı zararlı bir kurum olarak tanıtan Flugblatter duvarlara yapıştırılmıyor ama Avrupa'nın her yanını gezen seyyar satıcılarca dağıtılıyordu. (...) Afişin tarihi ile ilgili kapsamlı bir araştırma yapan Max Gallo, 1789 Fransız Devrimi'ni gösteriyor. O günlerde otoriteler insanlara bilgi vermek için belli yerlere duyurular asıyorlardı. O dönemden itibaren bu uygulamaya daha sık rastlanmaya başlandı. Bu açıdan önemli bir mihenk taşı 19. yüzyıl başında ki litografinin icadı oldu. Afişin olanakları sanatsal amaçlar dışında da giderek daha çok kullanılmaya başlandı. Dükkânlar, sigorta şirketleri, tiyatrolar ve her türlü toplumsal ve kültürel kurumlar afiş yoluyla tasarı ve ürünlerinin daha geniş kitlelere ulaşacağını ve böylece daha çok taraftar ve alıcı toplayacağını farkettiler.[4]

Yunan ve Roma'da olduğu kadar Doğu ülkelerinde de duvarlara resmi yazılar, hatta resimli duyurular asma alışkanlığı vardır. Fakat kağıt üzerine basılı afişlerin kökeni 15. yüzyıla dayanır. Bilinen en eski afiş el yazmasıdır. 1454 yılındaki bu afişler Meryem Ana resmiyle süslüdür ve Fransa'da kilise kapılarında yardım toplama izniyle ilgilidir... 1845 - 1850 yılları arasında sokaklara afiş asmak serbest bırakılana dek afişler yalnızca kilise dükkan gibi kapalı yerlere asılabiliyorlardı.[5]

1870'lere kadar ağaç baskı yöntemi ile hazırlanan posterler, Aloys Senefelder tarafından geliştirilen taş baskı tekniği (litografi) ile üretilmeye başlandı. Bildiğimiz anlamdaki ilk afişler, 1860'lı yılların sonu 1870'li yılların ilk senelerinde, taş baskı tekniğini ustalıkla kullanan ve Fransız Ekspresyonizm'inin etkisinde işler üreten Jules Cheret'in, Sarah Bernhardt için hazırladığı ve tipografik elemanları görsel elemanlarla birlikte kullandığı afişleridir.

---

[4] Koos Van Weringh, "60'lı yıllardan sonra afiş", **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Çeviri: Hakan Öneş, İstanbul, GMK Yayınları, Şubat 1990, Sayı: 28

[5] Yeta Bütüç, "Afişlerin Gelişimi", **http://ilef.ankara.edu.tr**, Erişim: Aralık 2004



R.1 Eldorado, Jules Cheret, 1898

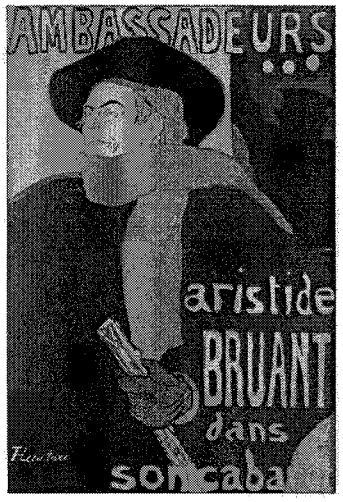


R.2 Job Sigaraları, Jules Cheret, 1896



R.3 La Loie Fuller, Jules Cheret, 1897

Cheret'in hemen ardından, Paris'in gece hayatını konu alan afişler üreten Henri de Toulouse Lautrec, yine aynı dönemlerde işler üreten Alphonse Mucha, Eugene Grasset, Aubrey Beardsley gibi isimler afiş sanatının öncülerinden olmuşlardır. 19.yy'ın ikinci yarısında İngiltere'de görülen Arts and Crafts Hareketi ve hemen sonrasında etkili olan Art Nouveau Hareketi'nin ortaya çıkması, afişe duyulan ilginin artmasına neden oldu ve afiş yeni bir anlatım aracı olarak büyük bir ivme kazandı.



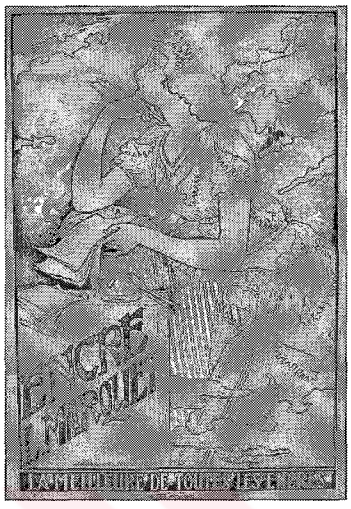
R.4 Ambassadeurs, Henri de Toulouse Lautrec, 1892



R.5 Moulin Rouge, Henri de Toulouse Lautrec,1891



R.6 The Stomach Dance, Aubrey Beardsley, 1893



R.7 Encre L'Marquet, Eugene Grasset, 1892



R.8 L'Habitation Practique, Alphonse Mucha, 1897



R.9 Soleil du dimanche Alphonse Mucha, 1897

19. yy.'da büyük ölçüde söz ve yazıya dayalı olan 'sözel kültür', günümüzde yerini imajlara ve imajların sunumuna dayanan 'görsel kültür'e bırakmıştır. Diğer disiplinlere göre oldukça kısa bir tarihe sahip olan grafik tasarım ve reklamcılıkta bile bu inanılmaz dönüşümün izlerini sürmek mümkündür. Marshall McLuhan'ın gelişmenin son fazında bahsettiği "Tipografik İnsan", yani yazan, okuyan insan; artık kapitalizmin ve hız çağının dönüştürdüğü "Görsel İnsan" olarak varlığını sürdürüyor. Oldukça ifadeci bir şekilde metinlerle ve bilgilendirici sözel anlatımlarla dolu olan ilk dönem grafik tasarım ürünlerinin yerini; mesajının bir tek imaja, renge veya görsel kurguya yüklendiği, imgeler dünyasının anlatım biçimleri almıştır. Grafik Tasarım kuşkusuz bu dönüşümde aktif olarak yer alan bir disiplin olarak varolmaktadır.

Bir fikri yaymak, bir ürünü tanıtmak, herhangi bir konuda bilgi vermek için kullandığımız grafik tasarım, mesajı dolaysız olarak iletme özelliğinden dolayı görsel iletişimin en etkili alanıdır. İşlevini yerine getirmek için illüstrasyon, fotoğraf, tipografi ve

baskı teknolojilerinden yararlanan Grafik Tasarım, gelişen teknolojilerden oldukça etkin olarak yararlanmakta ve bu paralelde hızlı bir gelişim göstermektedir.

1.2. Grafik Tasarımın genişleyen etkinlik alanı

Günümüzde, yaşadığımız çevrede büyük oranda simgeler ve işaretler üzerinden iletişim kuruyoruz, farklılaşan ve çeşitlenen medyalar ve modern dünyanın yarattığı yeni ihtiyaçlar doğrultusunda grafik tasarımın etkinlik ve varlık alanı genişliyor.

Artık sadece mimarlık projelerine ya da sanat sergilerine değil, kot pantolonlardan genlere kadar her şeye tasarım gözüyle bakılıyor.[6]

Dijital baskı yöntemi ile üretilmiş bir adet duvar ilanı, bir film fragmanı, jenerik tasarımı, televizyon grafiği, sergi tasarımı, ambalaj tasarımı, multimedya, font tasarımı, yönlendirmeler, gittikçe daha da spesifikleşen küçük gruplar için hazırlanan dergiler, fylerlar, tasarım disiplininin genişleyen alanına dahil olan araçlar olarak iletişim dünyasında yerini alıyor. Bütün bu gelişmeler ve yeni ihtiyaçlar paralelinde grafik tasarım terimi zaman zaman üretilen işi tarif etmek konusunda yetersiz kalmaktadır.

Bir zamanlar grafik tasarım düz, durağan ve iki boyutluydu. Bugün, çoğulcu, melez bir medyayı ihtiva ediyor. Grafik tasarım artık sadece görsellikle değil, çeşitli duyularla ilgili; daha çok, dört boyutlu dünya içinde oynayan hayatın kendisi gibi birşey.[7]

Genişleyen bu alanda daha kapsayıcı bir tasarım tanımını Malcolm Barnard, şu şekilde yapıyor;

'Görülebilen ve iletişimsel ya da işlevsel bir amaç içeren şey' iyi bir tasarım tanımıdır.[8]

---

[6] Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, İstanbul, İletişim Yayınları, Sanat Hayat 4, 2004, s. 33
[7] Chris Pullman, **The Education of Graphic Designer**, Steven Heller, Çeviri: Sadık Karamustafa, New York, Allworth Press, 1998, s. 109
[8] Malcolm Barnard, **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Ütopya Yayınları, İstanbul, 2002, s. 31

Bu konuda Icograda Tasarım Eğitimi Manifestosu, tasarım konularının karmaşaklığının ve çeşitliliğinin arttığını, medya ve bilgilendirme ekonomisi alanlarındaki gelişmelerin iletişim tasarımı mesleğini büyük ölçüde etkilediğini söyleyerek, aşağıdaki önermeyi getirmektedir.

'Grafik Tasarım' deyimi teknolojik olarak yetersiz kalmaktadır. Görsel İletişim Tasarımı deyimi yapılan işi daha iyi ifade etmektedir. Görsel İletişim Tasarımı, bir çok disipline ait terminolojiyi ve yaklaşımı, çok katmanlı ve derinlemesine bir yeterlilikle birleştiren bir meslek haline gelmiştir. Disiplinlerarasındaki sınır giderek daha akışkan bir yapıya bürünmektedir. Yine de tasarımcılar mesleki sınırları gözden ırak tutmamalıdırlar.[9]

Yine bu konudaki gelişmeyi, Hasan Bülent Kahraman, Görsel İletişim Tasarımı kavramını ortaya koyarak aşağıdaki şekilde tarif ediyor;

Grafik tasarım aslında bir dil oluşturma süreci. Sözcüklerin ifade ettiğinden belki daha fazlasını görsel simgeler (semboller) aracılığıyla dönüştürme ve yeniden üretme çabası da denebilir buna. Dolayısıyla da ilk nokta grafik tasarımın özünde bir iletişim olgusu olduğunu söyleyerek koyulabilir. Böyle olduğundan, dünyanın birçok yerinde 'grafik tasarım' kavramı yavaş yavaş 'görsel iletişim tasarımı' anlayışıyla yer değiştiriyor. Öylelikle de toplumsal ve kültürel olgular giriyor işin ve tasarım sürecinin içine.[10]

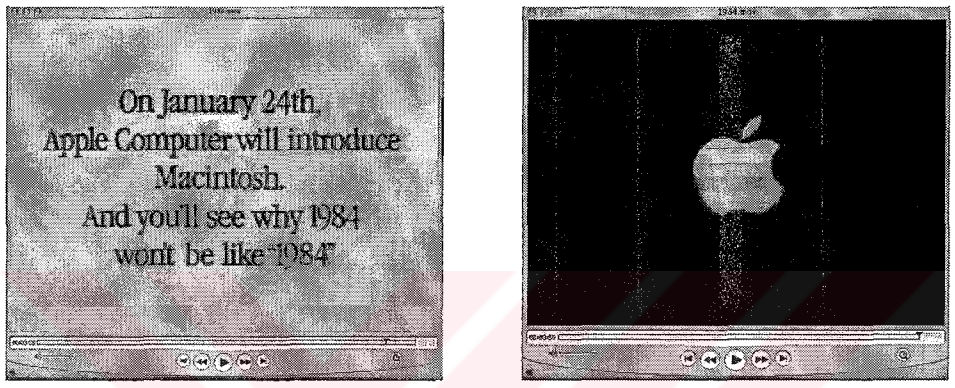
Görsel iletişim tasarımı terimi, grafik tasarımı teriminin yerini alırken, tasarım disiplinin fiziki varoluş koşulları da büyük ölçüde değişime uğramaktadır. 1984'te Apple firmasının ilk Macintosh'u piyasaya sürmesi ile tasarım alanında küçük çaplı bir devrim yaşanmıştır. Apple firması ilk Macintosh'un tanıtım filminde George Orwell'in "1984"

---

[9] Sadık Karamustafa, **a.g.t.**, s. 38

[10] Hasan Bülent Kahraman, **"Grafik tasarım sanat mı?"**, www.radikal.com.tr, 31.05.2001, Erişim: Kasım 2004

isimli kitabındaki tek tiplileşen, uniform dünyaya gönderme yaparak "1984'ün neden "1984"e benzemeyeceğini göreceksiniz" diyordu. Ve böylece bilgisayar bazı tasarımcılar için sadece araç, bazı tasarımcılar için de yeni bir dil, yeni bir iletişim aracı olarak tasarım dünyasında yerini alıyordu. Bilgisayarın yaygınlaşması ve tasarım alanında etkin olarak kullanılması, tasarım eğitimi almamış olan kişilerin de tasarım yapabilmesine olanak tanıdı.



R.10 Macintosh Tanıtım Filmi, 1984

Kişisel bilgisayar (PC) sahibi herkesin masaüstü yayıncılık yapması tehdidiyle, grafik tasarım demistifiye olma ve tasarımcının iletişimdeki kilit pozisyonunu kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmasına yolaçtı.[11]

Fakat aynı zamanda, toplumsal olarak oldukça heyecan verici ve demokratik diyebileceğimiz bir oluşumun da kapılarını açtı; herkes kendi mesajının tasarımcısı olarak farklı alanlarda, farklı medyaları kullanarak, farklı işler üretebilir duruma geldi.

Chris Pullman bu yöndeki değişimi;

Tek Sesten Çok Sese,

Eskiden tek dil (sizin diliniz), tek kültür ve tek bir anlam seti vardı. Şimdi, bu anlayışa dayalı 'kitle iletişimi', yerini hedeflenmiş iletişime bırakıyor; kitle iletişiminden

[11] Aktaran: Sadık Karamustafa, **a.g.t.,** s. 44

dar alan iletişimine, tek yönlü iletişimden çok sesliye doğru bir gidiş var. 'Bir çok kişi için tek mesaj'ın yerini, 'tek kişi için birçok mesaj' anlayışı alıyor. Nihai kullanıcının görsel ve sözel dili sizinkinden tamamen farklı.[12] diyerek tanımlıyor

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Cranbrook Akademisi yöneticileri Katherine ve Michael McCoy, tasarım eğitiminin geleceği ile ilgili makalelerinde şöyle yazıyorlar:

Teknoloji, kitle üretimi ve kitle iletişimi kavramlarını yok ediyor. Çok yakında devreye girecek 500 interaktif kablolu kanal, telsiz iletişim, www, yüksek kalitede masaüstü yayıncılık, düşük tirajlı renkli baskı ve esnek üretim teknolojileri grafik tasarımcının daha küçük, çok iyi tanımlanmış hedef kitlelere yönelmesine olanak tanıyacak. Bu yeni durum günümüzdeki sayısız alt kültürün varlığıyla iyi örtüşmektedir."[13]

Karşı kültüre veya yeraltı kültürüne, söz söyleme, kendini ve söylemini ifade etme olanağı tanıyan "Bilgisayar" ve "Esnek Üretim Teknolojileri" bu toplulukların tasarım ürünleri üzerinden iletişim kurmalarını olanaklı kılmıştır.

Küçük ve iyi tanımlanmış topluluklara, yine bu gruplara dahil olanlarca üretilen, belli bir görsel uslup ve görsel kodlar içeren, zaman zaman hakim sistemin bilinçli olarak dışında kalan, tüketim kültürünün, endüstrinin ve endüstri toplumunun koşullarında varolmayı reddeden hareketlerin tasarım ürünleri bu tezin merkezini oluşturmaktadır.

---

[12] Chris Pullman, **a.g.k.**, s. 109
[13] Aktaran: Sadık Karamustafa, **a.g.t.**, s. 60-61

2. Karşı Hareketler Ölçeğinde Grafik Tasarım

Başkaldırıyorum, demek ki varız.

Albert Camus, Başkaldıran İnsan, 1951

İnsanlığın varoluşundan bu güne dek olan süreçte gerçekleşen buluşların neredeyse yarısı 20.yy'a ait. Genetik kopyalama ile yeni bir insan yaratma, antibiyotiğin bulunuşu, seri üretim, atom bombası, doğum kontrolü, dev alışveriş merkezlerinin açılması ve toplumun tüketim kültürünün esareti altına girmesi, radyo, televizyon, uydu yayını, cep telefonu, internet 20.yy'ın çehresini, yaşam şeklini, sosyal yapıyı değiştiren buluşlar olarak insan yaşamını şekillendirdiler.

Bireysel ve toplumsal felaketler yüzyılı, uzay çağı, makine çağı, atom çağı, can sıkıntısı çağı, şiddetin yüzyılı, iletişim çağı, bunalım çağı, bilgi çağı, uzay çağı, melankoli çağı, hiperşenlik çağı, güç ve şiddetin yüzyılı yine bu yüzyılı tarif etmek için kullanılan isimler oldu.

"Bu yüzyılı sadece bir katliamlar ve savaşlar yüzyılı olarak görüyorum"

Rene Dumont, Agronomist, Ekolojist, Fransa

"Bu yüzyılın insanlık tarihinin en şiddetli yüzyılı olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum"

William Golding, Nobel Edebiyat Ödülü Sahibi, İngiltere[14]

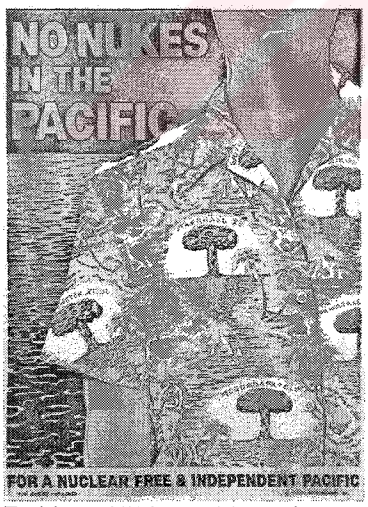
İnsanlığın varoluşundan bu yana gerçekleşen savaşların en şiddetlilerinin ve en fazla kayba neden olanlarının bu çağda yaşandığını gözönünde bulundurarak, toplumsal

[14] Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl**, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 13

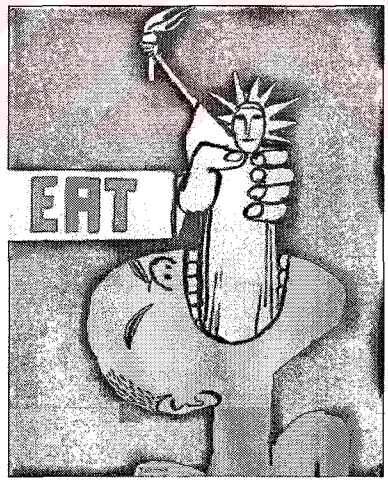
kargaşanın, hak taleplerinin ve sosyal hareketlerin yoğun olduğu 20.yy'ı "Karşı Hareketler Çağı" olarak tanımlamak hiç de abartılı olmayacaktır. Enis Batur, isyan duygusunun modern zamanların ana damarı olma niteliği taşıdığını söyler.

Başkaldırı uzun zamandan beri modern insanın bir rutini, irade dışı bir eylemi olmuştur. Modern yaşamın düzenli rutinidir. Hatta, sözcük oyunu yapmadan söyleyebiliriz ki dada'sı olmuştur.[15]

(...) çağımız çelişkiler açısından zengindir. Teknik ve Ekonomik gelişme içindeki herşey, zevklerde ve davranışlarda bir homojenleşmeye doğru götürüyor gibi görünürken, ilişkiler arasındaki bu karmaşıklığın ve içiçe geçmişliklerin dünyası bir noktada toplanmayı ve büyümeyi kolaylaştırırken, evrenselin ve tekilin, kendi tarzlarındaki evrensellik kaynağı olan dışsal mantıkların, duygu bölgelerinin ve duygu topluluklarının özel karşılaşmalarına damgasını vuran gerilimler hiçbir zaman bu kadar güçlü hissedilmemiştir. [16]



R.11 Pasifik'te nükleere hayır, Pam Debenham, 1984



R.12 Ye!, Tomi Ungerer, 1967, ABD



R.13 1 Mayıs 1947, Taller de Grafica Popular, Meksika

[15] Philippe Murray, "Başkaldırının Sonu mu?", **İsyankar Yüzyılı**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004, s. 90
[16] Armand Matterlart, **Beyin İğfal Şebekesi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 22

Grafik Tasarım bir disiplin olarak başlangıcından beri, döneminin görsel, kültürel, siyasi ve toplumsal yapısı ile etkileşim içinde, her türlü fikrin, ideolojinin, tanıtımın, propagandanın vazgeçilmez bir aracı olmuştur. Halka açık alanlarda yapılan propaganda amaçlı uygulamaların tarihi Roma dönemine kadar uzanmaktadır. Politik sloganlar ve eleştiriler içeren duvar yazılarına ilk defa Pompei'de rastlanmıştır. Matbaanın bulunması ve yeni üretim teknolojileri, bu toplumsal gerilimlerin 20. yüzyılda sokağa taşınmasına, kitlelerin iletişim kurabilmelerine zemin hazırladı.



R.14 Dünya'nın gençliğini çağırıyoruz, Klaus Staeck, 1988, Almanya

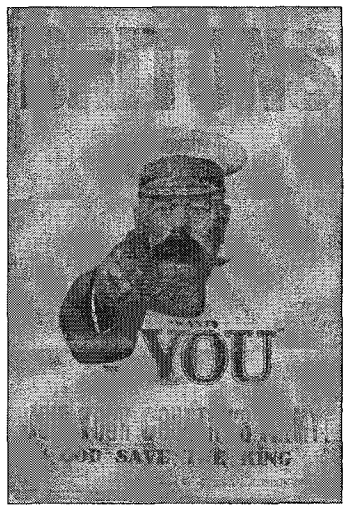


R.15 ¡Cese!, Felino-Bello, 1996, Kuba

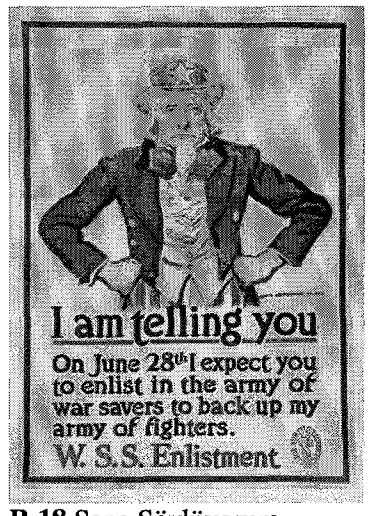
20. yy'da yaşanan sosyo-politik, ekonomik ve kültürel hareketlilikler afişe çok daha büyük olanaklar sağlayacak bir toplum yarattı. Artan siyasal ve toplumsal bilinç, daha geniş halk kitlelerinin bilgilendirilmesi zorunluluğunu getirdi. Sendikalar, siyasi partiler, hükümetlerin, hakim ideolojinin ve tavrın yansıtılmasında kullandığı kadar, karşı oluşumların da iletişim amacı ile grafik tasarımı, daha spesifik bir araç olarak da afişi kullandıklarını görüyoruz.



R.16 Baba Büyük Savaşta Ne Yaptın?, Saville Lumley, 1917, İngiltere

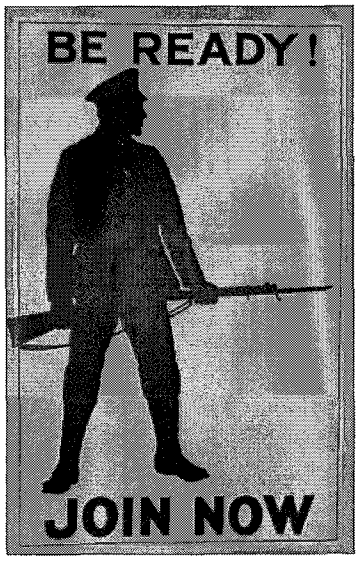


R.17 Ülkenin ordusuna katıl, Alfred Leete, 1915, İngiltere



R.18 Sana Söylüyorum, James Montgomery Flagg, 1917, ABD

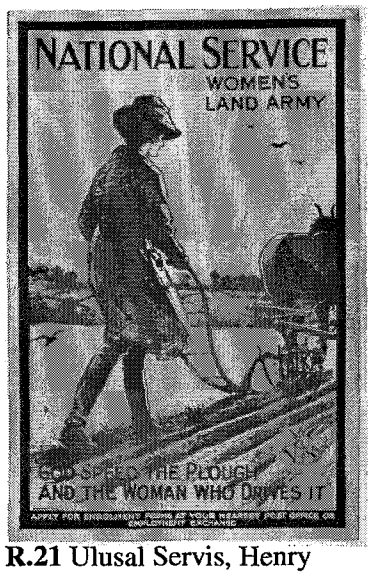
Tanıtım ve duyuru amacı ile kullanılan afişin etkili bir propaganda aracı olarak karşımıza çıkması 1. Dünya savaşı yıllarına rastlar. Bir reklam mantığı ile hazırlanan bu afişlerdeki her türlü nesneye, figürlere ve bu figürlerin birbiri ile olan ilişkilerine anlamlar yüklenmiş ve psikolojik saldırı, itham etme sıklıkla kullanılan yöntemler olmuştur. Saville Lumley'in "Baba Büyük Savaşta Sen Ne Yaptın?" başlığını taşıyan afişi bu tarzın en iyi örneklerinden biridir. (Resim 16)



R.19 Hazır ol, Şimdi katıl, 1915, İngiltere



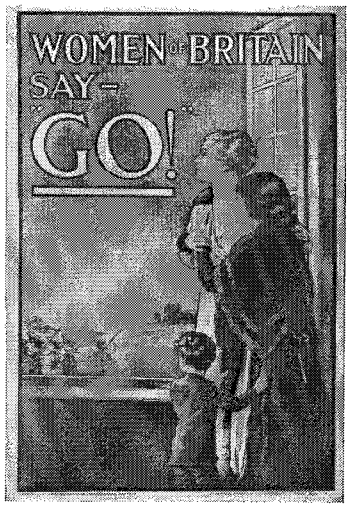
R.20 Dur!, 1915, İngiltere



R.21 Ulusal Servis, Henry George Gawthorn, 1917, ABD



R.22 Keşke Erkek Olsaydım, Howard Chandler Christy, 1918, ABD



R.23 Britanya'nın Kadınları git diyor, Askerlik Komitesi, İngiltere, 1915

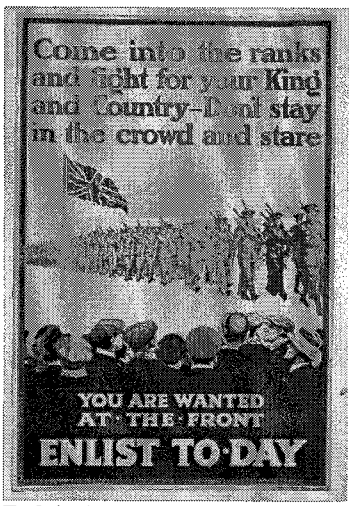


R.24 Kim yok?, Askerlik Komitesi, İngiltere, 1915

1914'te kitle iletişim araçlarının henüz yaygınlık kazanmadığı Birinci Dünya Savaşı sırasında, kolay üretimi, dolaysız iletişim kurabilme özelliğinden dolayı afiş görsel iletişim araçlarının en etkilisi olarak varoluyor. Başlangıçta tasarım olarak belli bir görsel dile sahip olmayan, fakat süreç içerisinde gittikçe ustalıkla yapılmaya başlanan bu afişler, bilgilendirme ve provakasyon amacı ile özellikle hükümetler tarafından oldukça fazla sayıda üretilmiştir. Montgomery Flagg'ın Sam Amca afişi, tarihte en çok çoğaltılan afişlerden biridir. (Resim 25)



R.25 Seni İstiyorum, James Montgomery Flagg, 1917, ABD

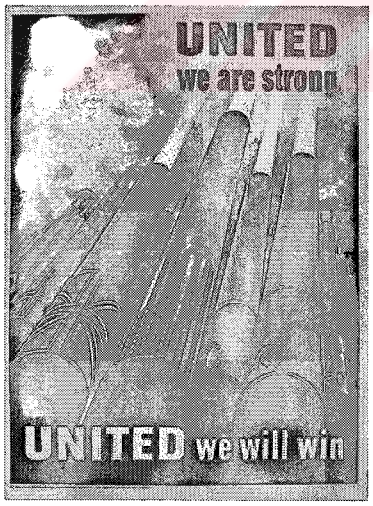


R.26 Listeye Yazıl, Askerlik Komitesi, 1915



R.27 Listeye Şimdi Yazıl, A. Wardle, Askerlik Komitesi, 1915, İngiltere

1870-71 Fransa-Alman savaşları sırasında savaşın durumunu bildiren duyurular asmak çok yaygınlaştı. Bu ilk duyurular hemen tüm resmi basılı malzemeler gibi oldukça ruhsuzdu ve kimi zaman bir köşesine askeri üniforma iliştirilmiş büyük küçük harflerden oluşuyorlardı. Savaş psikolojisi kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte bu durum değişti. 1914-18 savaşında olduğu gibi, renk kullandıkları halde kendi haklılıklarının beyazını ve düşmanın haksızlığının siyahını yansıtan incelikli afişler yapan sanatçılar ortaya çıktı. Savaş afişlerini gösteren kitaplardan görülebileceği gibi bu çalışmalar gittikçe daha ustalıkla yapılmaya başlandı. Burada uygun adından dolayı "Selling the War" (Savaşı Satmak) adlı kitabı anmak yeterli. Afişin genel karakterini yapıldığı toplumun özellikleri belirler. Diktatörlükle yönetilen ülkelerde, yalnız resmi otorite tarafından onaylanan afişler yapılabilir. Bu afişler sistemin ya da devletin ideolojisini destekleyen ve doğrulayan görüntüler sunarlar. Böylece bir ülkenin yurttaşı sokak köşelerinde herşeyin yolunda olduğunu görür. Liderler Marx ve Lenin -komünist ülkeleri örnek veriyorum- hâlâ oradadırlar. Tabii mutlu işçiler, mutlu çiftçiler ve mutlu askerler de... Bu tür ülkelerde afişe bir ajitasyon ve propaganda aracı olarak büyük değer verilir.[17]



R.28 Güçlüyüz, Koerner, 1943



R.29 Yeteneklerine İhtiyacım Var, James Montgomery Flagg, 1943

[17] Koos Van Weringh, **a.g.m.**

Kim ne derse desin, 20. yüzyıl, görüntünün yüzyılı oldu ve görüntü de, hele yüzyıl tamamlandığında, durağan değil hareketli görüntü anlamına geliyordu. Geçtiğimiz yüzyıl, görüntünün en çok siyasallaştığı dönemdi. Bunu doğal karşılamak gerek; çünkü, son kertede, görüntü bu yüzyıla ait bir mesele. Ne var ki, bu yüzyılda, siyasetin de tek başına bir şey olmadığını öğrendi insanlık. Siyaset kılıktan kılığa giren, açık ya da kapalı bir biçimde her şeye sızan, her şeyi denetlemeye çalışan bir edimdi. O anlamda da sorun, siyaset değil de, iktidardı. İktidarın halleriydi. Görüntü bu bağlamda ikili bir işlev üstleniyordu. Bir yandan iktidara hizmet ediyor, onun gücünü en çoklaştırmasına önayak oluyor, bir yandan da o iktidarın eleştirisine, sorgulanışına araçlık etme özelliğini üstünde taşıyordu.[18]



R.30 Committee to Help Unsell the War, 1971, ABD

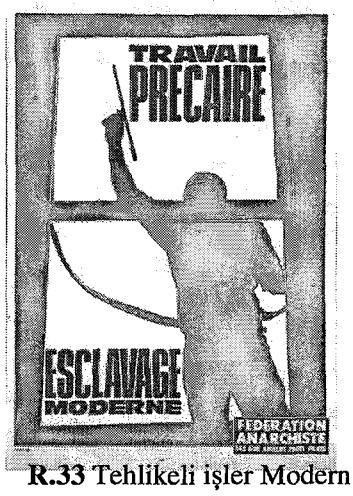


R.31 George Amca Seni İstiyor, Stephen Kroninger, 1991, ABD

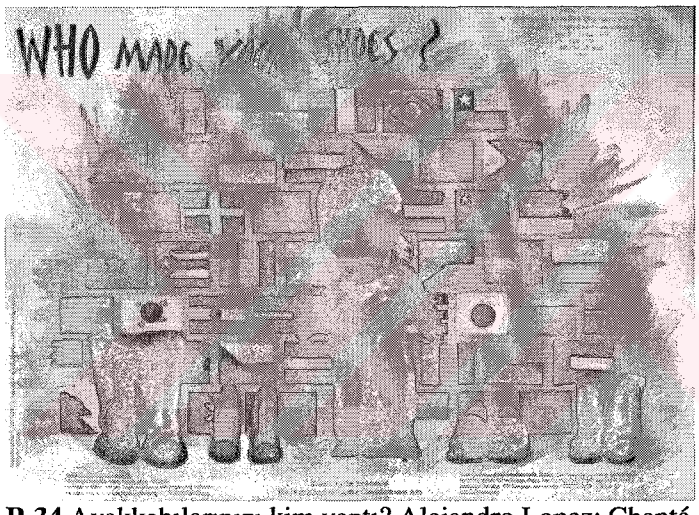
[18] Hasan Bülent Kahraman, **"Ulusal Görüntü Arşivi"**, 09.08.2001, www.radikal.com.tr, Erişim: Aralık 2004



R.32 Vietnam ile ilgili afiş, Art Workers Coalition, fotoğraf: Ron L. Haeberle, 1969-1970



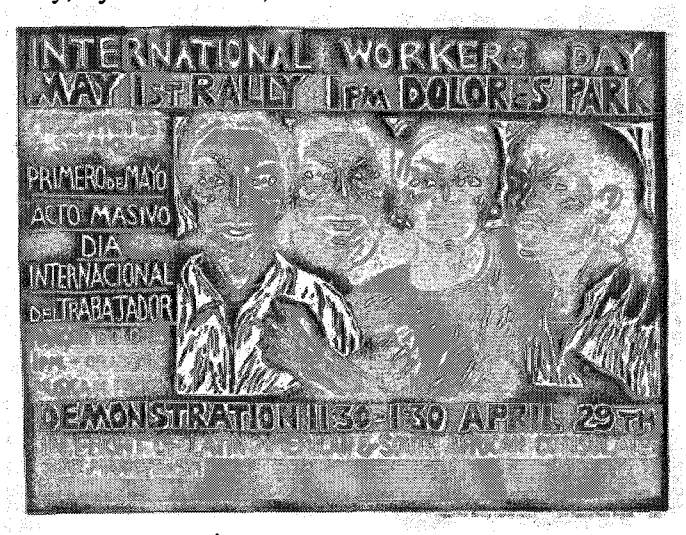
R.33 Tehlikeli işler Modern Esaret, Anarşist Federasyon, 1990-2000, Fransa



R.34 Ayakkabılarınızı kim yaptı? Alejandro Lopez; Chantá Hardy; Tyi Green 1999, ABD



R.35 Greve, Missipi İşçi Örgütü, 1965, ABD



R.36 Uluslararası İşçi Günü, Poster Brigade, 1980'ler, ABD



R.37 Emperyalizm, 1976, Almanya

Philippe Gavi, karşı hareketler ölçeğinde 20. yüzyıldaki afişin serüvenini aşağıdaki gibi özetliyor;

Yirminci yüzyıl, iktidarı sokağa, tüketicilerin, seçmenlerin, muhaliflerin sokağına vermiştir. Dolayısıyla yaşamı ve dünyayı bir an önce değiştirmek amacıyla duvarlara sayısız afiş asılmıştır. İlkel, yasal, militan ya da ticari olsun "afiş göze hemen çarpan bir telgraftır" diyor ünlü Fransız afişçi Cassandre.



R.38 Geşmişimizle gururluyuz, Carlos Cortez, 1998



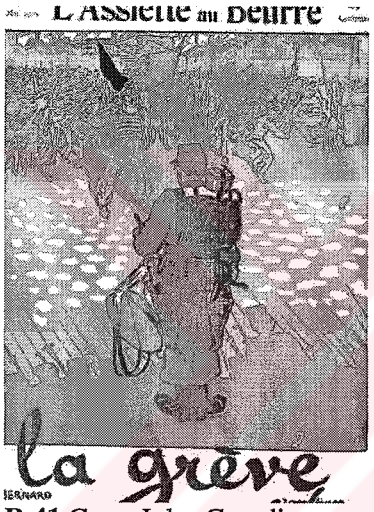
R.39 Santo Domingo: 1965, Alfred Rostgaard, 1970, Küba



R.40 Dominance, Chaz Maviyane-Davies, 1994 Malezya

Afiş her yandan kuşatan kültürel ideolojilerin etkisiyle sürekli gelişmiştir. Yirminci yüzyılda dört büyük etki kaynağı söz konusudur bu bağlamda: yüzyılın başındaki anarşist karikatür, Sovyet toplumcu gerçekçiliğinin büyük kompozisyonları, avangard sanatçıların çalışmaları, karşı kültürden, hippilerden altmış sekiz solcularına kadar yayılan bir yelpazeyi referans alan alternatif hareketlerin serigrafileri. Bunlara bir de Küba poster ekolünü eklemek gerekir.

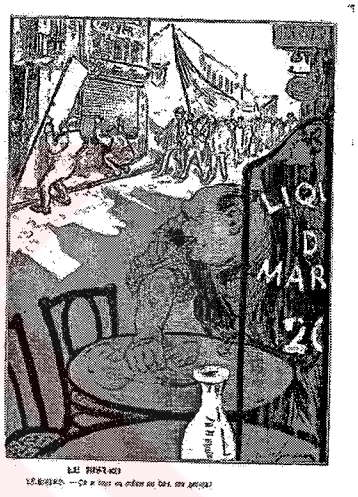
Kendilerini her zaman sokakta dışavurmaktan hoşlanan Fransızlar yüzyıl başında ifade aracı olarak afişe kitle halinde başvuran ilk ulustur; onları İsviçreliler ve Almanlar izler. Savaş içerikli afiş, etkileri İkinci Dünya Savaşı'na kadar birlikte süren iki kaynaktan yararlanmıştır. Bir yandan avangard sanat; Art Nouveau, Kübizm, Bauhaus, Gerçeküstücülük öte yandan kömür kalemle çizilmiş ve acımasızlığıyla dikkat çeken taşlama yapıtlarındaki Grandjouan (*Jules Grandjouan 1875 – 1968, İllustratör*) karikatür deseni.



R.41 Grev, Jules Grandjouan, 1905

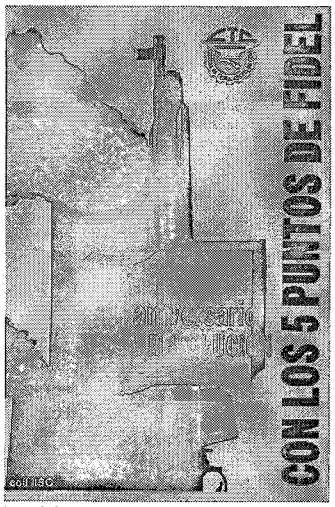


R.42 Mercier, Jules Grandjouan, 1905

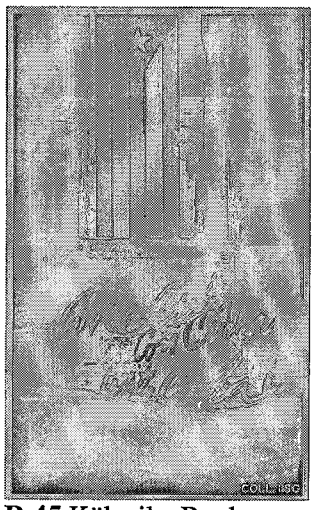


R.43. Bistro, Jules Grandjouan, 1908

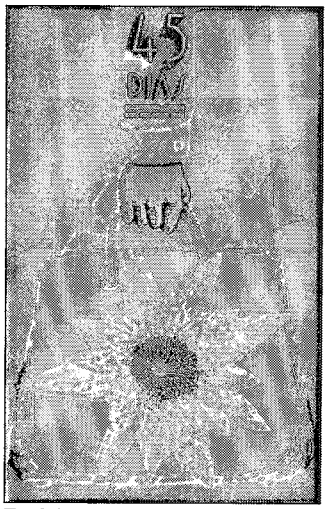
1917 Ekim Devrimi yeni bir çığır açmıştır, toplumcu gerçekçilik çağı. Stalinci komünist enternasyonalin yaydığı Marksist-Leninist ikonoloji (alegorik figürleri belirgin özellikleriyle gösterme sanatı: bu belirgin özelliklerin tanınması) her alanda kendi kurallarını empoze etti. Yeni Avrupa'nın devrimci çırpınmalarının kanları içinde doğan bu akım, sertliği, dogmatik, propagandacı, manikeist basitliği ile dikkat çekmiştir. (...) Afişler genellikle kollektif ürünlerdir. ...III. Reich'in "Afişle Propaganda Dairesi" çok büyük olanaklardan yararlanır. Buna karşılık Fransız Jean Carlu ve Alman John Heartfield Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra "Barış için Grafik Propaganda Dairesi"ni kurmuşlardır. (...)



R.44 Devrimin 40. Yıldönümü, 1963



R.45 Küba ile, Raul Martinez, 1966



R.46 45 Dias, Antonio Fernández Reboiro, 1979



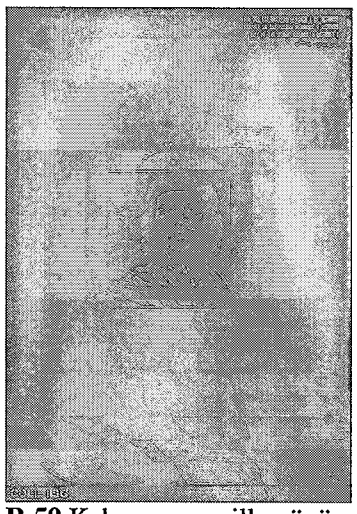
R.47 Kongo ile Dayanışma Günü, Alfredo Rostgaard, OSPAAAL



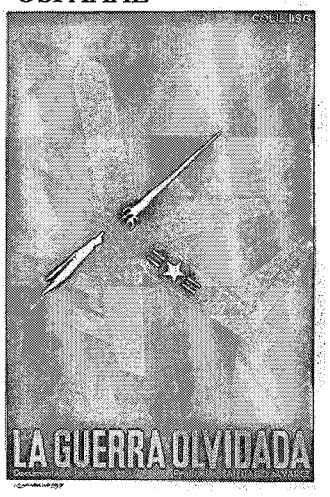
R.48 Che, Alfredo Rostgaard, 1969, OSPAAAL



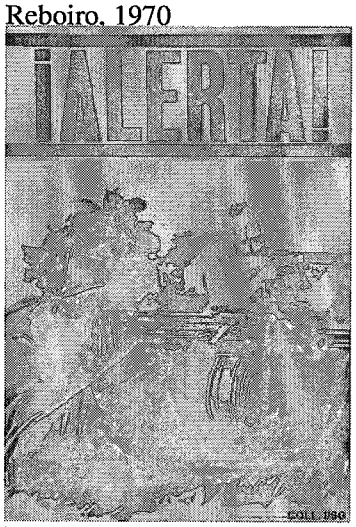
R.49 79 Primaveras, Antonio Fernandez Reboiro, 1970



R.50 Kahraman gerilla günü Elena Serrano, 1968,OSPAAAL



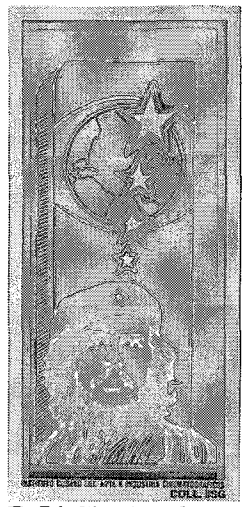
R.51 Unutulmuş Savaş, Alfredo Rostgaard, 1967, ICAIC



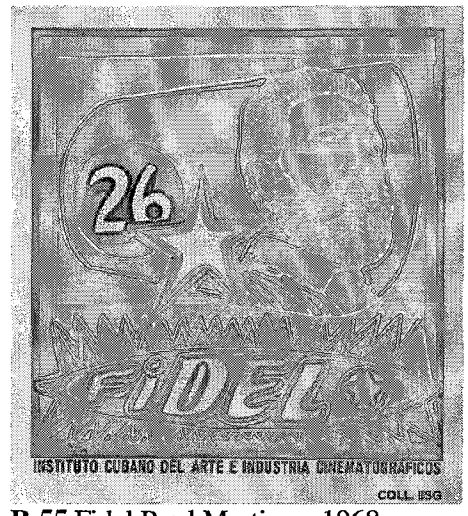
R.52 Be alert!, Jesus Forjans, 1962



R.53 Camilo, Raul Martinez, 1969, ICAIC



R.54 Che, Raul Martinez, 1968, ICAIC



R.55 Fidel Raul Martinez, 1968, ICAIC

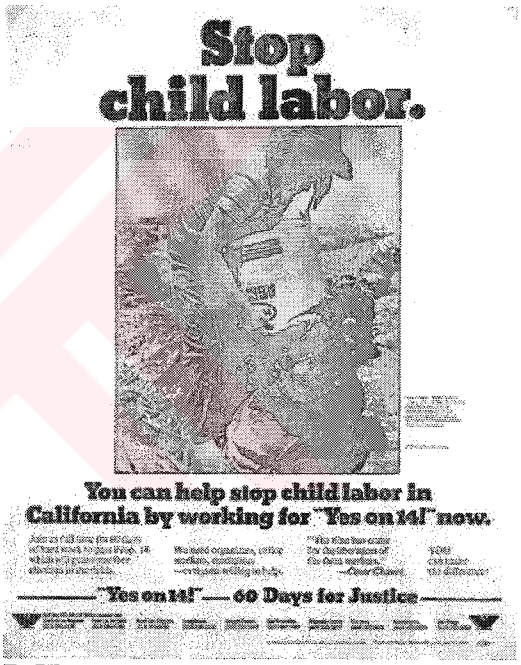
Küba ekolü ise ulusal kurtuluş mücadeleleri ve kültür devrimi mücadelelerinin egemen olduğu on yıla damgasını vurmuştur. Küba dışında posterler biçiminde heryeri kaplamış olan Castro afişleri, Marksist-Leninist söylemle yeni yeraltı solunun sıcak renklerinin grafizminin bir sentezidir. Kübalı sanatçılar (Beltran, Pena, Rostgaard, Reboiro, Martinez, Bachs, Azcuy) poster sanatını yaratıcı bir kurtuluş yolu olarak görürler. (...)Aynı altmışlı yıllarda batıda anarşist eğilimli yeni bir desinatör kuşağı ortaya çıkar. Stalin karşıtları, militarizme karşı olanlar, sansüre karşı olanlar... bu cüretli insanlar kurumlarla alay ederler. (...)Protestocu gençliğin kendini ifade biçimi olan afiş poster haline gelir ve odaları süsler. (...)Paradoksal bir biçimde, 14 Mayıs'tan itibaren öğrencilerin işgal ettiği Paris Güzel Sanatlar Okulu "halk atölyesi"nden çıkan ünlü Mayıs 68 afişleri katı ve sert Marksist-Leninist retoriğe bir dönüş niteliğindedir. Bunlar sert siyasal mesajları ve ağırbaşlı estetikleriyle gösteri toplumundan kopmuşlar, öte yandan da Cassandre'nin geliştirdiği afiş anlayışının özüne dönmüşlerdir. Burada biçim siyasal ideolojiye bağlıdır. Cassandre'nin ilk afişlerinden biri La chienlit, c'est lui'nin (kargaşa odur) 19 Mayıs'ı 20 Mayıs'a bağlayan gece teksir makinesinde çoğaltılmasının nedeni halk atölyesindeki

Maocuların üretim sürecini demokratikleştirmek, sözü halka vermek istemeleridir: herkes ucuz maliyetlerle kendi afişini yapabilmelidir.[19]

Grafik Tasarım tarihi, görsel kültürün, egemen grupların fikir ve inançlarına meydan okumak ya da karşı gelmek için kullanıldığı örneklerle doludur. Belirgin bir biçimde toplumsal düzeni değiştirmeyi, yeni toplumsal oluşumların önünü açmayı amaçlamaktadır.



R.56 Bush'un Savaşını Durdur, John Carr, 2002, ABD

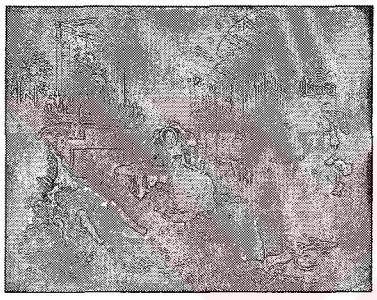


R.57 Çocuk işçiler için afiş, Ulusal Tarım Çalışanları Birliği, 1976 ABD

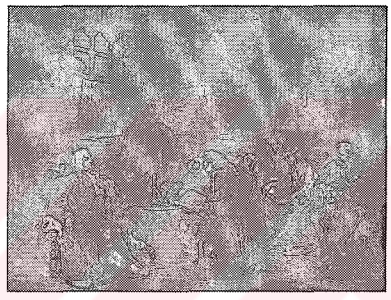
[19] Phillippe Gavi, "Siyasal içerikli resimler, Başkaldırı afişleri", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.,** s. 159

2.1. Dünyada

Mevcut toplumsal düzene meydan okuma ya da karşı çıkma amaçlı olarak üretilen ilk görsel kültür örneği, Hogarth'ın 1745'te üretilen Marriage a la Mode (Moda Evlilik) adlı baskı serisidir. Bu baskılarda, İngiliz Aristokrasisinin egemen ideoloji, inanç ve uygulamalarına, yeni ve gittikçe güçlenen burjuvazininkilerle karşı konulmaktaydı. Özellikle de aristokrasinin evlilik kurumuyla ilgili inanç ve değerlerine karşı çıkılıyordu.[20]



R.58 Kontrat, William Hogarth, 1745



R.59 William Hogarth, Kahvaltı Manzarası, 1745



R.60 William Hogarth, Manzara, 1745

Başkaldırı, itaat etmeyi kabul etmemek, otoriteye karşı ayaklanmak. hak talepleri, hakim toplumsal düzene karşı duruş, elbetteki sadece 20. yy'a ait olgular değil. Toplumların doğuşundan, insanlığın varoluşundan bu yana mevcut yapıya karşı hareketler; gerek siyasette, hayatta, gerekse sanatta varolmuştur.

İlk insan toplumları bile yönetmek isteyenlerle, yönetilmeyi reddeden ya da bizzat kendisi yönetmek isteyenler arasında sürekli bir mücadeleye tanık oldu. İlk anarşist ötekinin baskısını hisseden ve buna başkaldıran ilk kişiydi. Bu kişi, nasıl bir biçim alırsa

[20] Malcolm Barnard, **a.g.k.,** s. 221

alsın, otoriteden bağımsız düşünme hakkını savunmakla kalmadı, aynı zamanda otoriteye meydan okudu.[21]

William Hogart gibi, kraliyet üyelerinin portrelerini yapan Francisco de Goya gibi bir çok sanatçı, tasarımcı, ciddi toplumsal eleştirilerde bulunmuş veya bu eleştirileri görselleştirmiştir.

...işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren liberal bir entelektüel olan Goya, kişisel olarak iktidarın suistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır.[22]

20. yy ayaklanmaların -özellikle de savaş sonrası dönem- yüzyılı olmuştur. 20. yy özgürleşme hareketlerinin temel nedenlerini Emmanuel de Waresquiel, 1789 Fransız Devrimi, İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi'ne bağlayarak şöyle açıklıyor;

Uyruğun yurttaşa dönüşmesi, kamuoyunun güçlü yükselişi, halkların siyasete girişi, örgütlenmelerinin paradoksu bütün yüzyıla egemen olan bir kırılganlık yaratmıştır. İki dünya savaşı, totalitarizmler, bir yığın soykırım, halkların yerlerinden edilmeleri hatırlatıyor bize bunu. Bir savaş sonrası dönemden ötekine, üretilen malların "hoş bir şekilde" tüketimi, toplumsal yaşamın tek biçimli örgütlenmesi de hoşnutsuzluklar yaratır. Erkekler ve kadınlar, yaşadıklarından dolayı totalitarizmlere direnebilmişler... Antibolşevik komünistlerden İkinci Dünya Savaşı gerillalarına kadar... Kimileri de sıradan kaosa karşı mücadele etmek, yaşamı değiştirmek, "bir şeyler yapmak" istemişlerdir. (...) Başkaldıran bu erkekler ve kadınlar her zaman avangard çevrelerden değildir. Sıradan, heryerde ve her zaman rastlanan insanlardır aynı zamanda.

---

[21] Peter Marshall, **Anarşizmin Tarihi**, İstanbul, İmge Kitabevi, 2003, s. 26
[22] Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 15

Avangard olsun, sıradan olsun, bütün bu başkaldırılar aynı reddetme olgusundan kaynaklanır: düzensizlik ya da yalan gibi algılanan toplumsal ya da kültürel kurulu düzeni reddetme. "Gördüğümüz her şey sahte" der Tzara Dada Manifestosu'nda (1918). Ve 1929'da, Brezilya'da Oswald ve Andrade aynı tespiti yapmışlardır: "Sahte kültür, sahte sanat, sahte ahlak, sahte din, hepsi kaybolacak, büyük bir açgözlülükle yiyeceğiz hepsini." Bu aldatılmışlık duygusu başkaldırıları birbirlerine bağlayan sayısız izden biridir: dada'dan, punk'lara, kanlı Birinci Dünya Savaşı "Merhamet yok" lafından, yetmişli yılların "No Future"üne. (...) Her şey bir yana başkaldırı kişisel bir meseledir. Başkaldırı, yaşamımızdan geriye hiç bir şey kalmadığı duygusu bastırdığında, son yaşama nedenimiz olduğunda ve Sartre'in o güzel deyişiyle "insanın yaşamını rastlantıdan koparması"nın son girişimi olduğunda, en sübjektif ve en az paylaşılan eylemimiz ve tavrımız değil midir? [23]

Dünyadaki karşı hareketlerin görsel kültür açısından izini sürmeye çalışmak hiç kuşkusuz eksik kalacak bir çalışmadır. Yeraltında, resmi ve meşru olmayan bir şekilde iyi organize olan bu gruplar, zaman zaman ciddi bir kurumsallaşma endişesi ile kıyafetlerinden, yayınlarına kadar bir görsel bütünlük içinde sunmuşlardır kendilerini. Fakat çoğunlukla kullanılan görsel araçlar, sadece iletişim kurmak için ve ihtiyaca yönelik üretilmişlerdir. Gerek İkinci Dünya Savaşı'nın direnişçi örgütlerinin ürettiği afiş ve yayınlar, gerek kadın hareketi için üretilen rozetler, gerek punk fanzinleri ve graffitiler bir iletişim sürecinin veya eylemlerin merkezinde, işleve yönelik olarak zaman zaman tasarımcılar, sıklıkla da tasarım eğitimi almamış kişiler tarafından hazırlanmıştır. Hatta Grapus örneğindeki gibi bazı tasarımcı ve tasarımcı grupları sadece toplumsal ve sosyal konularda kendi görsel tarzını yaratan oldukça başarılı işler üretmişlerdir.

---

[23] Emmanuel de Waresquiel, "Başkaldırı ve Yaşam", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.,** s. 10

Her kültür biçimi, hem kendine hem de diğerlerine karşı kendini temsil etmek için bir takım araçlar kullanmak durumundadır. Kültürlerin, kendilerini fiziksel olarak algılanmak için ortaya koymakta kullandıkları bu araçlar, görsel ve işitseldir.[24]

Geçtiğimiz yüzyılı şekillendiren geniş katılımlı toplumsal hareketler zaman zaman görselliğe gerçek bir değer atfederek varoldular. Küba afiş geleneği, 68 öğrenci afişleri, insanlığı yeni bir toplumsal model olan sosyalizmle tanıştıran Ekim Devrimi, Punk hareketi gibi toplumsal hareketler kendi görsel tarzlarını hareketlerinin felsefesinden yola çıkarak oluşturmuş, kendi tasarım veya anti tasarım diyebileceğimiz tarzlarını üreterek kendilerini görünür kılmışlardır. Afişlerden rozetlere, yayınlardan kıyafetlere kadar ciddi bir kurumsal olma çabası görülmektedir ve görsel dilin bu şekilde kullanılması kuşkusuz hareketin tutarlılığını ve gücünü arttırmaktadır. Bu toplumsal hareketlerin çoğunun afiş, bildiri, yayın gibi basılı malzemeleri üretmek üzere kurulmuş birlik, komite veya grupları vardır.

Devrim sonrası Rusya'da da farklı tür birlik ve kurumlar bulunmaktaydı. 1928 ve 1932 yılları arasında Rusya'da herbiri en devrimci ve en sosyalist olduğunu iddia eden çok çeşitli sanatçı ve tasarımcı grupları ortaya çıkmıştı. AkhRR (Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği), RAPKh (Rus Proleter Sanatçıları Birliği) ve Ekim Grubu gibi gruplar vardı. Bunlar manifestolar yayınlamışlar ve devrim sonrası Rusya'daki karışıklık içinde sanatçı ve tasarımcılara devrimsel rehberlik sağlamak niyetiyle kurulmuşlardı. 1928'de kurulan Ekim Grubu, afiş sanatçıları, fotoğrafçılar, mimarlar, film yapımcıları ve kitap tasarımcılarının yanında sanatçı ve kuramcıları da içeriyordu. John E. Bowlt'un belirttiği gibi üyeleri arasında Sergei Eisenstein, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Varvara Stephanova ve bir yıl için Diego Riviera bulunmaktaydı (Bowlt 1988: 273). Bu insanlar 'görsel sanatlar'ın (mimarlık, resim, heykel, grafik, endüstriyel sanatlar, fotoğraf, sinematografi vb.) rolünün 'emekçilerin gerçek ihtiyaçlarına hizmet etmek' olduğunu söyleyen 1928 Bildirisi adı

[24] Malcolm Barnard, **a.g.k.**, s. 138

altında birleşmeşlerdi. (274-75). Ancak Cullerne, Bown ve Taylor'un söyledikleri gibi, bütün farklı gruplar, 1932 yılında Stalinci Merkezi Komite tarafından dağıtılmışlardı. Bu da sanatçı birliğinin oluşumuna sebep oldu (1993:11).[25]

Hızla endüstrileşen toplumda ilerici ve radikal söylemleri ile ortaya çıkan avangard hareketler, geçmişte yaşanan savaşın da etkisiyle, daha agresif ve saldırgan bir tutumu benimsemişlerdir. Dadaizmin politik duruşu ve kullandığı kolaj, fotomontaj tekniği propaganda işlerine farklı bir görsel dil kazandırmıştır ve kendisinden sonra gelen hem sanat akımlarını, hem de sitüasyonizm ile birlikte toplumsal hareketleri etkilemiştir.

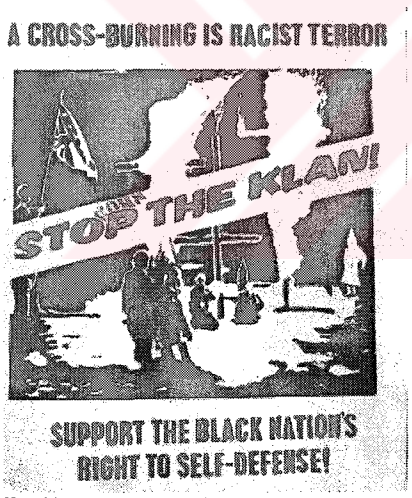
Nesneler veya görsel tarzlar, toplumsal grupların ilgi alanını temsil ederek kurumsallaşmayı ve farklılaşmayı sağlar. Bir kültür kendini vücuttaki yara izleri, dövmeler, kıyafetler, afişler, duyurular, kullanım nesneleri veya görsel kimlikleri ile görünür kılabilir. Üniforma düşüncesi, fetiş nesneleri, bu ayrışma ve farklılaşma isteğinden doğar. Bu anlamda bütün alt-kültür grupları, egemen sınıflara ait olmayan malzeme ve tarzlar kullanırlar. Bu alanda da muhalif kimliklerini yansıtırlar. Sokak tarzındaki insanlar, insan eliyle yapılan şeyleri tüketmekten çok bu kültür ve kültürel üretimleri ortaya koyarlar. Egemen kültürlerin değersiz ve çirkin bulduğu nesneleri, ucuz malzemeleri kendi hareketlerinin fetiş nesneleri yaparlar.

Yaşam alışkanlıklarının bütünüyle değişmesi, yerleşik değerlerin sorgulaması, yeni toplumsal beklentilerin dile getirilmesi, tüketicilik kültürünün oluşması, seks rol stereotiplerinin yıkılışı ile ortaya çıkan Vietnam Savaşı ve sömürge karşıtı hareket, yeni sol veya aşırı sol hareket, zenci hareketi, öğrenci hareketi, kadın hareketi gibi özellikle iki

[25] Malcolm Barnard, **a.g.k.**, s. 96

dünya savaşı sonrası yoğunlaşan özgürleşme hareketleri, hızlıca örgütlenmiş ve dönemin kültürünü ciddi bir şekilde etkilemişti.

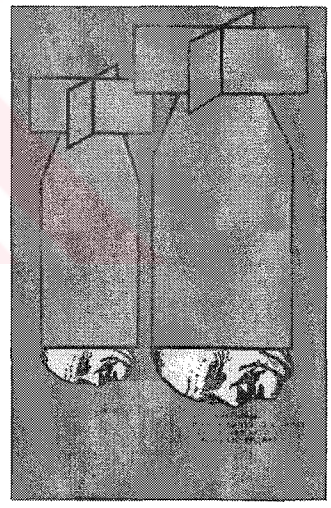
"60'lar geç kapitalizmin ideolojik ve politik hegamonyasına karşı, burjuvazinin sonsuz üretim hayallerine, tüketimi denetim altında tutan bürokratik bir toplumun gündelik hayata hakim olacağı inancına karşı gerçekleştirilmiş olan müdahaleye vermiş olduğumuz isimdir sadece" diye yazar solcu editörler, o döneme ilişkin yazılmış olan 1984 basımı bir antolojide. Altmışlı yıllar herşeyden önce sıkı dönemlerdir, patlamaların ardı ardına gerçekleştiği zamanlar; Haussmann'ın dönemindeki gibi, kapitalizmin kendi kendisini aşmasına ramak kaldığı dönemlerdir. Bir çok insan piyasada mevcut olan şeylerin birçoğuna sahiptir, bundan başka daha ne isteyebileceklerini düşünmek için boş zamanları da vardır.[26]



R.61 Klan'ı Durdur, John Brown Klan Karşıtı Komite; Fireworks Graphics 1983, ABD



R.62 Irkçılık karşıtı afiş, Grapus, 1986, Fransa

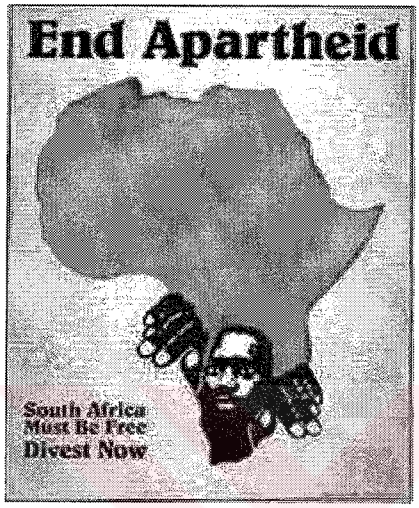


R.63 Alfredo Rostgaard, 1967

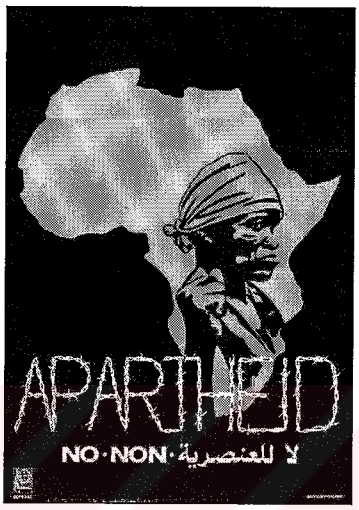
Kısaca 1960'ların sonu özgürlüklerin talep edildiği, ciddi toplumsal eleştirilerin yapıldığı bir dönem olarak ortaya çıkıyor. Bu döneme kadar siyasi kaynaktan beslenen

[26] Greil Marcus, **Ruj Lekesi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 150

propaganda afişleri bu dönemden sonra içerik ve kapsam olarak çeşitlenmiş ve her türlü toplumsal harekette (Yeşiller, nükleer karşıtı, gay-lezbiyen kültürü, AIDS gibi) etkin olarak kullanılmaya başlamıştır.



R.64 Güney Afrika Özgür Olmalı, 1970'lerin sonu



R.65 Ayrımcılığa Hayır, 1970'lerin sonu



R.66 Özgür Güney Afrika, Keith Harring, 1985

Anayasanın kendilerine tanıdığı hakları kabul ettirmekte zorlanan zencilerin ırkçılık karşıtı hareketi kuşkusuz bu yüzyılın ayrıştırıcı toplumsal hareketlerindendir. 21 Şubat 1965'te öldürülen Malcolm X'ten esinlenerek kurulan ve zaman zaman silahlı direnişe ulaşan eylemlerde bulunan Black Panther Party gibi yine 1960-1994 yılları arasında etkili olan ve Güney Afrika Cumhuriyeti'ndeki ırk ayrımcılığına son vermek amacı ile yürütülen uluslararası bir mücadele olan Antiapartheid (*Apartheid ayrımcılık anlamına gelmektedir*) hareketi etkili bir grafik tasarım dili kullanmışlardır.

Amerika'daki siyah mücadele, siyahların Afrika'dan gemilerle getirildiği döneme kadar uzanıyor. "Biz Özgürlük İstiyoruz" kitabının yazarı Mumia Ebu Cemal, Black Panther Party'i 19.yy'daki başkaldırının bir devamı olarak görüyor. Black Panther Party'nin kuruluşu, en büyük toplumsal tartışmanın Küba Füze Krizi olduğu 1962 yılına rastlar.



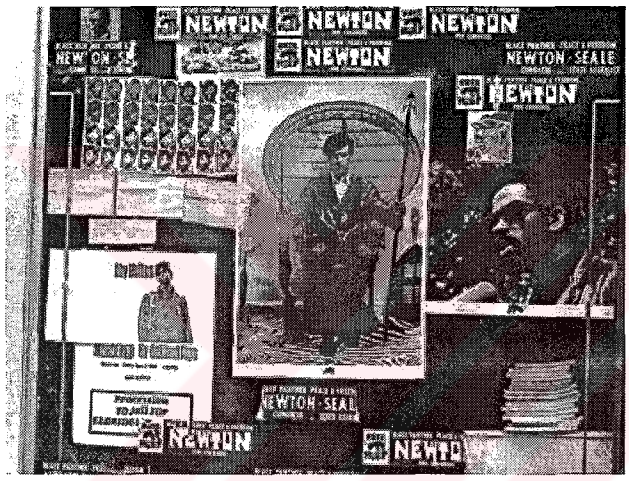
R.67 Black Panther Parthy



R.68 Black Panther Party eylemde

Parti'nin ortaya çıkışında 1965 yılındaki Watts ayaklanmasının yeri büyük. ABD'de bu yılın en önemli politik olayı olan ayaklanma, siyahların öfkesinin adeta bir patlaması olarak nitelendirilebilir. Watts, Afrikalı-Amerikalı topluluklar içinde sıradan sayılan bir olayla, polisin şiddet kullanmasıyla başladı. İsyan sırasında dört bin kadar kişi tutuklandı. Kentler yakıldı, kimi siyah gruplar ile devlet güçleri arasında silahlı çatışmalar yaşandı, Chicago'da yangın bombaları atıldı, Cleveland'da beyaz polisler ve beyaz siviller siyahları vurup öldürdü. 1967'de isyanlar tüm Amerika'ya yayıldı; yüz yirmi üç büyük ve küçük ayaklanmanın yaşandığı yıl gösterilerde toplam seksen üç sivil silah ateşiyle öldürüldü. İşte Kara Panterler Partisi bu ayaklanmanın ateşiyle ortaya çıktı. Siyahlara yönelik büyük şiddete karşılık vermek ve oluşan öfkeyi tutarlı bir siyasal harekete dönüştürmek üzere kuruldu. Parti, örgütlülükten uzak ayaklanmaların düzensizliğine son vermek ve devrimci alternatifi gündeme getirmek istiyordu. Tarihteki sistem karşıtı hareketlerin çoğu gibi böyle bir oluşum ancak gençler arasından çıkabilirdi. Bob Seale, 1960'lı yılların ortalarında dünyanın dört bir yanında devrim rüzgârlarının estiği ve Martin Luther King'in Medeni Haklar Hareketi'nin ABD'nin güneyinde yükselmekte olduğu bir dönemde, California'daki Merritt College öğrencisiydi. Seale, dünyada yaşananlara büyük ilgi duyuyor, siyah Amerikalıların kurtuluşuna kafa yoruyordu. Bir gün Huey Newton adında inançlı ve bilgili

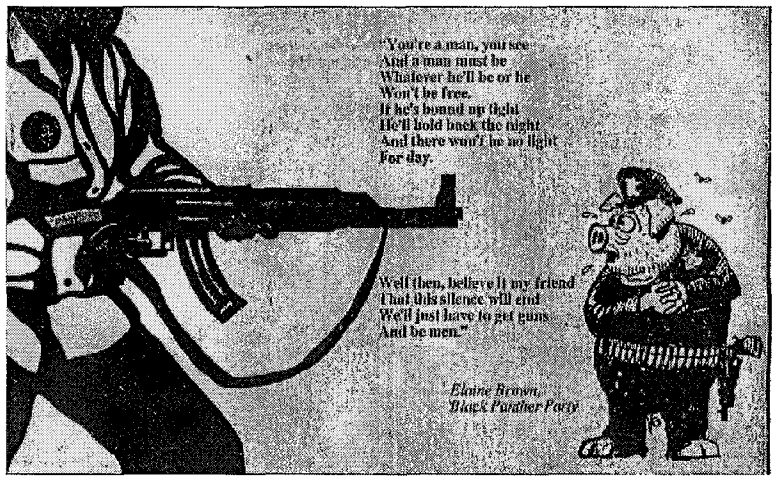
bir öğrenciye rastladı. Bu rastlantı Parti'nin doğuşuna sebep olacaktı. İki gencin dertleri ortaktı: Siyah Amerikalılar, yüzyıllardır aradıkları şeye, özgürlüğe nasıl ulaşacaktı? İkisi de ortak seslerini temsil edecek bir örgüt arıyordu. Ancak sınıfsal bir bakış açısını savunuyor, Medeni Haklar Hareketi'nin seçkinlerinden uzaklaşmak istiyorlardı. Franz Fanon'un anti-sömürgeci ve anti-emperyalist bakış açısından ve siyah milliyetçisi Malcom X'den etkilenmişlerdi. Tartışmalarla ve okumalarla geçen bir dönemin ardından örgütlenmeye geçme zamanına geldiklerini hissediyorlardı.



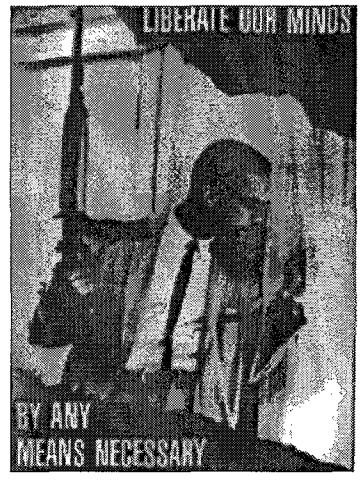
R.69 Black Panther Parthy Merkezi panosu



R.70 Afişler

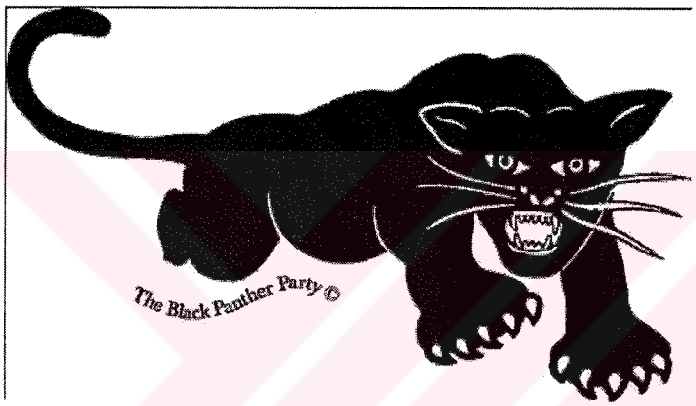


R.71 Black Panther Party, Poster, 1970'ler



R.72 Düşüncelerimize özgürlük

Kısa sürede küçük de olsa bir grup oluşturdular. Öz-Savunma için Kara Panterler Partisi adıyla 1966'da kurulan örgüt, daha sonra Kara Panterler Partisi adını alacaktı. 60'lı ve 70'li yıllar boyunca ülkeyi kasıp kavuracak örgüt böylece doğmuştu. Parti, bir medeni haklar grubu değildi, laikti, aktif direniş öneriyordu ve yönelim bakımından sosyalistti. Watts'ta ortaya çıkan isyancı ruh, yabancılaşmış getto insanlarının on binlercesini Kara Panterler'e katılmaya ya da onu desteklemeye yöneltecek etkili bir toplumsal güç oluşturduğu için parti kısa süre içinde büyüyecekti.[27]



R.73 Black Panther Party örgütünün simgesi olan Kara Panter



R.74 Black Panther Party, Rozet, 1970

Bob Seale ile tanışmasından sonra Huey Newton, Kara Panterler partisinin isim ve sembol seçmelerini şu şekilde aktarır;

Bütün kitaplardan, Malcolm'un yazılarıyla ruhundan ve bizim yerel durum analizlerimizden bir örgüt fikri şekillenmekteydi. Birgün, tamamen rastlantı eseri bir ad bulduk. Missisippi'de seçmen kaydı konusunda bir broşür okurken Lowndes İlçesi Özgürlük Örgütü'nün kendilerine sembol olarak kara bir panter seçtiklerini gördüm. Birkaç

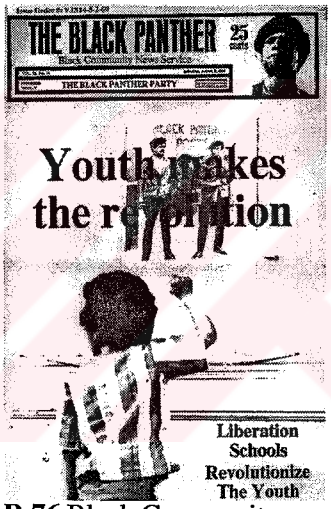
[27] Mahmut Hamsici, **"Siyah Özgürlüğün Savaşçıları"**, 12.03.2005, Radikal Kitap, www.radikal.com.tr, Erişim: Nisan 2005

gün sonra Bobby'yle konuşurken sembol olarak panteri kullanmayı ve siyasal aracımıza Kara Panterler Partisi adını vermeyi önerdim...[28]

Partinin tamamen kapandığı 1982 yılına kadar sayısız afiş basmış, bildiri dağıtmış olan Black Panther Party, gerek Nisan 1967'de ilk sayısı çıkan "The Black Panther Community News Service" adlı yayınında, gerek rozet ve kıyafetlerinde dikkat çekici saldırgan bir görsel dil kullanmışlardır. Kuşkusuz partinin gücünü sağlayan önemli elemanlardan biri görselliğidir.



R.75 Emory Douglas, İllustrasyon, Kültür İşleri Baskanı B.P.P.



R.76 Black Community News Service, 1969, ABD

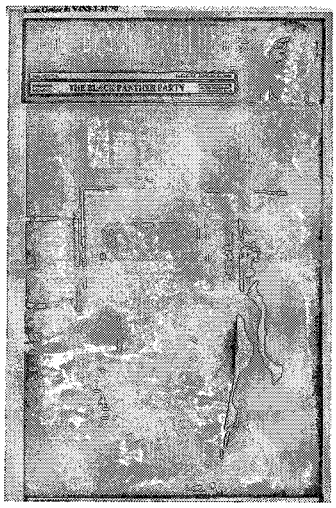


R.77 İnsanlara Güç, Panter Savunma komitesi, 1972, ABD

[28] Mumia Ebu Cemal, **Biz Özgürlük İstiyoruz**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 7



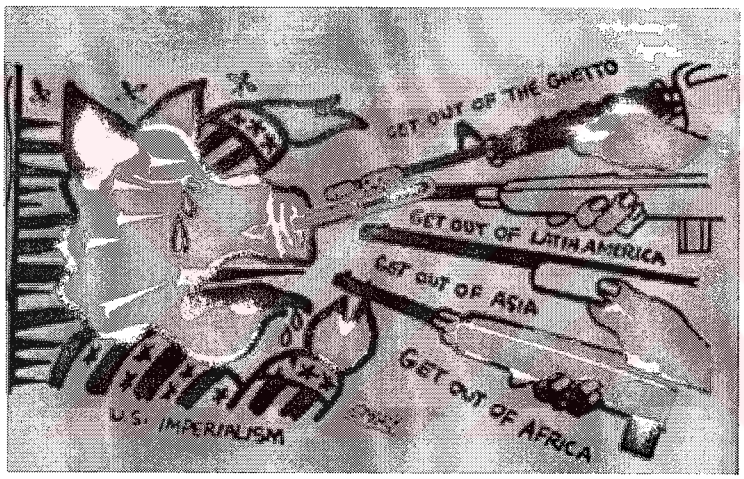
R.78 Black Community News Service, 1969, ABD



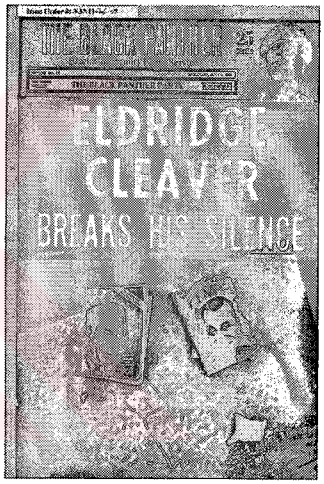
R.79 Black Community News Service, 1969, ABD



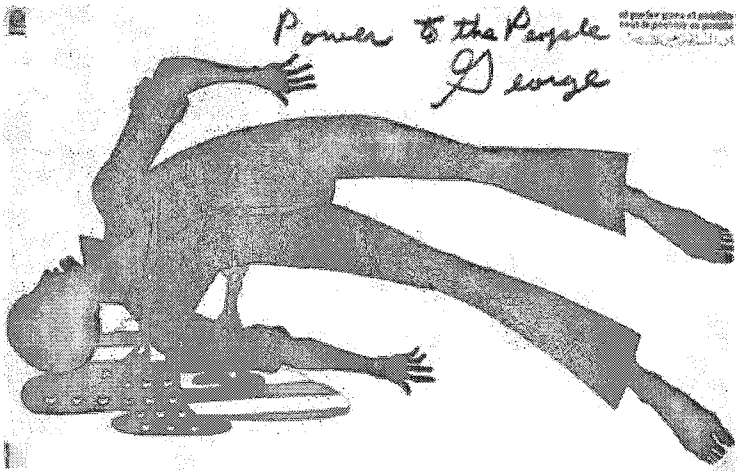
R.80 Black Community News Service, 1970, ABD



R.81 Emperyalizm, Emory Douglas, Black Panther Parthy Gazetesi, 1970



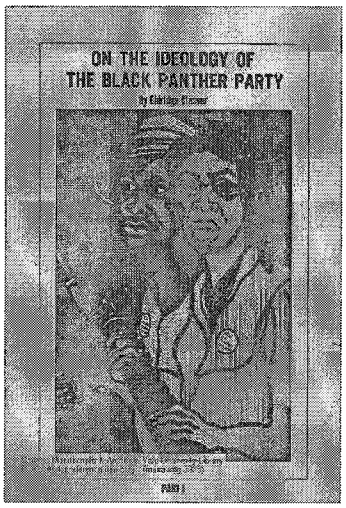
R.82 Black Community News Service, 1970, ABD



R.83 George Seal için destek afişi, Rafael Morante, 1971, Küba



R.84 Black Community News Service, 1970, ABD

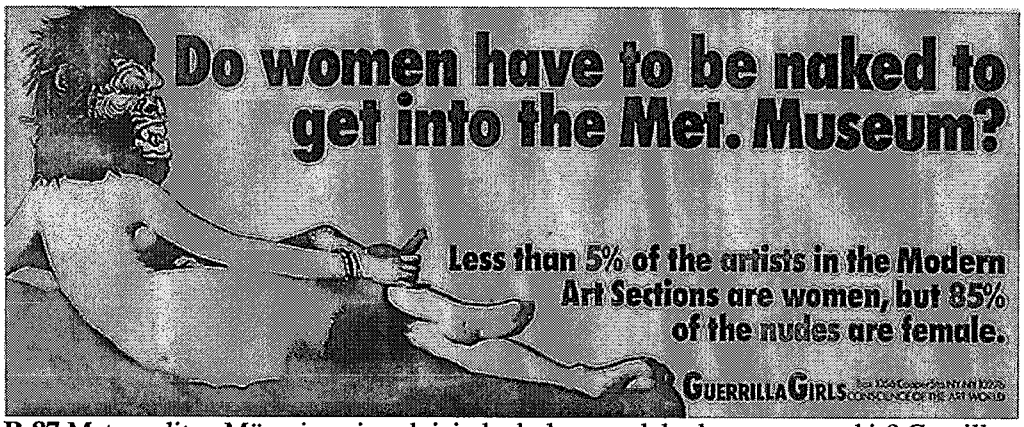


R.85 Broşür Kapağı, 1970'ler



R.86 Black Panther Party Poster, 1969, ABD

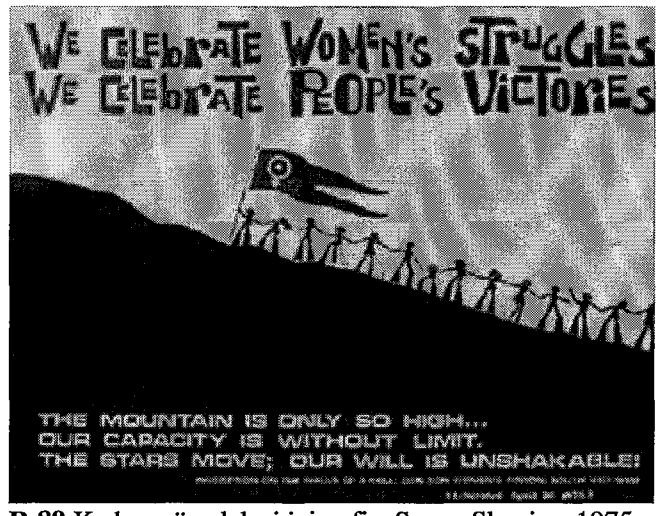
Yine 1960'ların sonları 70'lerin başlarındaki erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliği olarak tanımlanan cinsel ayrımcılığa karşı başkaldırı hareketi de 20.yy'ın çehresini değiştiren geniş katılımlı toplumsal hareketlerdendir. Yasalar ve geleneklerle sınırlandırılan kadınlar, özellikle 1970'lerde ABD ve Avrupa'da büyük yankı uyandıran kadın özgürlüğü hareketi ile ciddi hak taleplerinde bulunan aktif bir grup olmuşlardır. 1960'lı yıllarda, özellikle ABD'de yüceltilen ev kadınlığı konumu yerilir, kadının toplumsal konumunun yeniden yapılandırılması ve bilinçlenme konusunda gerek teorik, gerek sosyal alanda etkili çalışmalar yapılır. Yasa önerileri hazırlanır, ayrımcılık karşıtı hareket ders kitaplarının yeniden yazdırılmasından günlük dildeki ayrımcılığa neden olan kelimelerin sözlüklerden çıkartılmasına kadar bir dizi seri aktivitede bulunur.



R.87 Metropolitan Müzesine girmek için kadınların çıplak olması mı gerekir? Guerilla Girls Poster, 1980'ler



R.88 Ayrımcılık karşıtı kadınlar, Wild Plakken, Hollanda, 1984



R.89 Kadın mücadelesi için afiş, Susan Shapiro, 1975

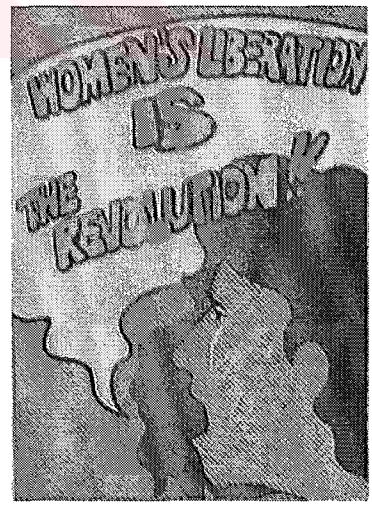
1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ve Avrupa'daki kadın özgürlüğü hareketleri "cinsel ayrımcılık"ı tanımlarken siyahların ve ırkçılık karşıtlarının söylemlerinden esinlendiler. Kadın özgürlüğü hareketleri, kadın düşmanlığını kışkırtan sözcükler ile sembolleri tek tek belirledi ve hem onlara hem de ikinci cinse karşı uygulanan şiddete karşı savaş açtı. Aralık 1973'te Fransa'da Simone de Beauvoir ile Modern Zamanlar dergisinde yazıları yayımlanan düşünürler, "gündelik cinsel ayrımcılık" uygulamalarının izini sürdüler[29]



R.90 Protesto, Red Womens Poster Collektive 1970'ler

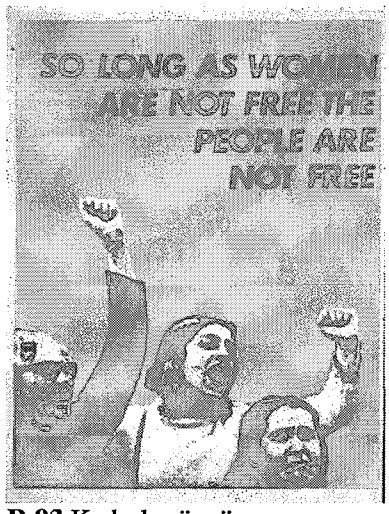


R.91 Kadın hareketi için işaret

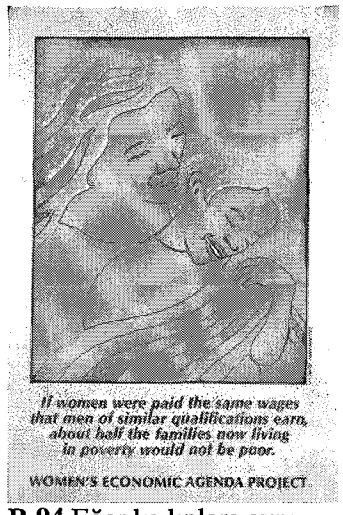


R.92 Kadınların özgürlüğü devrimdir, Pen Dalton, 1975

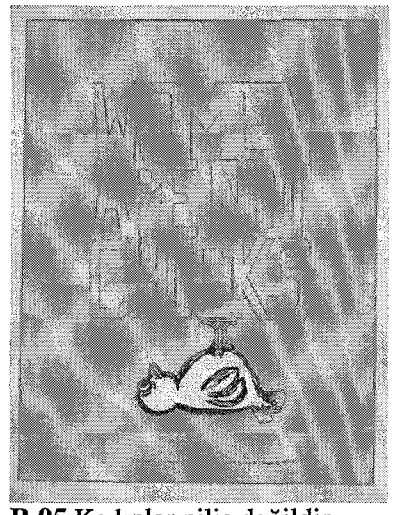
[29] Florance Rochefort "Cinsiyet Ayrımcılığı Karşıtlığı", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.,** s. 165



R.93 Kadınlar özgür olmadıkça... See Red Women's Workshop, 1970'ler, İngiltere



R.94 Eğer kadınlara aynı maaş ödenseydi... Nancy Hom, 1987, ABD



R.95 Kadınlar piliç değildir, Women's Graphics Collective, 1972, ABD

Toplumda kadının temsil ediliş biçimlerinin ve hakim söylemin çözümlenmesine olanak sağlayan bu hareket, aynı zamanda kadınlara uygulanan fiziksel şiddete karşı da ciddi bir tepki ortaya çıkardı.

Kadınların hareketi aynı zamanda daha önceki protesto hareketleri içinde yer almış bazı özellikleri daha ileri götürürler: Alay, mizah, eğlence, büyük kitlelere seslenebilme amacıyla medyadan yararlanma, kuralların reddedilmesi, seçimler, süreler ve saf bir kendiliğindenliği ön plana çıkarabilmek için örgütlenme izlenimleri vermek...[30]

Fransız kadın hareketinin ilk kuramsal derlemesi "Partisans" Temmuz-Ekim 1970 sayısındaki "Kadınların Özgürlüğü, Yıl Sıfır" başlıklı yazısında hareketin geldiği noktayı tanımlıyor;

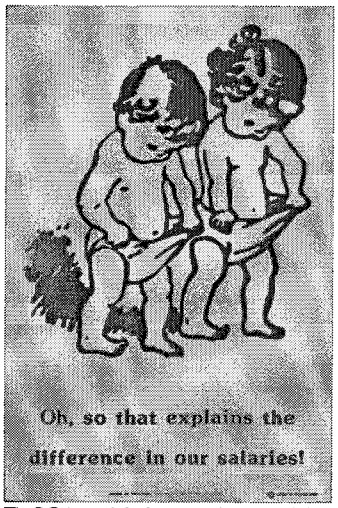
[30] Sylvie Chaperon "Kadınların özgürlüğü hareketi", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.,** s. 344



R.96 Partisans Dergisi, 1970'ler, Fransa

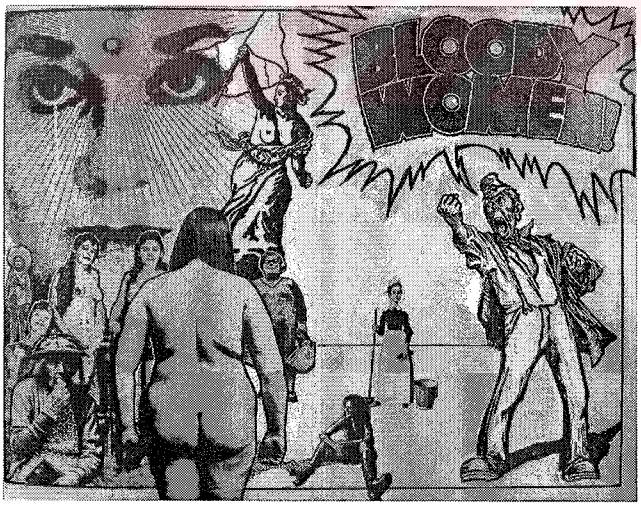


R.97 Eğer hamile olan sen olsaydın daha mı dikkatli olurdun?



R.98 Bu bizim neden farklı ücretler aldığımızı açıklıyor, 1988

Bazı militanlar(...) artık kadınların koşullarının iyileştirilmesinin peşinde değiller, cinsiyet ayrımcısı tüm kurumların ortadan kalkmasını istiyor onlar: Aile, evlilik ve bunları yaratan aile sisteminin ortadan kalkmasını istiyorlar; her kadının kendi yaşamını kendisinin düzenleme hakkı.[31]



R.99 Bloody Women'ın ön ve arka kapak illüstrasyonu, 1971, İngiltere



R.100 Kardeşlik çiçek açıyor, Women's Graphics Collective, 1970, ABD

[31] Sylvie Chaperon "Kadınların özgürlüğü hareketi", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.,** s. 343

Toplumsal hareketlerin çoğu kendi tasarım dilleri ve gruplarını oluşturarak üretimde bulunmuşlardır. Bunun dışında, bazı tasarımcı grupları ve tasarımcılar da özellikle bu alanda iş üretmişlerdir. Bunlardan birisi olan Grapus, ortak bir imza altında, belli bir görsel tarzı olmaksızın, politik sosyal, toplumsal ve sendikal organizasyonlar için işler üretmişlerdir.

1970'li yıllarda üç komünist grafik tasarımcı Pierre Bernard, Francois Miehe (Miche) ve Gerard Paris Clavel'in oluşturduğu Grapus tasarım grubunun amacı ortak bir imza altında sosyal, politik ve kültürel bir imaj yaratmaktı. Fransa'da gördükleri sanat eğitiminden sonra, Polonya'ya giderek Henryk Tomaszewski'nin öğrencisi olan bu üç genç, Paris'e döndüklerinde 1968 ruhunu sürdürmeye karar vermişlerdi. Komünist ideolojiyi savunmakla beraber, sanat ve tasarımın üretici olabilmesi için bağımsız olması gerektiğinin bilincinde olarak, hiçbir partiye üye olmayan Grapus'un felsefesi, politik iklimin değişikliklerine uyum gösterecek esneklikte bir Marksist ideoloji yorumlamasıydı.[32]

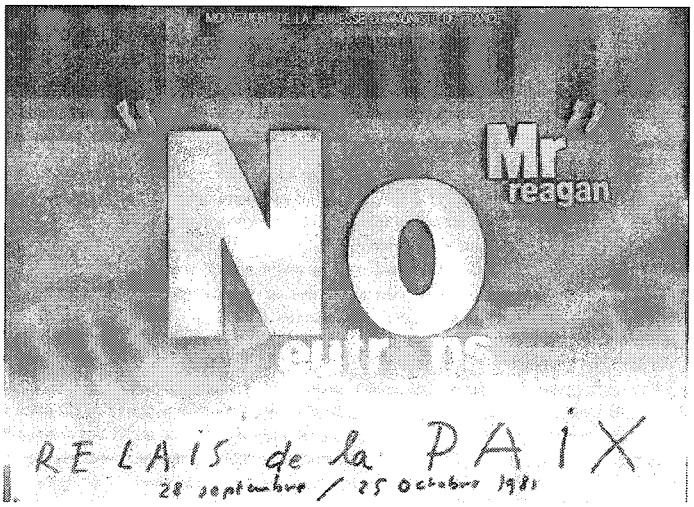


R.101 CGT'nin 40. kongresi için afiş, Grapus, 1978

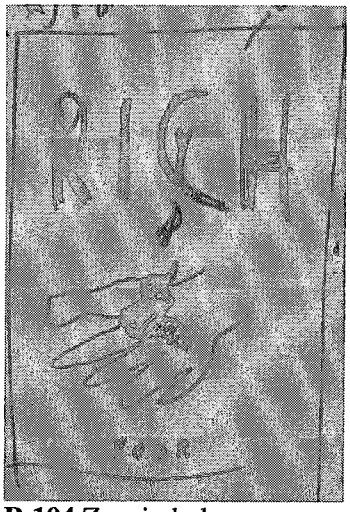


R.102 Kent ve Çocuk isimli sergi afişi, Grapus, 1977

[32] Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 208-209



R.103 "Hayır Mr. Reagan", Politik Poster, Grapus, 1981



R.104 Zengin boku fakirlerin üzerinde, Grapus, 1989

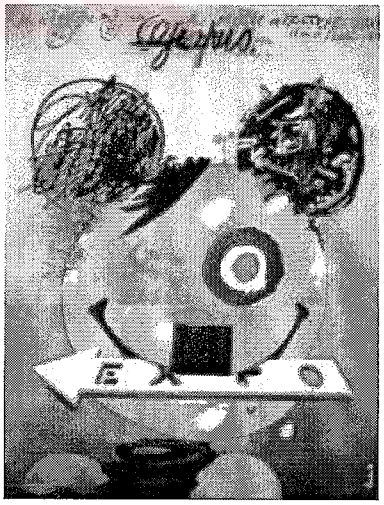
1968'te Pariste başlayan ve hakim sisteme bir başkaldırı niteliğinde olan öğrenci hareketi sonrasında ortaya çıkan Grapus'un kollektif tasarım yaklaşımı hem kişisel hem politik tercihler nedeniyle değişime uğramıştır. Ticari projeler ve reklamlar Grapus'un çalışma kapsamına alınmamış kültürel, sosyal ve politik alanda ve sendikal organizasyonlar için projeler gerçekleştirmişlerdir.



R.105 Kültür Bakanlığı Plastik Sanatlar Ulusal Merkezi için logotype, Grapus, 1984

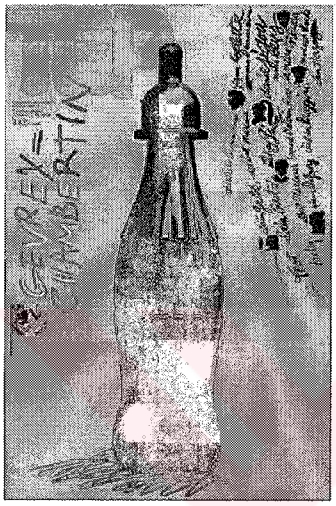


R.106 CGT (Fransız işçi Sendikaları Konfederasyonu) Uluslararası Kadın Yılı logotype, Grapus, 1975

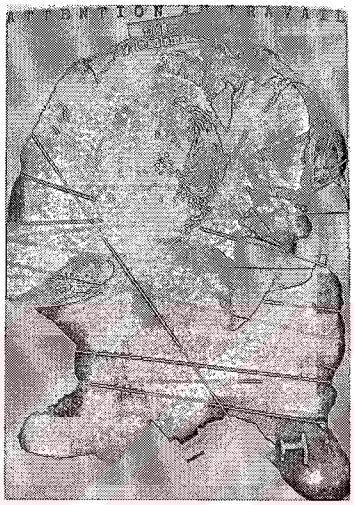


R.107 Grapus Sergisi Afişi, Grapus, 1982

Pierre Bernard Grapus'un kurulma amacını; "1970 yılında fikirlerimizi uygulayabilmek için Grapus'u kurduk. Amacımız, Fransız Komünist Partisi'nin verdiği politik savaşa katkıda bulunacak yüksek kalitede görüntüler yaratan bir üretim grubu, sanatsal bir kollektif kurmaktı."[33] Diyerek açıklıyor.



R.108 Kırmızı Şapka Tiyatrosu Afiş, 1982, Grapus



R.109 'Çalışırken dikkatli olun' tiyatro afişi, Grapus, 1979

Tasarım özellikleri, graffiti ile kolajın birlikte yeraldığı görsel anlatım biçimi olarak özetlenebilir. Kısa bir süre sonra dağılan grup, ticari bir ortamda çalışmaması nedeniyle ürettiği işleri billboardların üzerine gece gizlice yapıştırma yöntemini benimsemişlerdir. Pierre Bernard Grapus'un Fransız tasarımına etkisini şu şekilde açıklıyor;

Grapus'un Fransa'daki etkisi bizim kaligrafiye olan yakınlığımız -yani tipografiye ve tipografik düzene karşı oluşumuz- ile yakından bağlantılıdır. Genç grafik tasarımcıların

[33] Rick Poynor "Pierre Bernard", **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, İstanbul, Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayını, 1991 Sayı 45, s. 3

büyük bir kısmının Grapus'tan miras aldıkları işte budur: Anti-tipografik olan stilistik bir form.[34]

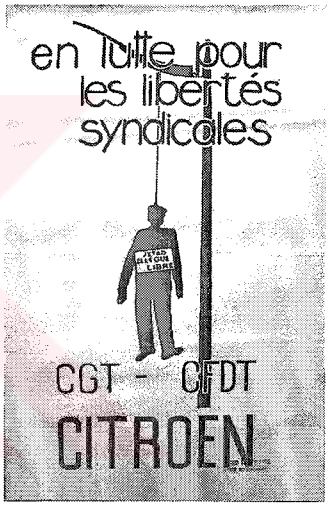
20.yy'ın en önemli özgürleşme hareketlerinden biri olan 1968'de Paris'te başlayan öğrenci hareketi, kendi görsel dilini yaratmış ve tüm iletişimini sokak afişleri üzerinden kurmuştur. Tüm dünyada kapitalizmin insanlık dışı toplumsal sistemini yıkıp yeni bir toplum yaratma özlemini canlandıran işçi sınıfının ve üniversite gençliğinin "68 Başkaldırısı" dünyayı etkisi altına alan görkemli bir toplumsal harekettir.



R.110 Citroen'de emekçiler (Hainlerin) ve Döneklerin Kökünü Kazıyacaklar, Atelier Populaire



R.111 Halkın zaferi için işgal edilen fabrikalara destek, Atelier Populaire



R.112 Ben özgür bir delegeyim. Sendikal özgürlükler için mücadeleye devam, Atelier Populaire

1966-1970 yılları arasında emsaline o yıllara dek rastlamadığı yaygınlıkta ve büyüklükte bir toplumsal muhalefet dalgası ile yüz yüze kalan dünya burjuvazisi, o dönemin niteliğini, sonraki kuşakların genelinin zihninde "bireysel özgürlükler için başkaldırı" günleri olarak yerleştirmeyi başarmış görünüyor. ABD'de Vietnam'daki işgale duyulan tepki, ırkçılığa karşı büyüyen siyah hareket ile birlikte toplumsal muhalefeti

[34] Rick Poynor, **a.g.m.**, s. 4

yükseltiyordu. Yüz binlerce kişinin katıldığı, savaşa ve ırkçılığa karşı gösteriler yapılıyor, üniversite işgalleri yaşanıyor, hatta ABD borsası Wall Street bile 3 gün işgal altında tutuluyordu. İtalya'da ise öğrencilerin okul boykotları ve sokak direnişlerine paralel olarak



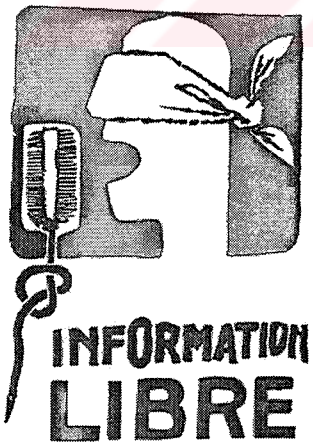
R.113 İşçiler Öğrenciler, Halk, Silahların gerçek birleşmesi. Atelier Populaire



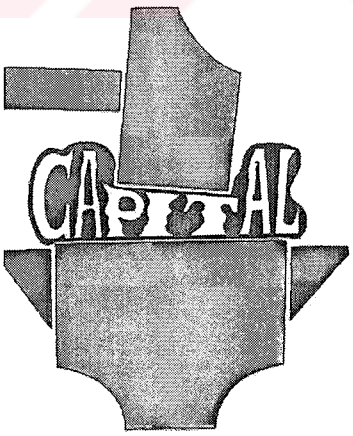
R.114 Mücadelemiz devam ediyor, Atelier Populaire



R.115 Ezilen Halklar Hepiniz Birleşin, Atelier Populaire,



R.116 Atelier Populaire,



R.117 Kapital, Atelier Populaire,



R.118 Atelier Populaire,

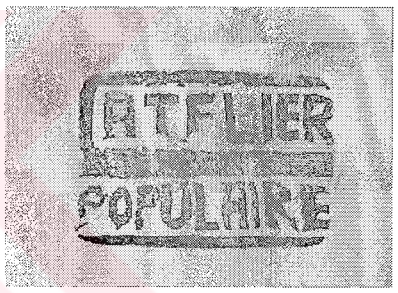
dalga dalga ilerleyen grevler ülkeyi sarıyordu. Eylemler o kadar ses getiriyordu ki, ABD başkanı Nixon protestolar karşısında, ziyaret için geldiği ülkeye giremeden geri dönüyordu. Ancak burjuvaziyi asıl telaşlandıran olaylar Fransa'da yaşandı. Mayıs 68'de işçi sınıfı tarihinin o ana kadar gördüğü en büyük genel grev düzenlendi. 20 günden fazla süren bu grevde 10 milyona yakın sayıda işçi hayatı durdurdu. Fransız burjuvazisi iç savaş tehdidinde bulundu.[35]



R. 119 Be young and keep quiet, Atelier Populaire



R. 120 Gelecek kaygısından fazlasıyla nasibini almış bir gençlik, Atelier Populaire



R.121 Atelier Populaire'nin mührü

Radyo, televizyon ve basın tarafından sansür edilen konuları günlük olarak halka aktarmak amacı ile serigrafi tekniğiyle üretilen Mayıs 68 afişleri hızla basılıyor ve duvarlara asılıyordu. Afişlerin ticari konular dışında sosyal hareketler tarafından etkin olarak kullanılmaya başlanması bu dönemden sonra olmuştur.

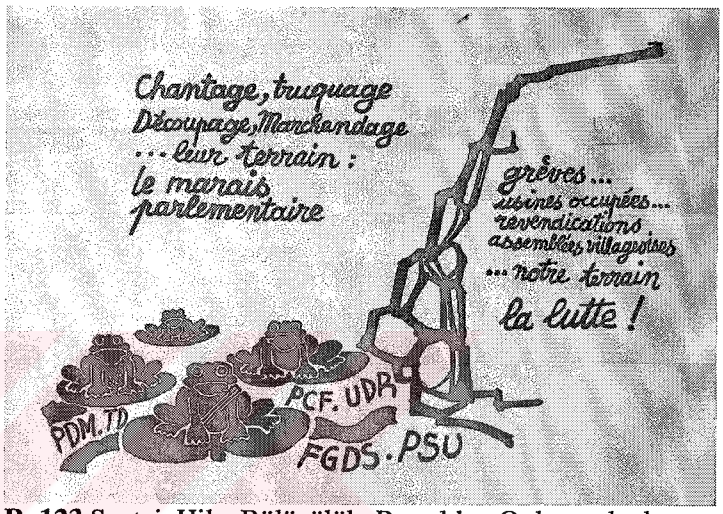
İnsanlar izinsiz gösteri yapıyor, protesto ediyor ve tabii afiş yapıştırıyorlardı. 68 Mayıs'ında Paris'te meydana gelen olaylar sonucunda afiş, Federal Almanya ve Hollanda gibi ülkelerde de daha önce onu kullanmayanlar için bir araç haline geldi. (...) En çok

[35] Nazım Yıldırım, **"68 salt bir öğrenci hareketi miydi?"**, www.marksist.com, Erişim: Mart 2005

kullanılan simgelerin biri tüm engelleri yıkıp geçen sıkılmış yumruktu. Son derece doğrudan ve herkesin anlayabileceği bir simgeydi, tabii otoritelerin de. Elimde herhangi bir resmi rakam yok ama afişler 68'den sonra çok daha fazla kanuni sorun yaratmışlardır gibi geliyor bana.[36]



R. 122 Kargaşa hala o'dur, Atelier Populaire



R. 123 Şantaj, Hile, Bölücülük, Pazarlık... Onların alanları parlamento bataklığı grevler işgal edilmiş fabrikalar birleşmiş köylülerin hak davaları bizim alanımız mücadele, Atelier Populaire

Atelier Populaire ürettikleri afişlerin misyonu konusunda aşağıdaki açıklamayı yapar;

'Atelier Populaire' tarafından üretilen afişler hareketimizin hizmetinde bir silahtır ve onun vazgeçilmez bir parçasıdır. Sergilenme alanları hareketin oluştuğu yerler, yani sokaklar ve fabrika duvarlarıdır. Bu afişleri dekoratif amaçlarla kullanmak, burjuva kültür ortamlarında sergilemek ya da estetik nesneler biçiminde değerlendirmek, gerek işlevini gerekse etkisini zedeler. Bu yüzden 'Atelier Populaire' bu afişleri asla satışa çıkartmamıştır. Bu afişleri bir dönemin tarihsel gerçeği olarak değerlendirip saklamak da

[36] Koos Van Weringh, **a.g.m.**

harekete ihanettir. Bu yüzden bu ürünler bir deneyin sonuçları olarak değerlendirilmemeli fakat kitlelerle ilişkilerin sonucunda, kültürel ve politik alanda yeni eylem şekilleri bulmak için bir yüreklendirilme olarak nitelendirilmelidir.[37]

Geçtiğimiz yüzyılda artan toplumsal hareketler sonucu afiş ve grafik tasarım en direkt ve etkili araçlardan bir olarak gelişimini ve iletişim kurma işlevini sürüdürüyor. Çevre yandaşı yeşillerden, ayrımcılık karşıtı hareketlere, gay-lezbiyen kültüründen, savaş karşıtlığına her türlü karşı oluşum iletişime geçmek, yandaş bulabilmek, toplumsal destek görebilmek, zaman zaman ise sadece bilgilendirmek amacı ile grafik tasarımı kullanıyor. Görsel olarak bir kimlik oluşturabilmek 'görüntü çağı'nda toplusal bir hareketin tutarlılığını gösteriyor bize. Hatta bazı grafik tarzların göstergesel anlamlarının üzerine yeni anlamlar kurabilmek (Punk ve Dada etkileşimi gibi) bir kaç kültürün üzerine kurulan bir yapıya atıfta bulunmamıza yardımcı oluyor. Küreselleşme yerel kültürlerle farklılıkları yıkarken, her kültür tarafından aynı göstergesel anlamı taşıyan imajlar, iletişim kurmayı kolaylaştırıyor ve imgelerin dünyasındaki aynı dili konuşabilmemize olanak sağlıyor.

---

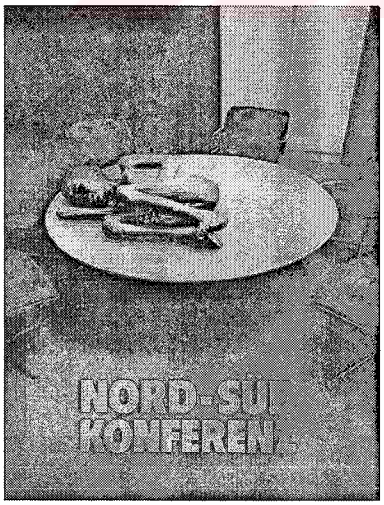
[37] Aktaran: Gülsün Karamustafa, **Sanat Akımlarının Güncel İşlevselliğe Dönüşmesi Sürecinde Resim-Afiş Etkileşmesi,** Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Temel Sanat Eğitim Grubu, Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul, 1980, s. 70



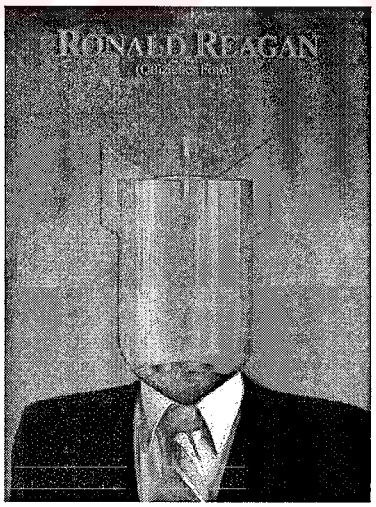
R.124 Anarşistlerin işaretleri



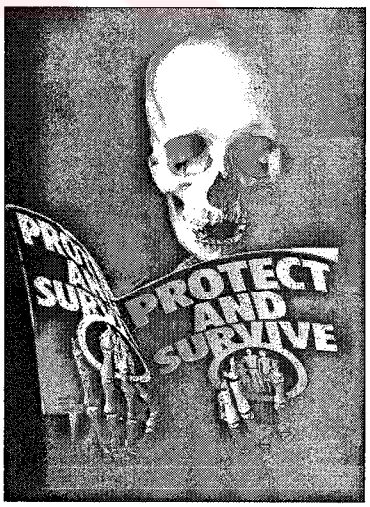
R.125 Attica, Ernest Pignon Ernest 1974, ABD



R.126 Kuzey-Güney Konferansı, Klaus Staeck, 1979



R.127 Ronald Reagan Official Photo Klaus Staeck



R.128 Koru ve Kurtar, Peter Kennard, 1981

2.2. Türkiye'de

29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyeti ilan edildiğinde, hemen hemen on yıllık bir savaştan sonra ülke yoksullaşmış ve harap olmuştu. Arka arkaya gelen reform hareketleri ve modernleşme çabaları Türkiye'nin çok hızlı gelişim sürecindeki ilk 30 yılını ifade ediyordu.

3 Mart 1924'te Hilafet'in, 8 Nisan 1924'de şeriat mahkemelerinin kaldırılması, 3 Mart 1925'de Takriri Sukun Yasası'nın çıkarılması, 17 Şubat 1926'da Medeni Kanun'un kabulü ve 1928 yılında yapılan Harf Devrimi ile Türkiye modernleşme sürecinde oldukça hızlı yol almaya başlıyordu. Din kurumlarının egemen olduğu toplum yapısı yerine laik bir anlayışın benimsenmesi, halifeliğin kaldırılarak İslamiyet yasalarının yerine modern yasaların kabul edilmesi, devletçi sistemin benimsenmesi ümmet toplumundan birey toplumuna geçişi müjdeliyordu. Bu hızlı gelişimlerin yanısıra genç Türkiye'nin endüstrisi yapılandırılıyor, devlet desteği ile açılan ilk fabrikalardan sonra bankalar kuruluyor, devlete bağlı Kızılay, Devlet Demiryolları, Denizyolları, Sümerbank, İnhisarlar Dairesi (Tekel) Türk Tarih Kurumu, gibi kurumlar oluşturuluyordu. Bu kurumlar, tanıtım ve eğitim amacıyla büyük halk kitleleri ile iletişime geçmek için afişi kullanmaya başladılar.

Kuruluş dönemindeki grafik tasarımın gelişimini sağlayan en önemli olay 1927 tarihli Sanayi Teşvik Kanunu'nun çıkarılmasıdır. Bu kanun ile imalat atölyesi şeklinde üretimde bulunan kuruluşlar üretimlerini pazara çıkarma sürecinde, tanıtıma ve ambalaja gereksinim duyarlar. Türkiye Cumhuriyeti'nde bu talebi karşılayacak yeterli kurumların olmaması, bu alana yakın kişilerin ilk tasarım üretimini gerçekleştirmesine neden oldu. Bu ilk dönem tasarımcılar genellikle resim ve hat sanatı ile uğraşanlardır. 1930'lardan sonra Akademi'den mezun ressamlar bu alanda etkin olarak çalıştı.

1920'lerden, Kurtuluş Savaşı'ndan sonraki büyük yönetim değişikliği, birbiri ardından gerçekleştirilen devrimler, bunun toplum katlarında, kültür ve sanat çevrelerinde yarattığı coşku, 1928 Harf Devrimi'yle elde edilen yeni biçim olanakları, batı düşüncesinin, batı yaşam biçimlerinin bütün özelliklerine ve ayrıntılarına kapıların ardına dek açılması, o dönemde sağlıklı bir Türk grafiğinin oluşmasını sağlayamazdı. Uzun savaşların yıkıntılarından yeni yeni kurtulan yoksul bir ülkeydi Türkiye. Bugünün grafik olgusunu hazırlayan elverişli koşulların belirmesi için 1950'lere ulaşmamız gerekiyor.[38]

II. Meşrutiyet'in sağladığı özgürlük ortamında, grafik sanatının günlük uygulamalarda kullanımına ilişkin ilk ciddi girişim olarak 1909 yılında İlâncılık Kollektif Şirketi'ni görmekteyiz. Basın ilanı alanında yapılan çalışmalar, önce Balkan Savaşı, ardından yaşanan 1. Dünya Savaşı nedeniyle yaşamını sürdürememiştir. Bilinen ilk sanatsal grafik uygulaması Ferah Tiyatrosu için hazırlanan afiş çalışmasıdır. Bu dönemde yurt dışından gelen tüketim ürünlerinin afişleri de yapılmıştır.[39]

Tasarım eğitimi görmüş ilk Türk tasarımcısı İhap Hulusi Görey'dir. Almanya'da grafik eğitimi gördükten sonra 1925 yılında Türkiye'ye dönen Görey, 1960'lı yıllara kadar etiketten ambalaja, afişten kitap resimlemesine kadar çok geniş alanda işler üretmiş ve sadece İnhisarlar Dairesi'nin işlerini yapan Atıf Tuna ile birlikte bu dönemin tek tasarımcısı olmuştur. Cumhuriyet döneminde ulusal kuruluşlar ve markalar öne çıkacaktır. Başlangıç yıllarında, devletçilik siyasetinin kaçınılmaz sonucu olarak, en büyük reklamveren devlettir ve Cumhuriyet döneminin tasarımcısı da İhap Hulusi Görey olarak kabul edilebilir.

---

[38] Sait Maden, Grafik Sanatının Dünü Bugünü, **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri,** İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s.74

[39] Doç. Dr. İncilay Yurdakul, **"Türkiye'de Çağdaş Grafik Tasarıma Toplu Bakış"**, www.kultur.gov.tr, Erişim: Ocak 2005

Kulüp rakısının etiketi, Birinci sigarasının paketi, Kurukahveci Mehmet Efendi'nin amblemi; hepsi onun eseri. İlk basın ilanını yapan, resmi ticari bir boyuta taşıyan Cumhuriyet öncesi ve sonrasını çok iyi sentezleyen bir sanatçı İhap Hulusi Görey.



R.129 Alfabe Kapağı, İhap Hulusi



R.130 Afiş, Milli Eğitim Vakfı, İhap Hulusi



R.131 Afiş, Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu, İhap Hulusi



R.132 Afiş, Kızılay, İhap Hulusi



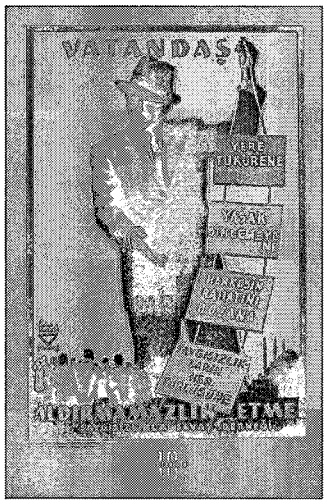
R.133 Afiş, Yeşilay ve Gençliği, İhap Hulusi



R.134 Afiş, Devlet Hava Yolları, İhap Hulusi

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Afiş Atölyesi'nin kurulması 1932 yılında Mitat Ozar başkanlığında gerçekleşir daha sonra atölye Zeki Faik İzer tarafından yönetilir ve 1959 yılında Grafik Bölümü adını alır. Okul sektörün ihtiyacını karşılayabilmek amacı ile eğitimli tasarımcılar yetiştirmeye başlar. 1938-1945 yılları arasında 2. Dünya Savaşı sırasında sanayileşmenin gelişimi yavaşlar fakat savaş sonrası, özellikle 1960 sonrası hızlı endüstrileşmenin de etkisiyle sektör hızlı bir gelişim sürecine girer.

Modernleşme çabasındaki Türkiye'nin ilk tasarımcıları bu hareketi topluma yaymak amacı ile işler üretmişlerdi. İhap Hulusi Görey yeni rejimin ideolojisini halka duyurmak konusunda oldukça fazla iş üretmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında devrimleri yaymak için kullanılan afişler daha sonraki yıllarda reklam amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. Afişler Türkiye'de de grafik ve temsili resimlerle ortaya çıkmış daha sonra bunlar yerlerini fotoğraflara bırakmışlardır. 1950'li yıllara kadar sosyal, ekonomik ve siyasi yaşamın tamamiyle devlet tarafından oluşturulması sonucunda özellikle tasarım alanında devlet yatırımlarının ve girişimlerinin izini sürmekteyiz. Yine 1920'li yıllarda Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitiren ve 1943 yılında Türkiye'ye dönen Kenan Temizan öncü nitelikteki grafik sanatçılarımızdan biridir.



R.135 Afiş, Saygısızlıklarla Savaş Derneği, İhap Hulusi



R.136 Afiş, Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu, İhap Hulusi

İhap Hulusi, Ziraat Bankası, Zirai Donatım Kurumu, Sümerbank, İş Bankası, Devlet Demir Yolları, Devlet Deniz Yolları, Tekel, Milli Piyango İdaresi vb. kurumların kurumsal kimliklerini oluştururken, aslında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin tüm kurumlarıyla birlikte kurumsal kimliğini oluşturmuştur. Tüm bunları gerçekleştiren İhap Hulusi, belli ki sıradışı, kültürlü, çağı kavramış, gelişmelere belli bir uzaklıktan bakabilen, sorumluluğunun farkında bir kişiliktir.[40]

1950'li yıllarda Selçuk Önal, Mesut Manioğlu, Fikret Akgün çalışmalarıyla grafik sanatında, İstanbul ortamında etkili olmuşlardır.

Mesut Manioğlu, 1946 yılında Birleşmiş Milletler, 1952 yılında Basın Yayın ve Turizm Bakanlığı, 1954 yılında Yapı Kredi Bankası ödüllerini almıştır. Tasarımlarında buluş yaparak anlatımı güçlendiren Mesut Manioğlu, ikinci kuşak tasarımcılar arasında yer almaktadır. 1956 yılından sonra Güzel Sanatlar Akademisindeki Afiş Atölyesi Grafik Bölümü olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde Akademiyi bitirenler Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş gibi tasarımcılar artık "grafik sanatı" kavramından söz etmekte, bu alanda çalışmaları anlatırken "grafik sanatçısı" kavramını kullanmaktadırlar. Geleneksel boyama tekniklerinin ve özgün baskı tekniklerinin çokça kullanılmasından, ayrıca Orta ve Kuzey Avrupa etkisinden olmalı, uzun yıllar "grafik sanatlar" kavramı, basın, yayın ve sergi ortamlarında geçerli olacaktır.

1957 yılında kurulan İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun eğitim kadrosu, Federal Almanya, Avusturya'dan getirilen eğitmenler tarafından oluşmuştur. 1961 yılında ilk mezunlarını veren okulda, özel sektörle daha cesur bağlar kuracak olan Bauhaus anlayışına sahip profesyonel sanatçılar yetiştirilmesi amaçlanmıştır.

---

[40] Doç. Dr. İncilay Yurdakul, **"Genç Türkiye Cumhuriyetinin Kurumsal Kimliğinin Oluşturulması ve İhap Hulusi Görey"**, www. kultur.gov.tr, Erişim: Aralık 2004

Bu dönemde eğitim konusunda arka arkaya reformlar gerçekleştiren Türkiye, cumhuriyet döneminde ivme kazanan, eğitimin modernleştirilmesi ve yaygınlaştırılması amacı taşıyan ve uluslararası ölçekte de öncü ve farklı bir sistem olarak hayata geçirilen Köy Enstitüleri'nin kuruluş yasasını 1940'da kabul etti. Fakat gelişen olaylar sonucunda Köy Enstitüleri 1946'da dönüşüme uğradı ve 1954'de tamamen kapatıldı.

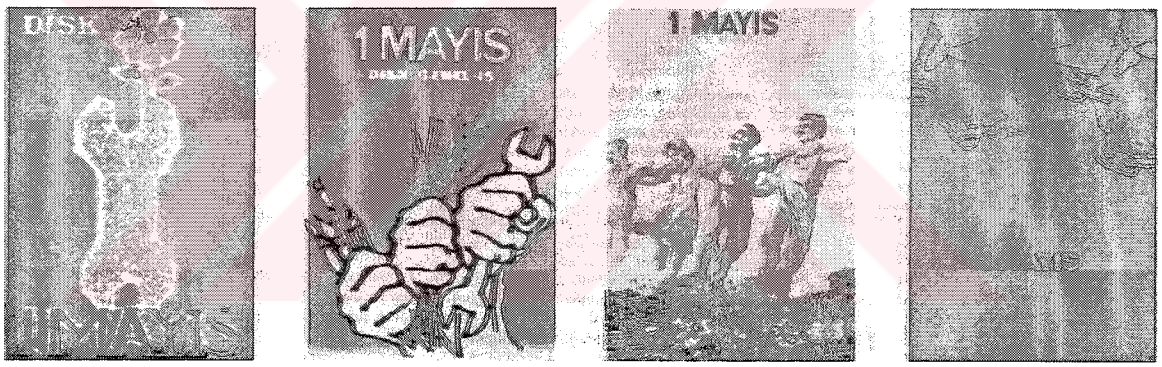
Türkiye Cumhuriyeti'nde karşı hareketler politikayla içiçe ve paralel doğmuş ve gelişmiştir. Yeni bir cumhuriyette, kuralları yeni yeni oluşan bir demokraside, insanların önce sözü üretmeleri sonra bunu haykırabilmeleri gerekir. Türkiye'deki öğrenciler ve işçiler dünyadaki öğrenci hareketleri ve özgürleşme hareketlerinin de etkisiyle büyük toplumsal hareketler üretmiş ve teorik veya görsel olsun ciddi üretimlerde bulunmuştur. Bir dönemin baskın kimliği olan siyasi kimlik, Türk kültür hayatında da derin izler bırakmış Türk toplumunun kimliğini oldukça etkilemiştir.

Cumhuriyetin kuruluşundan 1945 yılına kadar, 'Cumhuriyet Dönemi' olarak tanımlanan dönemde Türkiye'de tek partili rejim geçerlidir, oluşum dönemindeki demokrasi, muhalefeti reddeder. Fakat 1 Kasım 1945 tarihli TBMM açılış konuşmasında, dönemin cumhurbaşkanı İsmet İnönü, hükümet partisinin karşısında bir parti bulunmamasının yarattığı eksikliği vurgular ve yeni bir siyasi partinin kuruluşunu teşvik eder. Hemen ardından 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti kurulur. Celal Bayar, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan tarafından kurulan partinin başkanlığına Celal Bayar getirilir.

1946 tarihi Türkiye'nin çok yönlü özgürleşmesinin önünü açan bir dizi kanun ile birlikte geldi. Tek partili siyasi sistemin sona ermesi ile birlikte arka arkaya yapılan düzenlemelerle, sınıf esasına dayanan dernek ve siyasi parti kurma yasağını kaldırmak amacıyla Cemiyetler Kanunu'nda değişiklikler yapılıyor, sendikaların ve örgütlenmelerin önü açılıyor, üniversite özerkliğini sağlayan yeni 'Üniversiteler Kanunu' kabul ediliyor,

'Matbuat Kanunu'nun hükümete dergi ve gazeteleri kapatma yetkisi veren 50. maddesi kaldırılıyor ve yayın çıkarmak kolaylaştırılıyordu. 1947'de ilk iş ve işçi sendikaları kuruldu. 1961'de Adalet Partisi kuruldu. 1949 yılında kurulan Nato'ya 1952'de Türkiye resmen katıldı.

Siyasal konulu afişler ilk kez 1946 seçimlerinde duvarlarda görülmeye başlandı. Bu afişler arasında az da olsa tasarımcıların veya sanatçıların yaptığı afişleri bulmak mümkündü. Bu çalkantılı yıllarda, politize olmuş gençlik ve sendikalar, duyuru, bilgilendirme amacı ile grafik tasarımın gücünden yararlandı. Bu dönemden sonra siyasi partiler ve sendikalar afişleri için zaman zaman sanatçı ve tasarımcılardan işler istediler, zaman zaman da yarışmalar açtılar. Özellikle 1 Mayıs konulu pek çok afiş üretilmiştir.



R.137 Çeşitli örgütler tarafından bastırılan 1 Mayıs afişleri

DP programı iki ana görüş etrafında kaleme alınmıştı: Partinin siyasal amacı ülkede demokrasinin geniş ve ileri ölçüde gerçekleşmesini sağlamaktı. Temel hak ve özgürlüklere geniş yer verilmişti. Bu arada dernek kurma özgürlüğü vurgulanmış, tek dereceli seçim sistemi talep edilmiş ve seçim güvenliği üzerinde önemle durulmuştu.[41]

[41] Yayın yönetmeni: Sina Akşin, **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, İstanbul, Cem Yayınevi, 2002, s. 181

14 Mayıs 1950 seçimleri Türk siyasi tarihi için bir dönüm noktası oluyor. Seçimler önemli olaylar çıkmadan ve genel kanıya göre, gerçekten serbest ve dürüst geçti. Katılım çok yüksekti ve seçmenlerin yüzde 80'i oy kullandı. Sonuçlar açıklandığında kamuoyu şaşkına döndü: Demokrat Parti CHP'nin yüzde 39.8'lik oyuna karşılık oyların 53.4'ünü almıştı (...) Sonuçlar bütün ülkede bir özgürlük havasında kutlandı.[42]



R.138 Demokrat Parti Afişi, Selçuk Milar

Ardından gelen 1954 seçimleri Menderes açısından uyguladığı ekonomik politikaların doğruluğunu gösteren büyük bir başarıydı. Ancak seçimi izleyen üç yıl içinde oluşan ekonomik durgunluk Demokrat Parti'ye olan güveni sarsmaya başlıyordu.

Çok daha ciddi olan sorun, aydınlar, bürokrasi ve ordu mensupları desteğinin eksilmesiydi. Buna bir ölçüde artan ekonomik sıkıntılar, özellikle de (memur, öğretmen, üniversite öğretim üyesi ve subay gibi maaşlı kimseleri, toplumdaki diğer topluluklardan daha çok etkileyen) enflasyon sebep olmaktaydı, ama daha da önemli olan bir etken

[42] Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 315-316

hükümetin artan otoriterliğiydi. Bir ekonomik ve siyasal liberalleşme programıyla iktidara getirilen bu hükümet, 1954'ten itibaren ekonomik liberalleşmeyi kurtarmak için siyasi liberalleşmeyi geniş ölçüde feda ediyordu.[43]

Demokrat Parti'nin politikaları ve gittikçe artan toplumsal kargaşa ve ekonomik sorunlar sonucunda gerçekleştirilen 1960 darbesi, henüz tam olarak benimsenmemiş olan demokrasinin Türkiye'deki ilk kesintisi olarak tarihe geçti.

Türk Silahlı Kuvvetleri'nden bir grup albay ve subay tarafından gerçekleştirilen 27 Mayıs 1960 darbesi Demokrat Parti iktidarına ve parlementoya olduğu kadar ordu hiyerarşisine karşı da yapılıyor.

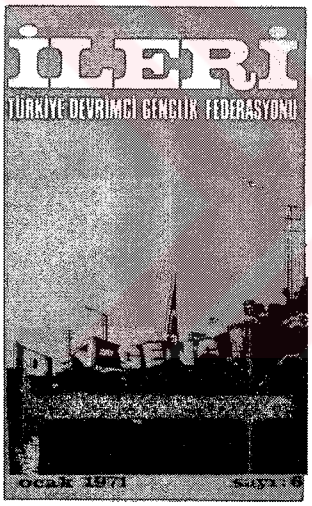
Türk Halkı, 27 Mayıs 1960 sabahı saat üçte askeri bir darbe olduğunu, radyodan Albay Alparslan Türkeş tarafından okunan bildiri yayımlandığında öğrendi. Bildiri Türk Silahlı Kuvvetleri'nin "kardeş kavgasına meydan vermemek" ve "demokrasiyi içine düştüğü buhrandan" kurtarmak maksadıyla ülke yönetimine el koyduğu duyuruyordu. Bildiri darbenin yansızlığını önemle vurgulamaktaydı.[44]

(...) 27 Mayısçılar Türkiye'de rejimin demokratikleşmesi yönünde 1946'da açılan yolu genişletmiştir, 1961 anayasası ile köktenci politikaları benimseyen aydınlar ve öğrencilerin, bütün engellemelere rağmen işçi sınıfı ile birlikte siyaset yapabilmelerine ortam hazırlamışlardır. Yeni anayasadaki düzenlemeler, rejimin sol düşünceye açılmasına katkıda bulunmuştur.[45]

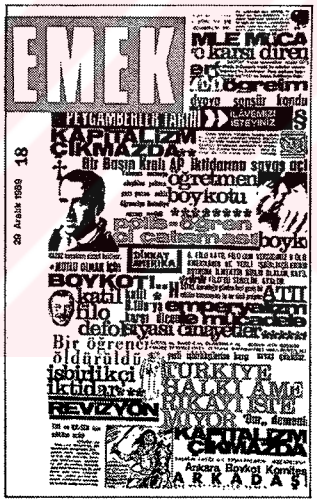
---

[43] Erik Jan Zürcher, **a.g.k.,** s. 334-335
[44] **A.g.k.,** s. 335
[45] Yayın yönetmeni: Sina Akşin, **a.g.k.,** s. 228

Türkiye işçi sınıfı hareketinde, 1946 yılından itibaren etkin kılınmaya çalışılan "siyaset dışı sendikacılık" anlayışına karşı tepkiler, sınıfın öncü kesiminde giderek büyüdü. Avrupa'da sendikaların etkin olduğu İngiliz İşçi Partisi gibi örneklerin verdiği esinle, parlamentoya artık kendi partileriyle girmek düşüncesini hayata geçirmek isteyen 12 sendikacı tarafından 13 Şubat 1961'de TİP kuruldu. Partiyi Türk-İş tabanına oturtmayı ve yönetiminden destek bulmayı uman kurucular, işçilerin haklarını savunmada sendikalarının yanı sıra bir de siyasal partiye sahip olmalarının ellerini kuvvetlendireceğini düşünüyorlardı. Sendikacıları, yönetiminde yalnızca kendilerinin etkin olacağı böylesi bir siyasal parti kurmaya yönlendiren temel etken 27 Mayıs'ın ardından siyasal yaşamda oluşan görece özgürlükçü ve yenilikçi havaydı.[46]



R.139 İleri Dergisi, Ocak 1971, Sayı: 6



R.140 Emek Dergisi, 1969, Sayı: 18



R.141 Yön dergisi, Temmuz 1965, Sayı: 119

1960'lar her çeşit siyasal ve toplumsal mesele üzerine canlı bir entellektüel tartışmaya sahne oldu ve bu yeni anayasanın mümkün kıldığı, düzenli aralıklarla çıkan çok fazla sayıdaki yeni dergide ifadesini buldu. İlki 1961'de çıkmaya başlamış olan Yön

[46] Nazım Yıldırım, **a.g.m.**

dergisiydi. (...) Bu yayınların çevresinde oluşan gruplar sık sık hiziplere ve partilere dönüşüyordu.

1960'larda öğrencilerden ve entellektüellerden oluşan yeni bir solun bu gelişimi, kuşkusuz sırf Türkiye'ye mahsus değildi. Bu tüm dünyada olmaktaydı ama Türkiye'deki gelişiminin özellikle önemli olmasının iki nedeni vardı. Menderes'in devrilmesinde ve İkinci Cumhuriyet anayasasının biçimlenişinde üniversiteler önemli bir rol oynamışlardı. Bu yüzden öğrencilerin ve öğretmenlerin kendilerini toplumun itici gücü olarak görmeye başlamaları hayli akla yakındı.[47]



R.142 1970'lerdeki afiş örnekleri

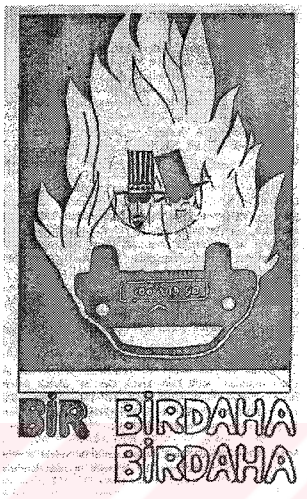
Aktif olarak siyaset ile ilgilenen akademik çevreler bütün büyük üniversitelere yayılmış olan "Fikir Kulüpleri"nde ülkenin durumu ve geleceği hakkında tartışmalar yapıyordu. 1960'lı yılların ortalarında bu kulüplerin en aktiflerinden biri olan Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Fikir Kulübü ve diğerlerinin yönetimi "Fikir Kulüpleri Federasyonu" başlığı altında birleştiriliyor ve bu oluşuma TİP'in öğrenci eylemcileri hakim oluyordu. 1960'lar ciddi bir işçi hareketinin büyümesine de sahne

[47] Erik Jan Zürcher, **a.g.k.**, s. 371

olmuştur. Anayasanın işçilere vaadettiği grev ve toplu sözleşme hakkı, sendikalaşma, büyüyen ekonomi ile birlikte güçlü yaptırımı olan büyük bir emekçi kitlesi yarattı.



R.143 Robert W. Kommer'in ABD Elçisi olarak Türiye'ye gelişini protesto afişi



R.144 ODTÜ Fikir Kulübü'nün Kommer'in arabasının yakılması üzerine yaptığı afiş



R.145 Türkiye Ziraatçılar Derneği afişi

Üniversite öğrencileri protestolarını seslendirmek, eylemleri hakkında halkı bilgilendirmek amacı ile tasarımcısı belli olmayan, kollektif bir anlayışla hazırlanan bir çok afiş üretmiştir. Afişler spontane bir şekilde hazırlanıyor, işlev görmek amacı ile hızlıca basılıp dağıtılıyordu. Yukarıdaki afişler, Vietnam'da CIA adına pasifikasyon hareketlerinde adı geçen Robert W. Kommer'in Ankara'ya ABD elçisi olarak tayininin sözkonusu olması üzerine, ODTÜ Öğrenci Dernekleri'nin açtığı kampanyanın dahilinde hazırlanmıştır. Resim 144 ise Bu olaylarda Kommer'in arabasının yakılmasının ardından yine ODTÜ Sosyalist Fikir Kulübü tarafından hazırlanmıştır.



R.146 ODTÜ Mimarlık Fakültesi Öğrenci Derneği



R.147 ODTÜ Mimarlık Fakültesi Öğrenci Dernegi



R.148 Dev-Genç afişi

Bu dönemde Adalet Partisi'nin 1965 seçimlerinde, Süleyman Demirel başkanlığında oyların % 52.9'unu alarak zafer kazanması, yeni bir sürecin kapılarını açacaktı. Solun en eski partisi Türkiye Komünist Parti'sinin, İşçi Partisi'nin, sendikaların aktif siyaseti, toplumsal yaşamda kamplaşmalara ve hatların çok keskin çizgilerle belirlenmesine neden oldu.

Türkiye'deki gençlik hareketi 1968'lerden itibaren Almanya ve özellikle de Fransa öğrenci hareketlerinin etkisinde kalmıştır. Yine 1969 ile 1971 işçi sınıfının yaşadığı yoğun mücadele dönemi, sendikal hareketin ve siyasi mücadelenin yeni bir boyuta taşınmasını sağladı.

Bu yıllarda işçi sınıfı "kendisi için sınıf" olma yolunda önemli adımlar attı.[48]

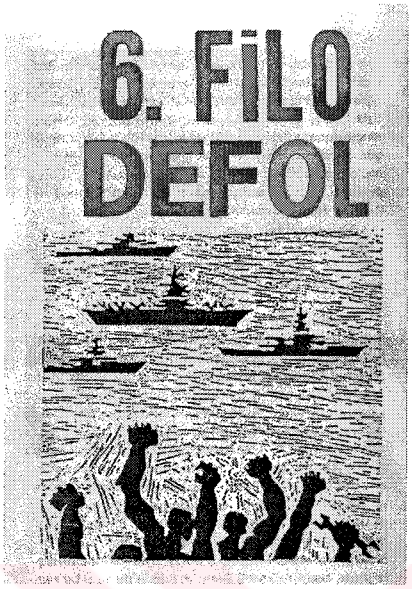
[48] **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1988, Cilt 7, s. 2146



R.149 Sadık Karamustafa, İstanbul'da ki öğrenci derneklerinin çoğunun imzasını taşıyan afişi



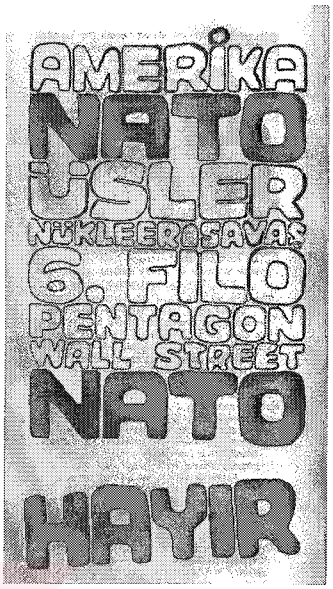
R.150 İTÜ Talebe Birliği ve İTÜ'ye bağlı Teknik okullar Talebe Birliği afişi



R.151 Türkiye'ye 1968'te gelen 6. filo için protesto afişi



R.152 CHP Gençlik kolları bülten kapağı



R.153 6. filo protesto afişi

1970'ten itibaren, Milli Demokratik Devrim çevresinden bazı köktenciler, ajitasyonun yeterli olmadığı ve sadece "silahlı propaganda"nın (yani terörist saldırıların) ve silahlı gerilla mücadelesinin devrimi getirebileceği kararına vardı. Maocu gruptan kopan TKP-ML (Türkiye Komünist Partisi-Marksist/Leninist) hizbi de, TİKKO'yu (Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu) oluşturdu. Deniz Gezmiş'in THKO'su (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu) ve Mahir Çayan'ın THKP-C'si (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi Cephesi) öncülüğündeki bu gruplar, ülkeyi istikrarsızlaştırmayı hedefleyen bir terör mücadelesini, kent gerilla savaşını başlattılar. [49]

Bu dönemden sonra gerek propaganda amaçlı, gerek bilgilendirme amaçlı çok sayıda afiş, sloganvari duvar yazıları ile birlikte sokaklarda yerini almıştır. Ne yazık ki bu çok önemli dönemi yansıtan, toplumsal bir bellekten mahrum kalıyoruz. Yapılan ihtilaller,

[49] Erik Jan Zürcher, **a.g.k.**, s. 373

uygulanan tutuklama ve sıkıyönetimler, parti ve sendika kapatılmaları sırasında bir çok arşivin yokedildiği, bir çok dökümanı bulundurmanın suç sayıldığı bu dönemden geriye o görsel zenginliği yansıtabilecek çok az şey kalmıştır.



R.154 Duvar yazıları
70'lerin ortaları



R.155 Duvar afişleri, 70'lerin ortaları

1970'ler boyunca kent duvarları en basitinden en profesyonelce yapılanına kadar bu toplumsal ve siyasi mesajların görsel olarak ifade edilebilmesini sağlayan afişlerle donatıldı. Belediye zabıtaları ve güvenlik güçlerinin yasaklamalarına rağmen oldukça ciddi bir hız sözkonusu idi. Hatta afiş yapıştırmak bu dönemde faşist hareketle devrimci hareket arasında farklı bir savaş olarak da sürdü. Bir çok insan duvarlara yazı yazmaya çalışırken veya afiş yapıştırırken öldürüldü. 1970'li yıllarda siyasi afişler ve duvar yazıları, kent dokusunun ayrılmaz bir parçası olarak sokalarda yeralıyordu.



R.156 Duvar afişleri, 70'lerin ortaları

1971 yılı başlarında üniversitelerdeki ve sokaktaki şiddeti engellemek için eyleme geçecek gücü kalmayan, mali ve toplumsal reformlara ilişkin herhangi bir yasayı meclisten geçirme umudu kalmayan Demirel hükümetine, Silahlı Kuvvetlerin ültimatomu olan 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası verildi. Bu karışık dönemde gelen muhtıra, anarşiyi sona erdirebilecek ve reformları "Atatürkçü bir görüşle" uygulayabilecek güçlü bir hükümet talebini dile getiriyordu. Demirel'in istifası ile sonuçlanan muhtıra sonrasında, Nihat Erim yeni kabineyi kurmakla görevlendirildi.



R.157 ODTÜ Oyuncuları Çağdaş Sahne, Yılmaz Aysan, 1970'lerin sonu

1970'lerin özellikle ilk yarısı, gençler için giderek sertleşen bir mücadelenin yanısıra, bürokratik yapıların onlar için öngördüğü belirlenmiş kalıpların ötesinde, yeni ifade biçimlerini araştırma imkanı anlamına geliyordu. Devrimci harekete katılan sayısız genç, dünyanın baştan aşağıya yeniden inşa edilmesinin bir an meselesi olduğunun inancının verdiği coşkuyla, formel bir eğitim görmemiş de olsalar, devrim mücadelesini çeşitli sanat alanlarına, bu arada ajitatif değerinin daha yüksek olduğuna inanılan şiir, grafik sanatlar ve tiyatro gibi alanlara taşıyorlardı. Bu çabanın sonucunda ortaya çıkan ürünler, belli bir acemilikle malul olsalar da, rejimin zaten cılız bir geçmişe sahip olan akademik

kurumlarının beslemek bir yana, çoğu zaman körelttiği bir dirimin de taşıyıcısı oluyorlardı. Ürünleri 1980 sonrası kurulacak olan sanat piyasasında değer kazanacak olan sanatçıların hatırı sayılır bir kısmı, 1970'lerde devrimci hareketler içinde yetişti.[50]



R.158 Devrim İçin Hareket Tiyatrosu Afişi, Sadık Karamustafa, 1969



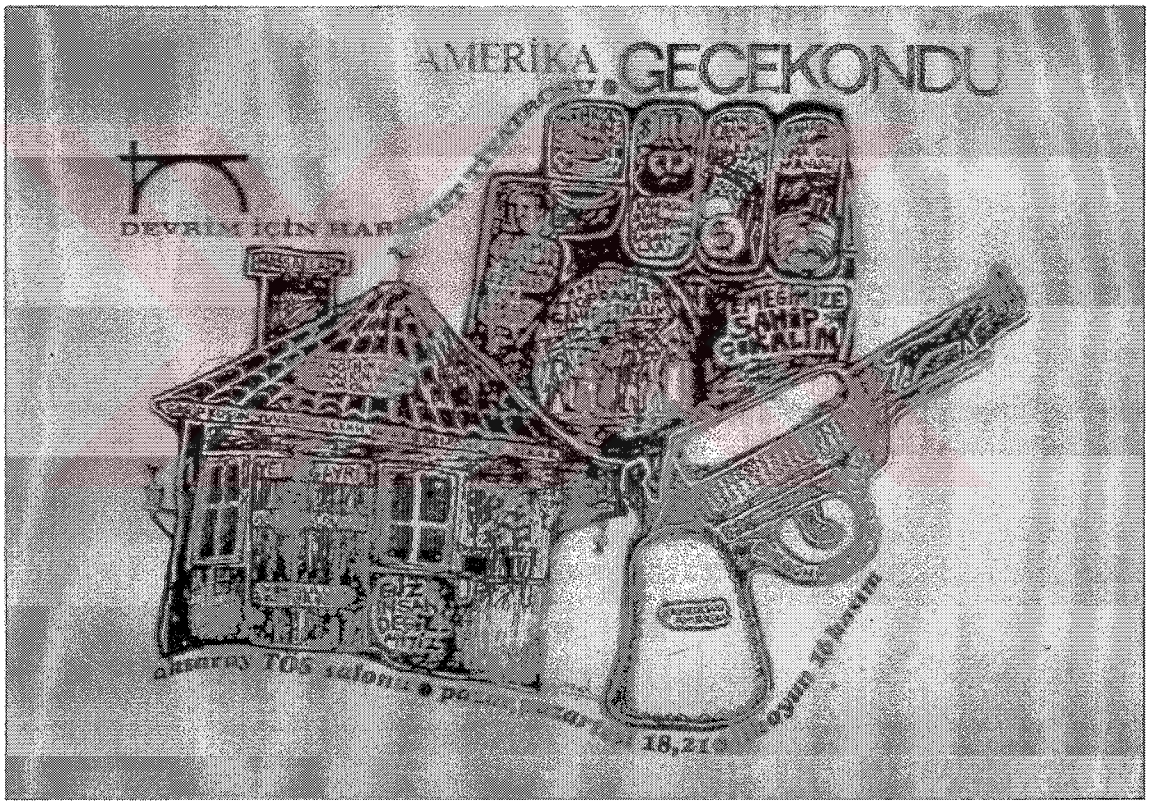
R.159 Devrim İçin Hareket Tiyatrosu Afişi, Sadık Karamustafa, 1969

Bu alanlardan biri olan tiyatro, bu anlamdaki siyasi eylemlerin güçlü bir propaganda aracı olarak varoldu. 3 Kasım 1968 pazar günü ilk gösterisini Ortaköy'de gecekondu bölgesinde yapan "Devrim için Hareket Tiyatrosu", üç yıl içinde toplam 360 kez seyirci önüne çıktı.

[50] Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, **a.g.k.,** s. 2244

(...)Devrim için Hareket Tiyatrosu, tiyatronun zorunlu kapanma yılı olan 12 Mart 1971'e kadar, Köprü, Amerika, Grev ve Gecekondu adlı oyunlarını yüzlerce kez sokaklarda, grev alanlarında, kahvelerde, mitinglerde oynadı, oynadı... [51]

Sadık Karamustafa'nın "Devrim için Hareket Tiyatrosu" için yaptığı afişler, dönemin grafik tasarım dilini yansıtır ve bu toplumsal hareketlerin kendine ait görsel kimliğinin oluştuğunun birer kanıtı gibidir.



R.160 Devrim için Hareket Tiyatrosu Afişi, Sadık Karamustafa, 1969

[51] Işıl Özgentürk, "Devrim için Hareket Tiyatrosu: DİHT", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, a.g.k.,** s. 2075

1970'li yılların sonundaki istikrarsızlık, toplumsal huzursuzluk veya sokaktaki şiddetten çok artan ekonomik bunalımdan kaynaklanıyordu. 1973-74 petrol bunalımı, dış ödemeler dengesi açığı Türk ekonomisini tehlikelere açık bir hale getirmekteydi. 1979-1980 yıllarındaki ikinci petrol fiyatı krizinin de etkisiyle bunalım büyümeye başlıyor ve enflasyon inanılmaz bir hızla artıyordu.



R.161 Bağımsız Türkiye Dergisi Kapakları, Sadık Karamustafa, 1977-1978

Süleyman Demirel, Ekim 1979'da yeniden iktidara geldiğinde, yeni hükümet bu programı (reform paketi, ithalat ve ihracat denetimlerinin kaldırılmasını, devlet sübvansiyonlarının kesilmesini, faiz oranlarının serbest bırakılmasını, fiyatların yükseltilmesini ve devlet harcamalarının kısılmasını içeriyordu.) mutlak öncelikle yürürlüğe koydu. Görev Başbakanlık Müsteşarı ve Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşar Vekili Turgut Özal'a verildi. Ocak 1980'de Turgut Özal reform paketini açtı ve ardından krediler gelmeye başladı. 1980 ilkbaharında durum düzelmekle birlikte, (Şili'de General Pinochet'in Başbakan Allende'ye karşı yaptığı darbeden sonra başlattığı siyasete atfen) "Şili Çözümü" denilen bu politikalara karşı yaygın bir direniş vardı. Sendikaların özellikle de DİSK'in, süren faaliyetleri Özal'ın ekonomi paketinin uygulanmasına olanak

vermiyordu. DİSK'in üyeleri Ocak ve Nisan ayları arasında bazı fabrikaları işgal ettiler. Heryerde çoğu kez polis ve orduyla çatışmalarının da eşlik ettiği grevler olmaktaydı.[52]

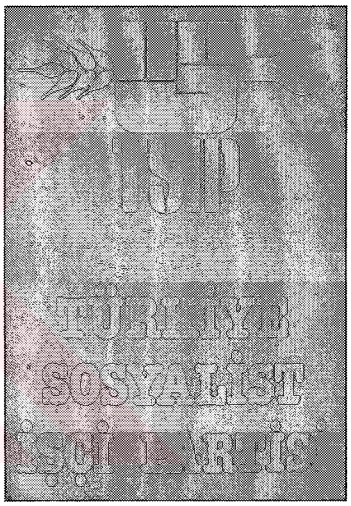
İkinci Cumhuriyet'in son bulmasına ve 20 yıl içinde Türk siyasetinde üçüncü bir askeri müdahaleye yol açan gelişmeler çeşitliydi: Artan asayiş sorunları, Kürt ayrılıkçılığı, kördüğüm olmuş görünen bir siyasal sistem ve harap olmuş bir ekonomi. Bunlara bir de, ordu içinden bir çok kimseye de dahil olmak üzere çok kişiye İslami köktendincilik tehlikesi gibi görünün şey de ekleniyordu.[53]



R.162 Türkiye İşçi Partisi, Broşür kapağı, 1976



R.163 Türkiye İşçi Partisi, el ilanı, 1979

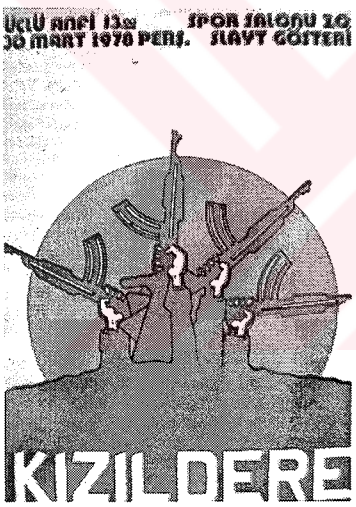


R.164 Türkiye İşçi Partisi, el ilanı

12 Eylül 1980 sabahı, saat 04.30'da cunta adına okunan ilk bildiri Türk Silahlı Kuvvetlerin'in devletin organları işlemediği için ülke yönetimine el koyduğunu ilan etti. Ayrıca parlementonun dağıtıldığını, kabinenin görevine son verildiğini ve Millet Meclisi üyelerinin dokunulmazlıklarının kaldırıldığını bildiriyordu. Hemen ardından bütün siyasi partiler ve iki köktenci sendika konfederasyonunun (sosyalist DİSK ve aşırı sağcı

[52] Erik Jan Zürcher, **a.g.k.,** s. 390
[53] **A.g.k.,** s. 391

Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu MİSK) faaliyetleri durduruldu. Alparslan Türkeş dışındaki siyasi parti liderleri tutuklandı, saklanmış olan Türkeş iki gün sonra teslim oldu. Bütün ülkede olağanüstü hal ilan edildi, yurtdışına çıkışlar yasaklandı. (...) Bütün iktidar ordunun, özellikle de 14 Eylül'de resmen Devlet Başkanı ilan edilen Kenan Evren'in başkanı olduğu Milli Güvenlik Konseyi'nin elinde toplandı. (...) Darbeden sonra faaliyetleri durdurulmuş olan eski partiler, 16 Ekim'de resmen kapatıldı ve mal varlıklarına el konuldu. Geçmişten köklü bir kopuşun zorlama gayreti içindeki generaller geçmişin kendisini de yok etmeye çalıştılar: Partilerin arşivleri ortadan yok olmuş ve muhtemelen imha edilmişti; buna CHP'nin son 30 yıllık arşivi de dahildi. (CHP arşivinin önceki kısımlarına evvelce Demokrat Parti Hükümeti tarafından 1950'lerde el konulmuştu.)[54]



R.165 30 Mart Kızıldere olayı ile ilgili slayt gösterisi afişi, 1978



R.166 Disk grev afişi

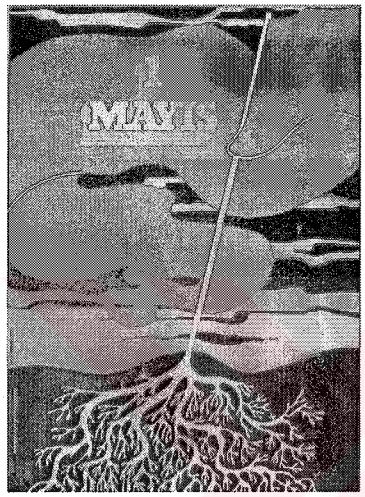


R.167 Devrimci yol afişi, 1970'lerin sonu

Bütün bu gelişmeler siyasi hayatta olduğu kadar sosyal ve kültürel hayatta da gerçek bir kopuşu, tarihin yokedilmesi durumunu gündeme getirdi. Bugün siyasi ve partiler

[54] **A.g.k.,** s. 407

ve sendikalarca oluşturulmuş toplumsal ve siyasi tarihimize ait çok az bilgi, belge ve görsel kaynak bulabiliyoruz. Kişisel arşivlerin bile dağıtıldığı, kitapların, afişlerin yakıldığı aydınlara, öğrencilere, akademisyenlere ve siyasi platforma karşı uygulanan, büyük tutuklama ve fişleme hareketi, toplumsal tarihimize ait belgelerin büyük bir kısmının yok edilmesine ve büyük bir toplumsal travmaya neden olmuştur.



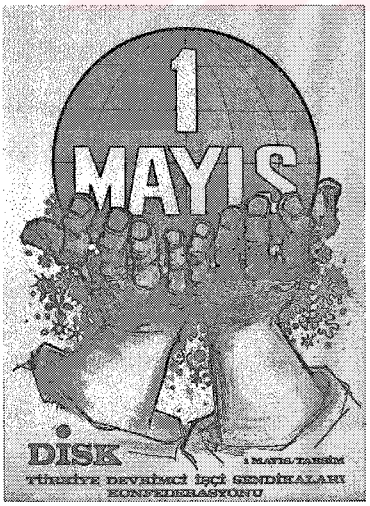
R.168 1 Mayıs afişi, Sadık Karamustafa, 1976



R.169 Disk-Gıda iş, 1 Mayıs, Sadık Karamustafa



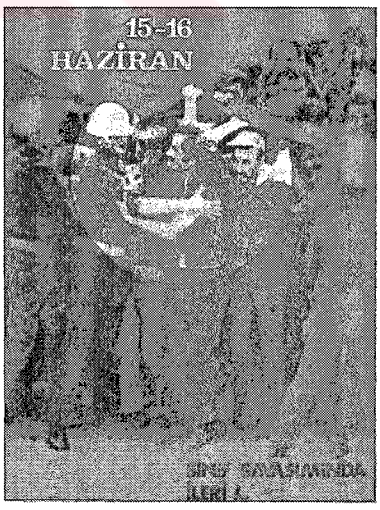
R.170 Disk-Gıda iş, 1 Mayıs, Sadık Karamustafa, 1977



R.171 Disk 1 Mayıs afişi, Orhan Taylan



R.172 Disk 15-16 Haziran eylem afişi



R.173 15-16 Haziran eylem afişi



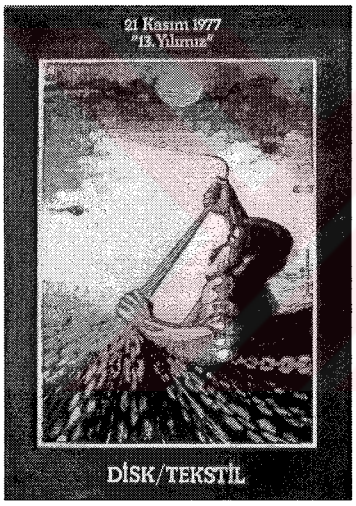
R.174 Tiyatro Dergisi Kapak, 1975



R.175 Tiyatro Dergisi Kapak, 1976



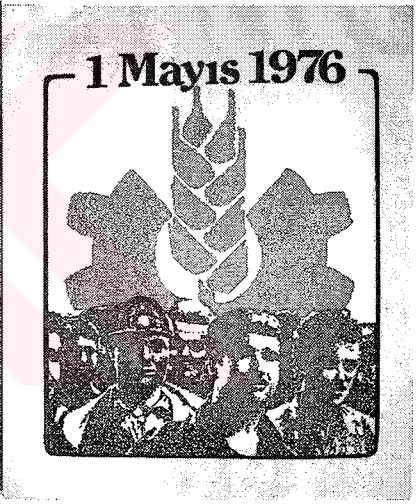
R.176 AMMYO-DER afişi, 1978



R.177 Disk, Sadık Karamustafa, 1977



R.178 Yusuf Metin Afişi, 1978



R.179 1 Mayıs 1976



R.180 İşçi partisi, Nato'ya hayır yaka iğnesi, 1978



R.181 İşçi Partisi Kimlik Kartı, 1978



R.182 1 Mayıs 1978 Orhan Taylan'ın AKM üzerine asılan dev işçi figürü



R.183 12 Şubat 1967'de kuruluş kararı alınan DİSK'in amblemi



R.184 Ankara kadın derneği amblemi


proleter

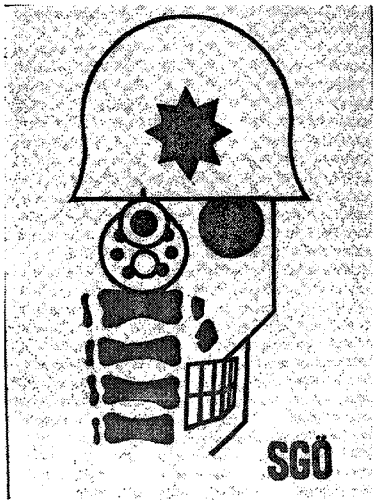
YAZARLARI İŞÇİLER VE KÖYLÜLERDİR

Yedikleri İçtikleri Bütün Bizimdir

OY ANAM, OY

TİP

R.185 Proleter, işçi partisi yayını, 1970'ler



R.186 Sosyalist Gençlik örgütü afişi, 1970'ler

2.2.1. 1980 sonrası Türkiye

1980 sonrası siyasi gelişmelerle, Türk toplumu şüphesiz bir çok demokratik kişilik haklarından mahrum kalmıştı. Toplumda dengelerin değişmesi, gençliğin apolitikleşmek zorunda bırakılması yeni toplumsal eleştirilerin önünü açtı. 1980 öncesi dönemle bu gün arasında ciddi kültürel, sosyal ve ekonomik değişiklikler vardır.

Anayasanın kabulünden ve Kenan Evren'in cumhurbaşkanlığına getirilmesinden sonra, generaller hemen siyaseti yapılandırma programının ikinci aşamasına giriştiler. Mart ayında yeni bir Siyasal Partiler Yasası ilan edildi. Eylül 1980'den önce faal olan siyasetçiler on yıl süreyle siyasetten men edildi. Yeni partiler artık kurulabilirdi ancak, kurucularının Milli Güvenlik Konseyi tarafından onaylanması gerekiyordu. Öğrencilere, öğretmenlere ve devlet memurlarına parti üyeliği yasaktı. Yeni partilerin kadın ya da gençlik kolları kurmalarına, sendikalarla ilişkilerini geliştirmelerine ve köylerde şube açmalarına izin verilmeyerek toplumda kök salmaları olanaksızlaştırılmıştı.[55]

Bütün bu gelişmelerin sonucunda, 6 Kasım 1983 seçimlerinde Turgut Özal liderliğindeki Anavatan Partisi % 45'in üzerinde oy alarak iktidar olur.

1980'ler bu gelişmelerin yanısıra büyük toplumsal değişimlere sahne olur Türkiye'de. Siyasi yasaklar, gecekondulunun, köyden kente göçenin kendisini sosyal olarak kabul ettirme çabaları sosyal yapıyı değiştirmiştir. Göç, toplumsal dayanışmanın kaybolmasına, dayanışma kültürünün yerini kendini düşünme anlayışına bırakmasına neden olmuştur.

---

[55] Erik Jan Zürcher, **a.g.k.**, s. 410

Gecekondunun 1950'lerde beliren ilk yüzü "teneke mahalleleri" kimliğidir. Yeni filizlenen özel sanayi sermayesinin gelişebilmesi için gerekli yüksek işsizlik, düşük ücret ortamı, büyük kentlere yığılmaya başlayan göçenlerin oluşturduğu yedek sanayi ordusu tarafından sağlanıyordu. Ancak en düşük ücretlerle her tür işi yapmaya hazır bu işsizler ordusunun kentte, çok cılız ve kesintili gelirlerle varlığını sürdürebilmesi için çok düşük standartlı ve düşük bedelli bir yaşam biçiminin gelişip yaygınlaşması gerekliydi.[56]

1950'lerden beri Türkiye'nin büyük kentlerine, özellikle İstanbul'a akan göç ile birlikte kentlerde aslında müthiş bir kültürel çeşitlenme meydana geldi. Fakat bu kültürel çeşitlenmeden toleransa dayalı, farklılıkların kabulüne dayalı 'medeni' bir kentlilik kültürü ortaya çıkacağı yerde, bence çok tehlikeli bir şekilde bugün ortaya çıkan kültürel dışlanmayı öngören bir eğilim hakim duruma geldi. Varoşlar kavramında ifadesini bulan bu yeni söylemde, kültürel farklılıkların kabulü değil, bu farklılıkların yeni bir kimlik arkasında, hepsinin bir pakete konularak dışlanması sözkonusu. Gecekondu tanımı ne kadar kente göçenlerin önüne merkezdeki kimliğe dönüşmek üzere kapı açıyorduysa, varoş terimi o kadar dışlayıcı ve kapatıcı.(...) Gecekondulu, kente merkezdeki gibi olmak, kendisini merkeze taşımak için göçetmişti.[57]

1950'lerden bu yana kentlere birikmekte olan kültürel çeşitliliğin, o insan mozaiğinin, 1980'lerden sonra farklılaşan kimlik politikaları olarak dönüştüğünü görüyoruz. 1980'lerde göç alan kentler, İstanbul gibi, kimlik patlamasına sahne olmaktalar. İstanbul'da eskiden Fatih-Harbiye diye akslaştırılan kimlik bölüşümünün üstüne farklı

---

[56] Erhan Acar, "Gecekondu'nun Kısa Tarihi" **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, s. 2207
[57] Asu Aksoy, "Gecekondudan Varoşa Dönüşüm: 1990'larda 'Biz' ve 'Öteki' Kurgusu", **Dışarıda Kalanlar, Bırakılanlar**, Yayına Hazırlayanlar: Nabi Avcı, Deniz Derman, Şüheyla Kırca, Arus Yumul, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001, s. 40

kimlik akslarının geldiğini görüyoruz; cinsiyet temelli, din-etnik grup temelli, sivillik temelli çok farklı kimlikler ortaya çıkmaya başlıyor.[58]

Türkiye'de 1980 sonrası yaşanan Güneydoğu'dan gelen toplu göç hareketi kültürel anlamda da bir yersizyurtsuzlaşma hareketidir. Sermaye bir yandan ulusaşırılaşmış, İstanbul ise bir megapol olarak dünya büyük şehirlerinin içinde benzer sorunları yaşayarak, yerini almıştır. Bunun en önemli göstergeleri ise 1980 sonrası liberal politikaları, siyasi ve ideolojik olanı dönüştürme pratiğidir. Bir yandan askeri harekatın getirdiği etkenler, diğer yandan da dünya sosyalist hareketinin yaşadığı baskıcı pratikler, bir tür ideolojik yersizyurtsuzlaşma hareketini beraberinde getirdi. Kültürel alanda; İstanbul'da önce biracılar ve video furyasıyla eve kapanma ve ardından, 1990'lı yıllarda dışa açılma ve sokağa taşma hareketiyle sokak kültürünün yeni "çehresi" içinde, rock, grange gibi akımlarla birlikte, pop kültürün kodlarının yerleşik hale gelmesinin ve popun da küresel kültür içinde kendi dönüşümünde, arabesk ve latin müziğiyle eklemlenmesi; bir tür yeni şehir kültürünün göstergesi olmuştur.[59]

80'ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönemdi. Bir yandan da, bu toplumun daha az tanışık olduğu bir başka iktidar biçiminin, ilk başta kendini bir kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcı değil oluşturucu, kışkırtıcı, içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllardı. (...) 80'lerin ilk yarısına darbenin, baskının şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir.[60]

---

[58] Yayına Hazırlayanlar: Nabi Avcı, Deniz Derman, Şüheyla Kırca, Arus Yumul, **Dışarıda Kalanlar, Bırakılanlar,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001, s. 41

[59] Ali Akay, "İstanbul: Bir Eğlence Megapolü", **Cogito, Yeni İstanbul**, İstanbul, YKY, Bahar 2003, s. 193-194

[60] Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 13

Türkiye'de 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram "sözün bastırılması"ysa, ikincisi mutlaka "söz patlaması" olmalı.[61]

İstanbul, cumhuriyetin ilk döneminde kısa bir süre için Ankara'ya kaptırdığı "yeni" olma özelliğini 1950'lerde devralmış, bir daha da kaptırmamıştır kimselere. O tarihten bu yana yeni olan her ne varsa Türkiye'de, ilk kez İstanbul'da kendini göstermiş, orada sınanıp olgunlaştıktan sonra diğer yörelere yayılmıştır. Özellikle de kentler, kentteki değişimler sözkonusu olduğunda, yeninin mekanı hep İstanbul olmuştur. Dolayısıyla İstanbul'u anlamak, Türkiye'yi anlamaktır; bundan dolayı önemlidir İstanbul'u anlamak.[62]

80 öncesi toplumun yarısından fazlası kırlarda yaşamaktaydı ve etken olan kültür "köylü-taşra" kültürüydü, bu gün ise toplumun büyük bir kısmı kentlerde yaşıyor ve kentlerde kültür çeşitleniyor, bir çok alt kültür bir arada yaşıyor. Aleviler, kürtler, İslamcılar, Kastamonu'lular, Beyoğlu, orta sınıf, varoşlar gibi. İstanbul'da şekillenen toplumsal değişimler, Türkiye'nin diğer şehirlerine hızla yayılıyor fakat merkez, hep en büyük metropol olan İstanbul oluyor. Sosyal yapının değişmesinde siyasi tarihin etkisi kadar, 60'lı yıllarda köyden kente göçen ve fabrikalarda çalışan işçi kızlarının da etkisini bulmak mümkün. Arabesk kültürü üzerinde şekillenmiş de olsa toplumsal bir başkaldırının filizlendiğini görebiliyoruz. Göçler şehir hayatını karmaşıklaştırırken bir yandan da sınıfsal hatlar az çok yerine oturuyordu. Eski değerler ile yeni değerler birbirine geçerken görece özgürleşilen bir dönemdi 1980'ler.

(...) bugün kaç tane İstanbul'un olduğunu saptamak herhalde olanaksız, ama birbiriyle karşılaşmayan, birbirini bilmeyen, bilmek ve anlamak da istemeyen, aynı şehir yaşantısını hiçbir biçimde paylaşmayan insan öbeklerinden oluşma pek çok İstanbul'un

---

[61] Nurdan Gürbilek, **a.g.k.**, s. 21
[62] M. Melih Pınarcıoğlu, Oğuz Işık, "Sultanbeyli: Enformelin kurucu/yıkıcı Gücü", **Cogito, Yeni İstanbul**, İstanbul, YKY, Bahar 2003, s. 114

olduğunu inkar etmek zor. Parçalarının toplamından daha aza denk bir bütün bu ("antergy"); yan yana geldiklerinde birbirlerinden eksiltiyorlar aslında, birbirini tedirgin ediyor, telaşa düşürüyor, savunma ve saldırma dürtüleri uyandırıyor.[63]

Apolitikleşmenin verdiği kararsızlık 1985 sonrası gençliğini yönelimleri konusunda etkilemiş, gençler yeni söz alanları bulmak, eleştirilerini seslendirebilecekleri yeni alanlar yaratmak durumunda kalmışlardır.

80'ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemiydi, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönemdi, ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Daha önce ancak siyasi tasarılar içinde varolabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade etme imkanını ancak 80'lerde bulabildiler. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun, Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla varolmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabildi. Sokağın aynı bir dili varsa eğer, bu kendisini en çok 80'lerde hissettirdi. [64]

İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80'ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemiydi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini varetmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, bastırma ve inkar dönemiydi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir

---

[63] **Cogito, Yeni İstanbul**, İstanbul 2003, YKY, Bahar 2003, s. 5
[64] Nurdan Gürbilek, **a.g.k.**, s. 102

fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir "Konuşan Türkiye"[65]

Böylece 80'lerde, Türkiye'de ilk kez yaygın olarak tüketilebilecek bir "pop tarih" kuruldu. Bunu mümkün kılan şey, imgeleri tarihsel yükünden kurtaran, geçmişi bir alıntıdan ibaret kılan, tümüyle keyfi ve nedensiz bir dilin çeşitli alanlarda yaşar kılınabilmesiydi. Bu dili herşeyden önce reklamcılık kışkırttı. Reklamların dili yalnızca sözü görüntünün, imgenin hizmetine sunmakla kalmadı, aynı zamanda bütün kültürü bir malın pazarlanmasında kullanılabilecek bir hammaddeye, sınırsız bir alıntılar toplamına da dönüştürdü. [66]

1980'lerin sonu, liberal ekonominin de etkisiyle, dünyadan yapılan kültür transferlerinin yoğun olduğu dönemlerdir aynı zamanda. Rock müziği, popüler müzik ile birlikte dünya yeraltı edebiyatı çevirilerinin yapıldığı, kültürel veya sosyal dışarıya tüm kapıların açıldığı bir dönem.

Siyasi olmasa da, toplumsal ve kültürel çeşitliliğe olanak tanıyan bu dönem sonucu ithal edilen bir çok yaşam tarzının, kültürün Türkiye gerçeğinde yeşermesi farklı zeminler ve ürünler oluşturuyordu.

1990'larda iletişim teknolojilerinin, özellikle de internetin etkisi ile tüm dünyadaki sınırların kalkması, Türkiye için de farklı kültürlere ait üretimlerin yerel dille gerçekleştirilmesi olanağını sundu bu toprağın insanlarına. Yine 90'lar, popüler kültür üretiminin, gösteri toplumunun, kentlerde sınırları zorladığı yıllar olarak kendi karşıtını da

---

[65] Nurdan Gürbilek, **a.g.k.**, s. 9
[66] **A.g.k.**, s. 24

oluşturuyordu. Türkiye'de kapitalizme, endüstrileşmenin yarattığı yapay dünyaya, pop olana, kültür endüstrisine karşı olan insanlar...

3. Kent Kültürü Ölçeğinde Karşı Hareketler

Modern yaşamın en derin sorunları, bireyin; etkin sosyal kuvvetler, tarihsel miras, dışsal kültür ve yaşam tekniği karşısında varoluş özerkliğini ve bireyselliğini muhafaza etme amacından kaynaklanır.[67] diyor Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat" adlı makalesinde. Sanayi Devrimi sonucunda üretimin ve tüketimin kitleselleşmesi, kültür endüstrisi kavramını gündeme getirir. Standardize olmaya, mekanikleşmeye karşı, içgüdüsel de olsa tepki geliştiren kitlelerin bunu sergileme mekanları yine kentler olacaktır.

Kent her zaman farklılığın, farklılaşmanan 'yeni'nin mekanı olmuştur. Bütün gelişmeler, öncü buluşlar ve sosyal hareketler kentlerde filizlenir. İstediğini bulabilmenin, istediğin şekilde varolabilmenin, zaman zaman kaybolabilmenin, farklı yaşamların, düşüncelerin bir arada olduğu ortak bir zemindir kentler. Boş zaman kültürünün kendini en açık biçimde ortaya koyduğu mekanlar olarak kentler, 'başka bir şey' olabilmenin, 'başka türlü' yaşayabilmenin olanaklarını sunar insanlara.

"Metropol, modernliğin kendi tarihini yarattığı bir yaşam alanıdır..."[68]

Kent, sınırları son derece net çizilen özgürlükler sistemi demektir. Özgürlük ise farklı olabilme iznidir. Birbirinden farklı koşullar içinde, farklı değerler sisteminde, farklı amaca yönelik faaliyetlerin sürebilmesi için kaçınılmaz olan özerkleşme, tarihte ilk defa kentlerde ortaya çıkmıştır. (...) kent hayatının en büyük güvencesi, geri püskürtmeyi

---

[67] Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", **Kent ve Kültürü**, Cogito, Sayı: 8, Yaz 1996, s. 81
[68] Aras Özgün, Ersan Ocak, **"Kent, Bellek, Görüntü"**, www.korotonomedya.net, Ankara, Ocak 1997, Erişim: Mart 2005

başaramadığı kuşatma dalgalarını içeri kabul ederek, özümseyerek, dönüştürerek, ehlileştirerek ortadan kaldırabilme yeteneğidir.[69]

Farklı olmaya, diğerinden farklı yaşamaya olan gereksinim, insanoğlunun en temel dürtülerinden biridir. İşte kentler bu en insani gereksinimin hayat bulduğu oluşumlar ve organizmalardır. Dayanılmaz özgür olma ihtiyacıyla, sayısız özgürlük talebinin bir arada nasıl yaşanabileceği sorusu arasındaki denge arayışı, kentleri; özgürlük ve çoğulculuğun yaşam alanlarını ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda kent, sayısız faktörün her gün değişen dinamik hareketini ortak bir paydada buluşturan organik bir kimliğe de sahiptir. Kent denge arayan ve yaratan kurumlarıyla, hak ve ödevlerin uyumuyla, farklı toplumsal kimlikler arasında konsensüse yönelik mekanizmalarıyla, neredeyse sakinlerinin tek tek iradi istemlerinden bağımsız olarak da yaşamaya devam eder.[70]

(...) uygarlık tarihi boyunca uygarlık, kentlerle ilintili bir kavram olarak gelişmiş, kentlerin, çok belirgin hak ve hukuk kurallarınca düzenlenmiş korunan ortamında boy veren yeni bir gelişme süreci olmuştu. Latince kökenli dillerde uygarlık anlamına gelen "civilization" kent anlamına gelen "civitas"tan türemişti.[71]

Sanayi devrimi sonrası toplumsal hatların yerinden oynaması, birey-toplum, toplum-sınıf ilişkilerinin yeniden tanımlanma ihtiyacı, bilim ve teknolojinin iletişimde, üretimde, kent yaşamındaki yeni etkileri, modern insanın karşılaştığı boş zaman kültürü 20.yy insanını diğer çağların bireyinden ayırır. Toplumsal hareketler bu temellerden şekillenerek kent mekanında sözünü üretmeye başlar.

---

[69] Tarık Demirkan, "Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları Kentler", **Kent ve Kültürü**, Cogito, Sayı: 8, Yaz 1996, s. 17
[70] **A.g.m.**, s. 22
[71] **A.g.m.**, s. 18

Marshall Berman'da modernleşmeyi bilimsel gelişmeler, yeni iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme, hızlı ve sarsıntılı kentleşme, kitle iletişim sistemleri, giderek güçlenen ulus devletler, toplumsal hareketler ve son olarak tüm bunları biraraya getiren kapitalist dünya pazarının neden olduğu süreçlerin ortak adı olarak tanımlar.[72]

Toprakla olan bağını, geleneksel kültürünü ve kimliğini yitiren köylüler yığınsal olarak kentlere akmaya, sanayinin yarattığı yeni süreçlerde makinelerin kopmaz parçası olarak yerlerini almaya başlarlar. Kent halkı içindeki son katman olan işçilerin kent hayatında kendilerine sunulan rolle yetinmemeleri aslında kentlerin gelişmesinde ve dönüşmesinde son dönemin en ilginç iç dinamiğinin de yaratıcısı olacaktır. Bu dinamiği ortaya çıkaran çelişki, aslında kentin en karakteristik özelliği olan özgürlükle, sanayi hayatının özellikle ilk dönemlerindeki acımasız fabrika disiplini arasındaki uzlaşmazlıktan doğmuştur. Köylü kimliğini yitiren, ama kentin özgürleştirici atmosferinde bu hayatın yeni köleleri olmayı da reddeden işçiler, geleneksel kentlerin çevrelerinde sözün gerçek anlamıyla fiili bir kuşatma yaratırlar. Kenar mahallelerde mantar gibi çoğalan yeni işçi semtleri sadece geleneksel kent merkezini kuşatmakla kalmazlar, kuşatılan aynı zamanda kentli hayat tarzıdır. Her zaman için yeniliği, radikal dönüşümleri, farklılaşmayı ve özgürleşmeyi temsil eden kent kültürü, özünde ilkel hayatın yırtıcılığını ve güce de dayanarak hak talep eden kavgacılığını taşıyan bu yeni kuşatmaya karşı tutuculaşmaya başlar. Geleneksel kent kültürüne sahip olanların muhafazakarlaşan konformizmiyle, yeni kentli katmanların pay isteyen radikalizmi arasındaki mücadele XX. Yüzyılın çehresini de oluşturacak olan çok köklü dönüşümlerin de habercisidir.[73]

---

[72] Mustafa Türker Erşen, **Toplumsal İletişimde Gençlik Altkültürlerinin Yeri**, Yükek Lisans Tezi, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, İstanbul, 2002,s. 5

[73] Tarık Demirkan, **a.g.m.**, s. 21-22

Metropol standart ve standartlaştırıcı birşeydir. Dünyanın bütün metropolleri aynı belirleyici ritmle çarparlar. Bu standart ritm kimlikleri, aidiyetleri öğütür(...) İlk metropol oluşumlarından hemen sonra metropolitan bir işçi kültürü -ilk altkültür, ilk sapma, ilk çatlak olarak- ortaya çıkar. Devletin gözünden uzak alanlar, metrolar, kenar mahalleler, metropolün çatlakları sapkın kültürel oluşumlarla dolar. Siyasal, ekonomik kriz zamanlarında bu tür sapkın oluşumlar çatlaklardan sokaklara ve ana caddelere akarlar.[74]

Kent aynı zamanda farklılığın kışkırtıldığı bir mekandır. Richart Sennet ise Baudelaire'nin modern kentte standart kültürel güçleri aşabilme olanağını gördüğünü söyler;

Modern kent insanları içe değil dışa döndürebilirdi; kent onlara bütünlüğün değil başkalığın deneyimlerini yaşatabilirdi. Kentin, insanları yeniden bu yola yöneltecek gücü onun çeşitliliğindeydi; insanlar farklılıkla karşılaşınca, en azından kendilerinin dışına adım atma olanağı bulabilirdi.[75]

Ve Devam ediyor;

Çoğunluğun dışında kalanlar, diye düşündü önce Chicago'lu kentbilimciler, büyük olasılıkla, kentsel yaşamın dışsal koşullarından yararlanıyorlar, 'Ne suçlu, kusurlu kişi, ne de dahi bir kişi kendi doğuştan gelen eğilimlerini, kentte bulduğu fırsatı, küçük bir kasabada bulamaz' Aykırılık ancak birbirine bağlılığı az olan insanların kalabalık kentlerinde mümkün kılınan bir özgürlüktür.[76]

Ve bu özgürlük alanı mutlaka değerlendirilir. Kent ona özgü fakat ona karşı üretilen hareketlerle varlığını sürekli onaylar.

---

[74] Aras Özgün, **"Cartel; Cehennemden Çıkma Çılgın Faşizm"**, www.korotonomedya.net, Erişim: Aralık 2004

[75] Richard Sennet, **Gözün Vicdanı,** İstanbul, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 145

[76] **A.g.k.**, s. 149

Raymond Williams'ın açıkladığı üzere yeninin geleneğini yaşatan Avangart hareketler öncelikle, tipik olarak metropol (Metropol derken kastedilen, görece özerklik ve bir uluslararasılıktır) temelli hareketlerdir. İkinci olarak, avangarda katkıda bulunanların çoğu, (iç ya da dış) göçmenlerden oluşur. Üçüncü olarak, avangart kültür gelenekselden, yerel olandan kopuştur; metropolün ortak dilini kullanır; yerleşik işaretler sistemini geride bırakmıştır. Metropolde rastlaşan göçmenlerin çekişmelerinin/birliklerinin sosyolojisi açısından da önemlidir. Dördüncü olarak avangart oluşumlar, her anlamdaki yerelliği ve ulusallığı aşarak, metropoliten ve uluslararası bir kimlik oluşturan, kültürel hareketliliği yüksek bir topluma giderek daha çok uyan bilinç ve pratik türlerini, hem yansıtır hem de düzenlerler. Beşinci olarak metropolitenlik sayesinde yoğun bir zenginlik sunar ve çoğulculuğu sayesinde muhalif gruplara da uygun bir ortam hazırlar. Avangart oluşumlar, "yerleşik ve geleneksel pratiklerden keskin, ve hatta cebri bir kopuşu temsil ederler" . Ancak, bunlara rağmen ilerleyen dönemde, sulandırılmaları ve ticarileştirilmeleri bir yana, toplumun hakim kültürü haline gelmişlerdir. (Raymond Williams, Kültür, Çev. Ertuğrul Başer, 1. Basım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993, ss88-89)[77]

Bu dönüşümleri hazırlayan toplumsal hareketler, kentlerin önemli ayrıştırıcı özelliklerindendir.

Nietzsche, bireyin bütünüyle gelişmesinin koşulunu, bireylerarası mücadelenin en acımasız biçimde yapılması olarak görür; sosyalizm ise aynı nedenle, bütün rekabetin bastırılması (gerekliliğine) inanır. Böyle de olsa, bütün bu duruşlarda aynı temel motif iş başındadır. Kişi, sosyo-teknolojik bir mekanizma tarafından aşağılanmaya ve yıpratılmaya direnç gösterir. Özellikle modern yaşamın ve ürünlerinin içsel anlamına, kültürel bedenin

[77] Aktaran: Mukadder Çakır Aydın, **Sanatta Eleştirellik**, İstanbul, Beta Basım A.Ş., 1. Basım, 2002, s. 88

ruhuna ilişkin bir araştırma da, doğrusu istenirse, metropol gibi yapıların, yaşamın birey ile üstün birey içerikleri arasında bir eşitlik sağlaması sorununun çözümünü aramalıdır.[78]

Usanmışlık tutumu kadar, koşulsuz olarak metropole özgü başka bir fiziksel fenomen belki de yoktur. Usanmışlık tutumu, başlangıçta, birbirine karşıt sinirsel uyarıların hızla değişmesinden ve sıkıca bastırılmasından kaynıklanır. Bu durum ayrıca, özünde, metropol entellektüelliğinin zenginleşmesine de olanak sağlamaktadır.[79]

Metropolü özgürlüğün mekanı yapan, yalnızca, çevrenin genişlemesiyle kişisel içsel ve dışsal özgürlük arasındaki evrensel tarihsel ilintiden ötürü alanın ve kişilerin anlık hacmi değildir. Bunun gerekçesi daha ziyade, herhangi bir kentin kozmopolitliğin mekanı haline gelmesi yönündeki görünür genişlemenin aşılmasındadır.[80]

Kent, kaotik ve kozmopolit yapısından aykırı duruşlar, yaşam tarzları üretir ve bunları yine kent merkezinde dillendirir.

---

[78] Georg Simmel, **A.g.m.**, s. 81
[79] **A.g.m.**, s. 84
[80] **A.g.m.**, s. 87

4. Yeraltı Kültürü/Karşı Kültür

Yeraltı, mitolojide her zaman korkularak bahsedilen, güvensiz, tekinsiz, gizli olanı ve yaşamın karanlık yüzünü tarif etmek için kullanılan bir kelime olmuştur.

Kronos'un üç oğlu dünyayı paylaştıkları zaman, kardeşlerin en acımasızı olan Hades, karısı Persephone ile yeraltında hükümranlık kurunca, yeraltının yüzlerce yıl sürecek yazgısı da belirlenmiş oldu. Mitosların egemenliğindeki dünyada yeraltının anlamı yüzlerce yıl önce şekillendi. Orası, sert ve zalim bir Tanrı'nın yönetimi altında bulunan, gölgeler halindeki ölülere terk edilmiş, her gireni kabullenen, ancak insanı bir kez içeriye aldı mı, bir daha dışarıya bırakmayan, acımasızlığın hüküm sürdüğü bir sırlar alemiydi.[81]

Yeraltının "egemen olana karşı olmak" olarak beliren simgesel karşılığı 20. yüzyıla ait toplumsal hareketler sonucunda oluşmuştur.

Amerikan İç Savaşı ise yeraltı sözcüğüne farklı bir boyut getirmiştir. İç Savaş sırasında, zenci kölelerin kuzey eyaletlerine kaçırılması işine 'Underground Railroad' (Yeraltı Demiryolu) adı verilmiştir. Oysa gerçek anlamda ne bir demiryolu söz konusudur, ne de yeraltı. Dolayısıyla, yeraltı sözcüğüne kendi dışında bir anlam yüklenmiş ve örgütler tarafından planlı bir şekilde gerçekleştirilen gizli kaçırmalar için kullanılmaya başlanmıştır bu sözcük. Genelde olumsuz özellikleri ön plana çıkarılarak kullanılan yeraltı sözcüğü, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte daha çok politik bir içerik kazanmıştır. Yerleşik düzeni, hükümeti veya bir ülkeyi işgal etmiş olan askeri kuvvetleri devirmek, bozguna uğratmak için oluşturulan örgütlerin faaliyetleri yeraltı sözcüğü ile tanımlanmıştır. Dolayısıyla, yeraltı sözcüğü politik bir içerikle birlikte, varolan egemen güçlere karşı yürütülen gizli

[81] M. Emre Erol, **"Yeraltı Kültürünü Anlamlama Denemesi... sözcük'ten yazın'a"**, www.antiparantez.com, Erişim: Ocak 2005

eylemlerin planlanması ve gerçekleştirilmesi anlamını da kapsamıştır. Tıpkı İç Savaş Amerika'sında olduğu gibi, yeraltı sözcüğü bir uzam adı olmaktan çıkarılmış, simgesel bir anlama ulaştırılmıştır. Zaman içinde, özellikle de 1950'li yılların ortalarından itibaren, egemen kültürel yapıyı reddeden altkültürlerin tümü yeraltı tanımını üstlenmeye başlamıştır.[82]

Tanıl Bora, "Gençlik ve Altkültürleri" isimli kitabın "Sosyalizm, Hegemonya ve Alt-Kültür" altbaşlıklı önsözünde alt kültürü kısaca, "toplum içinde cemaat olarak" tanımladıktan sonra aşağıdaki açıklamayı yapıyor;

Egemen toplumsal-siyasal düzenin toplumsallaş(tır)ma normlarının ve ilişkilerinin dışında, kendi toplumsal normlarıyla yaşayan; farklı (kendine özgü) bir ahlakı, iletişim biçimini, barınma, eğlenme tarzını, sanatsal faaliyeti... kısaca "kültür" adına farklı (kendine özgü) bir bütünlüğü yeniden üreten bir topluluk, bir toplumsal ilişkiler sistemi...[83]

Ülkemizde ise tanım olarak karşılığı iki ana çizgide ilerlemektedir.

Anadolu'da, yeraltı sözcüğü hep karanlıkla, bilinmeyenle, korkuyla ve ölümle özdeşleştirilerek kullanılmıştır. Hititler'de yer altı, suçluların gittiği yerdir. Sürgülü yedi kapısı bulunan, acımasız bir devin beklediği karanlıklar ülkesidir. Hititler kimi zaman ölüleri yakmışlar ve yeraltı bekçilerine bu ölülerin küllerini sunmuşlardır... Genelde kötücül anlamı ön plana çıkarılarak kullanılan yeraltı sözcüğünün kapsamı zaman içinde ülkemizde de farklılaşmıştır. Sözcük, yasadışı faaliyetlerde bulunan örgütleri, özellikle de çıkar hesaplaşmalarıyla tanınan mafyayı tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Yeraltı, kumar, fuhuş, uyuşturucu ve silah ticareti, adam kaçırma, yaralama ve öldürme, haraç alma gibi anlamları da içinde barındıran ürpertici bir sözcüğe dönüştürülmüştür...

---

[82] **A.g.m.**

[83] Dick Hebdige, **Gençlik ve Altkültürleri**, Çeviren: Esen Tarım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1988, s. 5

Günümüzde Türkiye'de genel dağıtım ağının dışında kalan, genelde bazı kitapçılarda bulunabilen, bazıları baskıyla, bazıları da fotokopiyle çoğaltılmış müzik ve yazın dergileri; bazıları da gönüllüler aracılığıyla yollarda satılan gazete ve dergiler underground kapsamında değerlendirilmektedir. Yine günümüzde öncü tarzda döşenmiş, altkültür ürünü müzikler çalışan uzamlar da underground adı altında sunulmaktadır. Genelde bu uzamlarda geçen hayatlara da underground denilmektedir.[84]

Yeraltı kültürü sıradanlığı, alışılagelmişliği, gelenekselleşmiş kurumları bir kenara iten, başkaları gibi olmak istemeyen, toplumda egemen olan kültüre başkaldırma özelliğini koruyan insanların oluşturduğu bir kültür olarak tanımlanabilir. Alt kültür bir alacaklı olma durumudur.

Erol Mutlu, Altkültürü (subculture), "Daha geniş bir kültürün parçası olmakla birlikte, kimi inançları ve davranışlarıyla bu kültürden farklılaşan bir toplumsal kümenin kültürü. Beyazların çoğunlukta oldukları bir toplumda siyahlar, erkek egemen bir toplumda kadınlar, eşcinseller altkültür kümelerinin örneğidirler. Altkültürler toplumda hakim ve yaygın olan kültürle ikili bir ilişki içindedir. Buna gore hem hakim kültürle bazı öğeleri paylaşırlar, hem de bu kültürün istikrarına tehdit muhalif öğeleri içerirler."[85] diyerek tarif ediyor.

Karşı Kültür'ü (Counter culture) ise, "Bir topluluğun baskın ya da egemen kültürüyle uzlaşmaz çelişki içinde olan bir alt-kültür türü. Karşı kültür terimi, geleneksel olarak kabul edilmiş değerler ve davranış örüntülerine karşı çıkan ve siyaset, çalışma ve

---

[84] M. Emre Erol, **A.g.m.**
[85] Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 3. Basım, 1998, s. 35

aile yaşamına ilişkin yeni ve geleneksel olmayan kuram ve siyasaların formüle edildiği 1960'larda yaygınlaştı."[86]

Türkiye için durum biraz daha farklı. Alt kültür, yeraltı kültürü ve karşı kültür kavramlarının kullanımında karışık bir durum söz konusudur. Dünyada metal müzik veya punk müzik dinleyen kitlenin kültürü, Türkiye'deki arabesk kültürüne karşılık gelmektedir bu da kavramın Türkiye ve Türkiye'deki kültürle karşılaştırılmasında karışıklıklara neden olmaktadır.

Yeraltı kavramı bir yandan mafyavari ilişkilere karşılık gelirken, bir yandan da dünyadaki yeraltı kavramını (yani hakim sistemle uzlaşmazlık) karşılayan ikili bir anlama sahiptir. Erol Mutlu'nun alt kültür tanımı ise, bütün dünya için aynı sosyal ve kültürel duruma işaret eder. Fakat bu sefer alt kültürün dünyadaki ve Türkiye'deki kültürel üretimleri ve göstergeleri farklı konumlanır. Metal müzik kültürü, punk kültürü, graffiti, stencil, fanzin gibi ürünler dünyada bir alt kültür üretimi iken (örneğin metal müziğin kökü ağır metal sanayi işçilerine dayanır, punk kültürü ve müziği yine kendini toplumsal atık olarak değerlendiren bir gruba ait, bulunduğu durumu yeren, yaşam şartları ve sosyal sınıfı nedeniyle haklı bir nihilizme ve umutsuzluğa sahip olan sosyal bir gruba refere eder.) Türkiye'de daha çok eğitim görmüş, ürün verdiği alanda teorik okumaları olan, toplumun nitelik olarak üst ve orta sınıflarına ait olan üretimlerdir. Erol Mutlu tarafından yapılan karşı kültür tanımı ise Türkiye'de yeraltı kültürü kavramına karşılık gelmektedir.

Dünyanın hiçbir yerinde aristokratlar rock müziği dinlemez, caz dinlerler, klasik müzik dinlerler. Aslında bu bir tür sınıf problemidir. Türkiye'de rock müziği dinleyenlere

---

[86] Erol Mutlu, **a.g.k.**, s. 203

baktığımızda tam tersini görüyoruz. Türkiye'de orta sınıf çocukları ve burjuva çocukları rock dinler. Orada rock dinleyen "sefiller" burada arabesk dinliyor.[87]

Türkiye'de ise, 1960'ların Amerika'sından ödünç alınmış, pek çok kavram gibi uçuşan, karmakarışık, başka kavramlarla karıştırılan ve birçok şey için rastgele kullanılan, 'başkalarından farklı olarak' anlamınca dilimize pelesenk olmuş underground sözcüğünden bahsetmek mümkündür(..) Ülkemizde çoğunlukla varoşlardaki gençlerin tarzı olarak (nedense) tabir edilen bir kültür, giyimde serbestliği, bol pantolonları, zincirleri, boyalı kısa saçlarıyla kendini belli ediyor.[88]

Karşı kültürün görselliği kullanımı, tasarım nesnelerinden yeni tarzlar kullanmaya ve hatta fetiş nesnelerine kadar geniş bir skala içerir. Jean Genet'in 'vazelin tüpü' gibi, punkların çengelli iğnesi de aynı işe yaramazlık kültüründen çıkan ve bayraklaşan nesnelerdir.

Hırsızın Günlüğü'nün ilk sayfalarında Genet, bir baskın sırasında İspanyol polisinin bir vazelin tüpüne nasıl el koyduğunu anlatır. Eşcinselliğini bütün dünyaya ilan eden bu "pis aşağılık nesne" Genet için bir çeşit güvence –pek yakında onu aşağılanmaktan kurtaracak gizli bir lütuf işareti- olur. (...) *Bu küçük, silik nesnenin onlara direneceğini, sadece varlığıyla dünyadaki bütün polisleri çıldırtacağını ve her zaman aşağılanıp nefret ve öfkeyi üzerine çekeceğini biliyordum.* (Genet, 1967)[89]

Bu alt-kültür grupları egemen sınıflara ait olmayan malzeme ve tarzlar kullanırlar. Bu anlamda muhalefettirler ve özetle 'Uygarlık ve Kült Nesneleri'ndeki kültürün yaptığı

---

[87] Ali Akay, Derya Fırat, Mehmet Kutlukan, Pınar Göktürk, **İstanbul'da Rock Hayatı, Sosyolojik Bir Bakış,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 48
[88] M. Emre Erol, **A.g.m.**
[89] Dick Hebdige, **a.g.k.,** s. 11

şekilde, toplumsal düzeni herzaman yeniden üretmezler. Sokak Tarzındaki insanlar, insan eliyle yapılan şeyleri Clark ve Sudjic'in kültür versiyonlarındaki gibi tüketmekten çok, bu kültür ve kültürel üretimleri ortaya koyarlar. [90]

Belki de yeraltı/altkültürü en iyi yine Sex Pistols'dan John Lyndon tarif ediyor;

"Milletin nabzına göre şerbet vermek, sevilmek, beğenilmek için hiçbirşey yapmadım. Beste yapıyorum çünkü seviyorum. Aldığım zevk yokolduğunda bırakacağım"[91]

[90] Malcolm Barnard, **a.g.k.,** s. 47
[91] Derleyen: Hira Doğu, **Alışılmadık Sesler,** İstanbul, Dost Kitabevi, 1999, s. 191

5. Endüstriyel Olmayan Grafik Üretim

McLuhan'a göre, "mesaj aracın kendisidir". Bir iletişim eyleminde belirleyici olan şey iletilmek istenen mesajın içeriği değil, bu mesajı iletmek için kullanılan aracın kendisidir. İnsanların ilişki ve eylem ölçülerini biçimleyen ve belirleyen şey kullanılan araçlardır (Özkök, 1985:163). Yani her iletişim tekniği ya da belli iletişim teknikleri grubu belli bir kültürü ortaya çıkarırlar. Bu düşünüre göre, toplumların evrensel gelişim sürecinde temel unsur iletişim teknikleri ve bunların farklılaşmasıdır. Bu şekilde yaptığı sınıflandırmasında, insanlığın geçirdiği ilk dönem olarak yazının bulunuşundan önceki uygarlıkları belirtmiştir (kabile dönemi). Bu dönemde egemen iletişim biçimi sözlü anlatım ve işitsel algılamadır.[92]

Görsel iletişim kuşkusuz 20.yy'a damgasını vuran bir iletişim biçimi olarak bütün kültürleri görsellik temelinde yeniden şekillendirmiştir. Grafik tasarım endüstriye ait bir üretim olmasının yanı sıra endüstri kültürü ve kapitalizm ile sıkı sıkıya bağlıdır. Endüstrinin dayattığı kuralları, teknik olarak çoğaltımı, yine endüstrinin bütün yaşama yayılmış hegomonik kurallarında varolmayı redden bir araç olarak fotokopi dergi, fotokopi afiş, graffiti, stencil gibi üretimler, endüstriden bağımsız ama bir grafik ürün olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Tasarlanan bu ürünler teknik ve içerik açısından da endüstriye yakın duran grafik ürünlerden ayrılmaktadırlar.

McLuhan'ın belirttiği aracın yani üretimin mesaj olması durumu, en çok yine bu ürünlerde kendini göstermektedir.

---

[92] Gökhan Savaş, **"Kitle İletişim Araçlarına Eleştirel Bir Yaklaşım"**, www.insanbilimleri.com, Erişim: Mart 2005

6. Alternatif Medya

Medya ve yarattığı bu kültür zihinleri kolonize ediyor, sömürgeleştiriyor, düş gücünü köreltiyor ve düş gücü üzerinde tahakküm kuruyor. "Hegemonik Medya"dan söz ediliyor zaten.(...) Dolayısıyla insanlar kendi medyalarını oluşturmak zorunda kalıyorlar. Aynı zamanda da kendi tarihini de yapmış oluyorsun.[93]

Bir endüstri olarak medya, günümüzde Guy Debord'un "Gösteri Toplumu" ile işaret ettiği bir yönetim ve uysallaştırma tekniği olmaya çok yakın durmaktadır;

Gösteri hakimiyetinin ilk hedefi, tarihsel bilgiyi temel anlamda yok etmekti ve bu en yakın geçmişle ilgili hemen hemen bütün enformasyonlar ve makul yorumlarla başlamak suretiyle gerçekleştirilmişti... Gösteri insanların olup bitenleri görmezlikten gelmelerini ve yine de anlaşılan birşey varsa bunu derhal unutturmayı büyük bir ustalıkla başarır.

Gösteri söylemi tamamen gizli olanın yanısıra kendisine uygun gelmeyen herşeyi de alenen susturur. Gösterdiği herşeyi bağlamından, geçmisinden, amaçlarından ve sonuçlarından tecrit eder.

Tüm nesnel tarih bilgisinin yokolması bir bakıma, bireysel itibarların bütün bilgiyi - toplanan ve aynı zamanda tamamen farklı şekilde yayımlanan bilgi- denetim altında tutanlar tarafından dilediğince uysal ve değiştirilebilir hale getirilmesinde görülebilir.

Gösteri otoritesi aynı şekilde herhangi bir şeyi; bir kere, üç kere yadsıyabilir ve artık bu konuda konuşmayacağını, başka birşeyden sözedeceğini söyleyebilir ve ne kendi

---

[93] Halil Turhanlı, Ömer Madra, "Kapılarını Açmak", **Cuma Adlı Adamlar Programı**, 02/07/2004, www.radikal.com.tr, Erişim: Ocak 2005

alanında ne de başka bir alanda herhangi bir tepki alma tehlikesinin olmadığını gayet iyi bilir. Çünkü artık ne agora ne de genel topluluk mevcuttur; ne aracı kurumlarla ya da özerk kuruluşlarla kahvehanelerle, bir iş yerinin işçileriyle sınırlı topluluklar kalmıştır; insanların kendilerini ilgilendiren gerçekleri tartışabilecekleri hiçbir yer yoktur çünkü kendilerini medyatik tartışma ve onu nakletmek üzere örgütlenmiş güçlerin ezici varlığından asla uzun süreli olarak kurtaramazlar.[94]

Guy Debord'un belirttiği gibi 'gerçek'in denetim altına alındığı, medyanın belli tröstlerin elinde olduğu bilgisinden yola çıkarak, bize gösterilenlerin her zaman doğru olmadığı sonucuna varabiliriz.

Hegamonya karşıtı siyasal ve toplumsal söylem tarih varolduğundan bu yana önüne geçilemeyen bir oluşum olarak hayatın içinde kendini göstermiştir. Günümüzde ise kapitalizmin ve globalleşmenin baskısı ile karşı kültür grupları nefes alabilecekleri yeni alanlar üretirler. Alternatif iletişim araçları, kültür endüstrisinin, gösteri toplumunun, simülasyon çağının gerçekten uzaklaştıran dünyasında, kendi gerçeklerini haykırabilecekleri, en azından iletişim kurabilecekleri yeni mecralar sunar insanlara. George Orwell "1984" isimli kitabında sürekli yeniden yazılan bir tarihi tasvir eder. Zeminin güvenilmez olduğu böyle bir ortamda birilerinin kendi iletişim araçlarını keşfetmesi de kaçınılmazdır.

Alternatif İletişim Araçları (Alternative Media)

Yerleşik ve kurumsallaşmış siyaseti (toplumda değişimi savunma veya en azından geleneksel değirlerin eleştirisi anlamında) açıkça reddeden veya ona meydan okuyan kitle iletişim biçimleri. Bunlar "Köktenci (radikal)" veya "yeraltı" iletişim araçları olarak da adlandırılırlar ve parlamenter oydaşma ve tartışmaların tanımlanmış sınırları dışında kalan

---

[94] Guy Debord, **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 76

siyasal ve toplumsal öğretileri temsil etmek suretiyle geleneksel iletişim araçlarına karşıt bir konum alırlar.[95]

Alternatif medya kavramı son 30 yıldan bu yana iletişim çalışmalarına konu olmaya başlamıştır (Gibbs & Hamilton, 2001, s.117). Alternatif medya'nın ortaya çıkışı 1960'lı yılların sonu ve 1970'lerin başına denk gelmektedir (Kidd, 1999, s.1). Avrupa, Latin Amerika, ABD, Avusturalya ve Kanada gibi etnik toplulukların (Alankuş, 2000, s.140), dünyada feminist, çevreci hareketlerin ve sosyalizmin artış gösterdiği (Atton, 2002, s.41) bu dönemde alternatif medyanın ortaya çıkışı, alternatif medyanın sosyal hareketlerin destekleyici unsuru oluşu ve demokratikleşme sürecindeki rolü ile bağlantılıdır.(...) Egemene alternatif olarak betimlenen alternatif medya (Atabek, 2001) azınlık guruplarının, toplulukların, altsınıfların iletişim sürecine katılımına olanak vermesi ve dinleyici/izleyici ile medya organı arasında yatay bir iletişim sağlamasıyla demokratik bir yapı kazanır (Atton, 2002, s.8). Alternatif medyayı, egemen medyadan ayıran ana unsur ise, dinleyici/izleyiciyi ana gelir kaynağı olarak kabul eden, amacı kazancı artırmak olan, toplumdaki hiyerarşik yapıyı korumaya yardımcı olan ve genellikle büyük ticari kuruluşlar tarafından yönetilen egemen medyaya karşın, alternatif medyanın, kar amacı gütmeyen, ticari kuruluşlardan bağımsız bir yapıya sahip oluşu ve mevcut hiyerarşik yapıyı yıkmaya çalışarak, yeni bir medya düzeni ve sosyal düzen oluşturmaya çalışmasıdır (Albert, 1993, s.2).[96]

Zamanla underground, bazı totaliter ülkelerde açık açık yayımlanması yasaklanan eleştirel yazıların bulunduğu, el altından dağıtılan dergi ve gazeteleri kapsamına alan; ya da ABD gibi ülkelerde çok sınırlı bir dağıtım ağına sahip dergileri devrim, ırkçı azınlıkların

---

[95] Erol Mutlu, **a.g.k.**, s. 35

[96] Arş.Gör. Özen Çatal, **"Kıbrıslı Türkler'in Zor Dönemeçteki Sesi: Canbulat Radyosu."** Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi http://www.akdeniz.edu.tr, Erişim: Aralık 2004

nedenleri ve solcu politikalar üzerine kuran çalışmaları bünyesine alan bir yapıya dönüştürülmüştür.[97]

Alternatif medyanın yaptığı bir şey var; İster televizyon olsun ister radyo, basit bir teknolojiyle, hatta video örneğinde olduğu gibi taşınabilir bir teknolojiyle gündelik hayata müdahale etmek; gündelik hayatın içerisindeki şiirselliği keşfetmek; insanları bilgilendirmek; böylelikle onların gündelik hayatta yaşadıkları yabancılaşmayı aşmada katkıda bulunmak.[98]

Emre Erol, underground yapıtların belli özellikler dahilinde varolduğu sonucuna vararak, bu yayınların veya yapıtların aşağıda bulunan ortak özellikleri kapsadığına işaret eder.

1) 'Egemen olan'a 'baskı'ya başkaldırır.
2) 'Yasal olarak kabul görmüş olan'ın ötesine geçer.
3) 'İrkiltici olan'ı benimser, içerir.
4) 'Deneysel olan'ı ön plana çıkarır.
5) 'Doğaçlama', 'eşzamanlılık', 'kesme', 'kolaj' tekniklerinden sık sık yararlanır.
6) 'Çeşitliliği' benimser.
7) 'Yabancılaşma'yı temel alır.
8) Toplumda egemen olan kültür yapısına başkaldırır.
9) 'Pikaresk öğeler' içerir.
10) Altkültürlere ağırlık verir.[99]

---

[97] M. Emre Erol, **a.g.m.**
[98] Halil Turhanlı, Ömer Madra, **a.g.m.**
[99] M. Emre Erol, **a.g.m.**

7. Fanzinler

Bir yaratıcı haz uğruna çalışan biri değildir. Mutlaka ihtiyaç duyduğu için yaratır.[100]

"Fanzin, Webster Genişletilmiş Yeni Evrensel sözlükte 'genellikle bilimkurgu ya da çizgi roman hayranları gibi, özel bir ilgi alanına kendini adamış insanlara yönelik olarak amatörlerce çıkarılan bir dergi' olarak tanımlanır. (1983)"[101]

Fanzine terimi ise "fanatik" ile "magazin" kelimelerinin birleştirilmesinden oluşmuştur.

"Fanzin için 'fanatik'le 'magazin'in birleşmesinden oluşan bir sözcük diyebiliriz, ama hiç bir anlamı olmaz bunun. Egemen söylemin sunduğu yollara giremeyen ya da özellikle girmek istemeyenlerin kendi çabalarıyla ürettikleri bireysel ya da kolektif bir başkaldırı nesnesidir fanzin. Söyleyecek sözü, çizecek deseni, yapacak resmi, edecek küfrü olanların, canları nasıl istediyse öyle yaptıkları bir başkaldırı nesnesi. [102]

Fanzinlerin konuları çok çeşitlidir. Her konuda bir fanzin bulmak veya üretmek mümkün; Edebiyat, bilim kurgu, çizgi roman, fantastik sinema, müzik, politika, anarşizm, sinema, gay-lezbiyen kültürü, sanat, siyasi fanzinlerin yanı sıra sadece belli bir yazar veya film için çıkarılan fanzinleri görmek mümkün. Bilimkurgu ve çizgi roman ilk dönemlerde üretilen fanzinlerin ağırlıklı konularını oluşturmaktaydı. Fanzinlerin kaç sayı yayınlandığını veya kaç kopya dağıtıldığını bilmek neredeyse imkansız, konularındaki çeşitlilik ve anarşist tavır da gözönüne alındığında, fanzinlerin rahatlıkla alternatif medya tanımına dahil olduğunu söyleyebiliriz.

---

[100] Gilles Deleuze, **İki Konferans**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2003, s. 20
[101] Tricia Henry Young, **Punk, Bir Alt Kültürün Oluşumu**, İstanbul, Dost Kitabevi, 1999, s. 85
[102] Altay Öktem, **Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2002, s. 7

En yaygın zin çeşitlerini sınıflandıracak olsaydım, şöyle sınıflandırırdım (ki bu bir sıralama değildir): Sanat (buna çizgi roman, posta sanatı, kolaj çalışmaları dahildir), muhafazakar-anayasa taraftarlığı, ekolojik-çevresel, film (genellikle korku-edepsiz-kanlı), şiir, din (pagan-subgenius Discordian-törensel büyücülük), anarşist-sol, müzik, bilimkurgu-fantezi, anaakım edebiyat, belirlenemeyen uçan nesne-Fortean-ruhi-tuhaf, bilim-huysuz şahıslar-barış-savaş karşıtı-toplumsal vicdanı olan, gey-lezbiyen-biseksüel. Küçük çaplı matbaalardan çıkanların %90'ı (biraz zorlama gerektirse de) herhalde bu kategorilere sığdırılabilir. (Mike Gunderloy, Factsheet Five editörü, MRR, Sayı:77, Ekim, 1989)[103]

Fanzinlerin belli bir yayın periyodu yoktur. Konular biriktikçe ve ihtiyaç duyuldukça hazırlanıyor. Kar amacı veya geniş bir kitleye yayılma gibi endişeleri de bulunmuyor. Biçimi de, içeriği de fanzini hazırlayan belirliyor, bir yayın kurulu veya konu sınırlaması yok, dolayısıyla son derece gerçek son derece yaşamı, yaşananları tarif eden bir konumu var fanzinlerin. Ticari veya hukuki hiç bir bağlayıcılığı yok. Herhangi bir grup veya zümrenin egemenlik alanı altında değiller. 1970'lerden bu yana hızla çoğalan ve konu olarak da çeşitlenen fanzinler çok fazla sayıda olduğu için underground bir fenomen sayılmasa bile, son iki dönemin en önemli kültürel fenomeni olarak beliriyor. İzleyicisinin spesifik ilgi alanına hitabeden, ağırlıklı olarak otoriteye karşı saygısız bir tavır benimseyen fanzinler, bir karşı kültür üretimi olarak hergün daha fazla izleyici topluyor. Konularının inanılmaz çeşitlilikte olmasına rağmen fanzinler ortak karakteristik özellikler taşıyor. Otonomi ve bağımsızlığa olan düşkünlükleri, anaakım medya ve popüler kültürle olan ilişkileri, mülkiyete karşı tavırları ortak özellikleri olarak ortaya çıkıyor.

Fanzin, çoğunlukla fotokopi yoluyla çoğaltılıp dağıtılan ama bazen elle de hazırlanan, hiçbir sınırı, kaydı, koşulu olmayan bir edebiyat üretim süreci. Bir açıdan bakılırsa fanzinler birer dergi. Ama onun ötesinde anlamları var. Her şeyden önce fanzinler

[103] Craig O'Hara, **Punk Felsefesi**, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2003, s. 63

anarşist bir yapıya ve ruha sahip. Bu nedenle de 'korsanlığı' bir yöntem olarak benimsiyor. Hiçbir verili toplumsal kuralı kendisini sınırlamak için dikkate almıyor fanzinci. İçinden gelen neyse onu dilediğince ortaya koyuyor. O nedenle de bu edebiyat iki temel özelliğe sahip. İlki, 'alternatif' olması. Aykırı, toplumda marjinalleşmiş tercihlerin, davranışların, kümeleşmelerin birer mikroklimaası fanzinler. Kendisine ifade etme olanağı bulamayan kesimlerin o ihtiyacı giderdiği bir zemin. Bu yanıyla da fanzin 'yeraltı edebiyatı' denilen bir dünyanın ürünü. Aykırı olan, hazmedemeyen, alışamayan insan sesini orada yankılıyor.[104]

Fanzinlerin basım ve üretim şekilleri kadar görsel tarzları da farklılıklar gösterir. Ender olarak ofset tekniği ile basılmış fanzinleri görebileceğimiz gibi, ağırlıklı olarak fotokopi ile çoğaltılırlar. Punk fanzinlerinin görsel bir kimliği olmakla beraber fanzinler aslında yaratıcısının, yazarının insiyatifinde şekillenen bir tasarım anlayışına sahiptir. Punk fanzinleri birbirinden farklı ya da birbiriyle pek ilgisi olmayan elemanları ve tasarım öğelerini peşpeşe dizerek gözün alıştığı estetik kurguyu bozmaya çalışırlar. Grafik elemanları deformasyona uğratıp, mesajı alanın tanıdığı nesne ile kendi kurguladığı tasarım arasındaki farklılıkları belirginleştirerek yabancılaşma yaratır.

[104] Hasan Bülent Kahraman, **"Anarşi ve fanzinler"**, www.radikal.com.tr, 13.06.2002, Erişim: Ocak 2005

7.1. Dünyada Fanzin

Bilinen ilk fanzin 1926'da Hugo Gernback tarafından hazırlanan Amazing Stories isimli bilimkurgu fanzinidir.

Fanzinler, ticari ve profesyonel olmayan, sınırlı alanlarda dağıtımı yapılan hazırlayanın tasarladığı, dağıttığı, çoğalttığı spesifik ilgi alanlarına hitab eden yayınlardır. Alternatif basının uzun tarihi boyunca şekillenmiş olan fanzin 1930'larda doğmuştur. Bilim kurgu fanatikleri kurdukları kulüp ile birlikte yazdıkları veya ilgilendikleri bilimkurgu hikayelerini paylaşmak ve iletişimde olmak amacı ile ilk fanzinleri üretmişlerdir. Bu dönemden 40 yıl sonra 1970'lerde anaakım müzik basının ve hakim müzik kültürünü önemsemeyen ve o alanda varolmak istemeyen punk rock müzik fanatikleri, kendi müziklerini ve kültürlerini içeren fanzinler hazırlamaya başladılar. [105]

Punk dergisini çıkaran John Holmstrom, 1986'da yapılan bir söyleşide: "Punk, New York gruplarına seslenen ilk fanzindi, ama katiyen ilk rock-and-roll fanzini değildi. Rock-and-roll fanzinleri 1950'lerden beri elden ele dolaşmaktaydı. Rock-and-roll'un yanısıra düşünebileceğiniz herşeyle ilgili fanzinler çıkmaktaydı. Mad Magazine hakkında, James Bond, yarış arabaları, 1950'lerin şuça eğilimli gençliğiyle ilgili karton kapaklı kitaplar, bilimkurgu filmleri ve aklınıza gelebilecek hemen herşey hakkında fanzinler vardı. (1986, söyleşi)[106]

Fanzinlerin gelişim tarihi açısından Punk kültürü bir dönüm noktasıdır. 1970'li yıllara kadar spesifik bir ilgi alanını paylaşan kişilerce, iletişim ve paylaşım amacı ile

---

[105] Stephen Duncombe, **Notes from underground Zines and the Politics of Alternative Culture**, Londra, Verso, 1997, s. 6
[106] Tricia Henry Young, **a.g.k.**, s. 86

üretilen fanzinler punkın felsefesi ve yaşama karşı aldığı tavır nedeniyle bir altkültür üretimine dönüşmüştür. O döneme kadar içeriği ve ilgi alanı nedeniyle varolan sisteme herhangi bir şekilde adapte olamayan, anaakım medyada varoluş imkanı bulamayan kişiler ve konular paralelinde hazırlanan fanzinler bu dönemden sonra bu sisteme ve yapıya karşı bilinçli bir karşı tavır içine girmişlerdir. DIY (do it yourself/kendin yap) anlayışı ve kültürü ile üretilen fanzinler kendi kültürünü, yaşamını, kurallarını kendin yarat diyerek alternatif olma yoluna giderler. Bu nedenle fanzinlerin yapısını ve içeriğini oldukça değiştiren punk kültürüne, onun beslendiği kaynaklara ve içerdiği görsel dilin kökenine kısa bir bakış gerekli oluyor. Punk ve Sex Pistols bize sadece müzikal bir tablodan öte, sosyolojik, ekonomik, psikolojik ve kültürel bir inceleme alanı sunar.

7.1.1. Punk'ın oluşumu

1970'lerin ortasında İngiltere, tarihindeki en yüksek işsizlik oranı ile karşılaşmış 800.000 tahmin edilen işsiz sayısı o tarihlerde bir milyon sınırına dayanmıştır. 2. Dünya Savaşı'nın ağır tahribatından kurtulamayan İngiliz toplumunda, işsizlik, hayat pahalılığı, temel ihtiyaçları gidermek için yapılan inanılmaz mücadele, toplumu karamsarlık ve nihilizm çıkmazına sürüklemiştir. Punk hareketinin içinde aktif olarak yeralan, ağırlıklı olarak ekonomik açıdan büyük zarar görmüş, alt-orta sınıftan beyaz gençler geleceğe inanmıyor, gelecekleri konusunda hiçbir umut beslemiyorlardı. Kendilerini antiburjuva, antikapitalist ve birer toplumsal atık olarak konumlandırıyorlardı.

Kökü Amerika'da oluşan punk akımının İngiltere'deki ayağı olan, çok daha fazla yankı uyandıran ve etkileri çok geniş bir skalaya yayılan İngiliz Punk böyle bir dönemde oluşuyor.

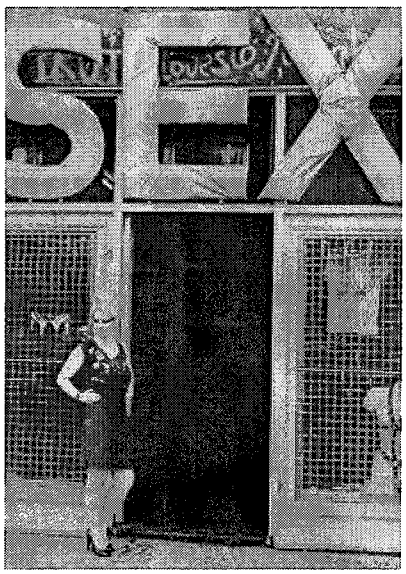
İngiliz Punk aslında daha önce kısa bir dönem New York Dolls'un menajerliğini yapmış olan Malcolm McLaren'in projesi olarak adlandırılabilir.

(...) 1975'te Malcolm McLaren'in Londra'da Kings Road'daki Sex isimli butiğinde farkedildiği o günden önce hayatındaki en büyük başarısı yoldan gelip geçenleri varlığıyla rahatsız etmek olan adsız bir suçlu.[107]

"CBGB 1975 yazında, 16 Temmuz ile 3 Ağustos arasındaki dört hafta boyunca 40'tan fazla grubun çaldığı bir rock festivali düzenledi"[108]

---

[107] Greil Marcus, **Ruj Lekesi**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 18
[108] Tricia Henry Young, **a.g.k.**, s. 81



R.187 Malcolm McLaren'in Sex isimli dükkanı

CBGB, 1974 tarihinde açılan Manhattan, East Village'da küçük bir rock mekanıdır ve punk rock'un gelişiminde önemli bir katalizör işlevi görmüştür. (CBGB-OMFUG 'un açılımı 'Country Blue Grass, Blues and Other Music for Uplifting Gormandizers yani Country Blue Grass, Blues ve Oburları Uçurmak Üzere Diğer Müzikler'dir) Albüm yapmamış gruplara konser şansı tanıyan az sayıdaki kulüplerden biridir. Amerika'daki bu festivalde albüm yapmamış olan 40'tan fazla grup çalmıştır ve New York Dolls'un eski menajeri olan McLaren da bu festivalin izleyicileri arasındadır.

"Rock Family Trees'in yazarı rock tarihçisi Pete Frame'e göre: 'McLaren... kısa ve diken diken saçları, çengelli iğneyle tutturulmuş yırtık elbiseleri, umursamaz hergele tavırları ile Hell'i (o sırada Televizyondaydı) ortalığı yıkarken izledi ve onu Londra'ya davet etti. Hell teklifi geri çevirince McLaren da yanında onun imajını götürdü (1980, 29).'[109]

[109] **A.g.k.,** s. 81



R.188 Sex Pistols üyeleri



R.189 Johny Rotten

"Geleceğin olmadığı" hayatlarının para ve politik güç sahibi kişilerce yönetilen bir toplum tarafından önceden belirlendiği gerçeği, toplumsal dinamiği oluşturan gençlerin en büyük buhranıydı. Bu buhranın köklerinin Fütürizm, Dadaizm, Nihilizm ve Anarşizm felsefeleri ile buluşması ve yıkıcı eylem-yaşam (action-life) biçimine dönüşmesi kaçınılmazdı[110]

Böyle bir ortamda İngiltere'de McLaren'in Sex Pistols'u kurarak başını çektiği bir yıkıcı tavır oluşur. Punk Dergisi'nin editörü John Holmstrom İngiliz Punk'ının doğuşunu aşağıdaki şekilde aktarır;

İngiltere'de Punk akımının doğuşu tamamıyla New York (Underground akımıyla) ve McLaren'la içiçeydi. McLaren Talking Heads, Ramones, Television, Duff Darts, Blondie gibilerinin sahne aldığı (CBGB'deki) Rock Festivali sırasında 1975 yazında New York'taydı. (...) Ve Malcolm hadiseyi yerinde inceliyordu. Çengelli iğnelerle tutturulmuş yırtık bir tişört giyen Richard Hell'i izledi. (...) Sonra Malcolm İngiltere'ye döndü ve Rock müzisyenleri ile hayranlarına hizmet eden kendi giysi dükkanını üs olarak kullanıp Sex

[110] Özgür K. Tekin, **a.g.m.**

Pistols'u kurdu. Pek çok fikri New York'ta gördüğü giyim ve müzik tarzlarından –ve uyuz uyuz oturarak ilgilenebilecekleri yeni bir şeyin çıkmasını bekleyen gençler için yeni bir müzik türü ve yeni bir ortam yaratılabileceği fikrinden- almıştı (1986 söyleşi)[111]

Punk ile ilgili Malcom McLaren;

70'lerin başında kültürü ters yüz etmemiz gerekiyordu. Zira uyuşturucuların etkisinden ayıldığımızda, gezegenin metalaşması kapıdaydı. Punk rock kariyerizme ve ticariliğe karşı bir tavırdı. Plak şirketlerinin temsil ettiği şeyin zıddıydı punk felsefesi; alternatif bir hayat tarzıydı. Plak şirketleri olup bitene akıl erdiremiyordu. Ama ben onlar gibi fildişi kulede değildim. Olup biteni biliyordum, çünkü gözümün önünde cereyan ediyordu: Butiğim kendisine kimlik arayan, ama bu kimliği gidip büyük mağazalardan satın almak istemeyen yeni kuşağın bireyleri için bir buluşma yeri olmuştu. Topu topu 25 kişiydik, ama o 25, 25 bin oldu, 250 bin oldu, iki üç yıl içinde iki milyona ulaştı. Başlangıcında da nihayetinde de müzik endüstrisine ilgi duymadım. Ama DIY – Do it yourself (Kendin pişir) kültürünün promosyonunu yaptım. Ve bence son savaştan bu yana en tesirli olan kültür DIY kültürüdür.[112]

New York Dolls menajeri Malcolm McLaren sahibi olduğu dükkanın yanında Johnny Rotten'ı (esas ismi John Lydon) dolaşırken keşfetti. McLaren onu dükkanındaki müzik kutusuna plak doldurmak için tuttu ve daha sonra Sex Pistols adında punk grubuna çevirdi.[113]

Grup, Johny Rotten'ın (takma adı olan Rotten, çürük, bozulmuş, kokmuş, kaba, kötü, berbat, rezil anlamına gelir) yanısıra, adi suçlardan sabıkalı Steve Jones, elektrikçi

---

[111] Tricia Henry Young, **a.g.k.**, s. 82
[112] Roll Dergisi, **"Sex Pistols, Nostalji değil Tarih"**, Çeviren: Ali Yıldızay, Yücel Göktürk, İstanbul, Ocak 2001, Sayı:49, s. 57
[113] Özgür K. Tekin, **"Bir Punk Tarihi"**, http://www.punkerland.com, Erişim: Şubat 2005

çıraklığı yapmış olan davulcu Paul Cook ve eski güzel sanatlar öğrencisi olan ve McLaren'in Sex isimli butiğinde tezgahtarlık yapan Glen Matlock'tan oluşur. Daha sonra ise Glen Matlock'un yerini uyuşturucu bağımlısı gerçek adı John Beverly olan Sid Vicious (Vicious'un sözlük anlamı ise; kötü amaçlı gaddar, tehlikeli, huysuz, saldırgan anlamına gelmektedir) alacaktır.

Sex Pistols ilk konserini St Martin's Art School'da 6 Kasım 1975 tarihinde verir. İlk konserleri de diğerleri gibi anarşik ve kaotik bir manzara sergiler. Kısa süre içinde Sex Pistols inanılmaz bir kitleye sahip olur, her konseri olaylı ve şiddet dolu geçen grup basının da ilgisini çeker. Grup oldukça ender yasal bağlantı yapabildiğinden konser vereceği haberi genellikle son anda ağızdan ağıza yayılır. Çoğunlukla bir kez çaldıkları yerde bir daha çalamadılar. Daha sonra bu duyuru aracı fanzinler olacaktı.

Eylül 1976'da 100 Club tarafından düzenlenen ilk punk festivalinin ilgi odağı Sex Pistols'tu. Festivalin son günü fırlatılan bir bardağın onsekiz yaşında bir kızın gözlerini kör etmesinden sonra Sex Pistols'un rahatça çalabildiği tek kulüp olan 100 Club, bütün punk gruplarını afaroz eder. Bu olay bir medya saldırısının patlamasına neden olur.

Peşi sıra gelen şöhret ve hızlı bir şekilde büyüyen altkültür, ihtiyatı elden bırakmayan ama iyi koku alan müzik endüstrisinin dikkatini çekti.[114]

Ve Sex Pistols, İngiltere'nin en büyük plak şirketlerinden biri olan EMI ile anlaşarak ilk single'ı olan "Anarchy in the U.K." yi 26 Kasım 1976'da çıkarır. Hemen ardından 1 Aralık 1976'da grup Bill Grundy'nin sunduğu, ailelere yönelik ve prime-time da yayınlanan "Today Show" isimli programa katılır. Programdaki küfürleşmeler, ve grubun saldırgan tavırları sonucunda halktan gelen protestolarla, gruba karşı toplumsal bir tepki

[114] Tricia Henry Young, **a.g.k.,** s. 112

oluşur. Ertesi gün bütün gazeteler Sex Pistols'tan bahsetmektedir. EMI'nin işçileri "Anarchy in the U.K."yı ambalajlamayı reddeder ve firma grupla olan anlaşmasını fesheder. İngiliz radyolarında Sex Pistols yasaklanır fakat tüm bunlara rağmen album 55.000 adet satar. Grup Mart 1977'de yine büyük bir plak şirketi olan A§M ile anlaşır ve grubun ikinci albümü olan "God Save the Queen"in kısa bir sure sonra çıkacağı duyurulur. Fakat şirket, müzisyenlerinin baskısı ile bir hafta sonra hem anlaşmayı hem de albümün çıkısını iptal eder. Mayısta Virgin Records ile anlaşan grup albümü aynı ay çıkarır fakat albümün kapağında o sıralarda jübilesi olan kraliçenin burnunda çengelli iğne ile fotoğrafı bulunmaktadır. Çıkışından beş gün sonra albüm yasaklanır ilginç olan ise hiçbir şekilde radyolarda çalınmayan ve genellikle de plak dükkanlarının satmayı reddettiği bu albüm, İngiltere'deki bütün müzik listelerinde bir numaraya ulaşır. Temmuz'da grubun üçüncü single'ı "Pretty Vacant" ve Ekim ayında ise dördüncü single'ı "Holiday in the Sun" Virgin Records tarafından basılır. Hemen arkasından ilk albümleri olan "Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols" çıkar. Kısa bir süre sonra Johny Rotten, Malcolm McLaren'in kendilerine ihanet ettiğini öne sürerek grubu dağıtır.

Punk kültürünü ele alan bütün araştırmaların Sex Pistols üzerinde ağırlık kazanmalarının nedeni, Punk'ın en karakteristik özelliklerini üzerinde toplayan grubun, görselleri ve konser verme yöntemleri ile sahip oldukları görsel dil ve fetiş nesneleriyle tam bir arketip olmasıdır.

İngiliz Punk, Sex Pistols ile birlikte bütün dünyayı etkisi altına alan inanılmaz bir dalga yarattı. Yıkıcı tavırları ve söylemleri ile tarihteki tüm toplumsal karşı hareketlerin özellikle de Sitüasyonizm ve Dada'nın örtük bir özeti gibiydi.

Punk'ın bu yıkıcı tavrının köklerini Dada akımının oluşturduğu söylenebilir. 1916-1922 yılları arasında Dada kendisini de reddederek mevcut tüm toplumsal ve estetik değerlere şiddetli karşı çıkışı, anlamsızlığı ve antisanatı, provakatif parodisi, edepsiz mizahı ile yıkıcı sanatın temsilcilerindendir." ...

Bizim için birer HİÇSİNİZ Tanrılarınız gibi : HİÇ

Bürokratlarınız, yöneticileriniz gibi : HİÇ

Ressamlarınız, şairileriniz gibi : HİÇ

Bana saldırıp, dişlerimi sökseniz de suratınıza aptal öküzler olduğunuzu haykıracağım..." (Dada Manifestosundan)[115]

Punklar kendi estetik dillerini oluştururken daha önceki avangard akımların kullandıkları devrimci taktikleri genellikle aynen uygulamışlardır. Dadaizmin felsefesini ve görsel dilini sitüasyonizme ait sloganları en etkin olarak da nihilizmi ve inançsızlığı sık sık öne çıkarmışlardır. Ayrıca Fütürizm'in yıkıcı tavırları, küstah ve saldırgan tutumları da Punk kültürü içinde aktif olarak kullanılmıştır. Ayrıksı, kışkırtıcı ve rahatsız edici giyimleri, nota bilgisi olmadan hatta şarkı söylemeyi bilmeyen, aşırı şiddet içeren sahne performansları, seyircinin konserlerde kışkırtılması, yıkıcı ve aşırı şiddet içeren davranışlar... kısacası bilinen ve kullanılagelinen tüm davranış kodlarını tepetaklak etmeyi amaçlayan bir tavır içinde varoldular.[116]

[115] Özgür K. Tekin, "Bir karşıt kültürün çığlığı: Punk felsefesi, ruhu ve tarihi", **a.g.m.**
[116] **A.g.m.**

Hiçbir altkültür Punk'larınki kadar kararlı bir biçimde kendisini normalleştirilmiş biçimlerin güven verici alanından koparmamış ve böylesine şiddetli bir hoşnutsuzluğa neden olmamıştır.[117]

Punk; kültür, politika ve estetiği ile kurumsallaşmış sanat teorileri ve bunu yaratan topluma, toplumsal sisteme karşı doğmuş bir reddediştir. Punk, sanatçıyı devrimci olarak görür, geleneksel ve kalıplaşmış davranış ve yaşam biçimine karşı yıkıcı bir tavır geliştirir. Bireyin kişisel gelişimini yönlendiren, yaşam biçimini şekillendiren toplumsal organizmayı herşeyin suçlusu olarak görür ve saldırmaktan çekinmez. Punk'a göre herşey altüst olmalıdır; aykırı, ayrıksı giyim tarzı, sanat ve gündelik yaşamda sınırların belirsizleştirilmesi, bilinçli kışkırtıcılık, kabul görmüş ve tekdüzeleşmiş yaşam biçiminin yeniden düzenlenmesi (ya da düzensizleştirilmesi) punk yaşam biçiminin devrimci taktikleridir.[118]

Punk 1976'da petrol krizinin tokadını yemiş sanayileşme sonrası refah toplumunun parodisi olarak ortaya çıktığında yıkıcı bir ironiye sahipti. Punklar burjuva güzellik anlayışına garip makyajları, rengarenk boyanmış, yolunmuş-kazınmış saçlarıyla saldırdılar. Romantizmin doruğundaki dansa bir nevi robotik tepinme formundaki "pogo"yu sundular. Cinsellik endüstrisi uyarınca yatak odalarının gizli köşelerinde saklanan sado-mazo aksesuarlarını ve sanayi toplumunun simgesi makine parçalarını takı edinip sokaklarda dolaştılar. Müzik değil gürültü yaptıklarını açıkça ifade ettiler. İroni o kadar güçlüydü ki dönemin simgelerinden biri haline gelen albümün adı "God Save The Queen" (Tanrı Kraliçeyi Korusun) oldu. İroni sorgulamanın, (düşünce dostluğu anlamında) felsefenin başlama noktasıdır; anlamlar, bağlamlarından, bağlı bulundukları dizgelerden kopartılıp başka yerlere taşınırlar. İroni dilin parçalanması, varolan düşünce sistematiğine saldırıdır.

---

[117] Dick Hebdige, **a.g.k.**, s. 21
[118] Özgür K. Tekin, **a.g.m.**

(...)Punk aynılaşmayı olanaksız kılan, "gelmiş geçmiş bütün yıkıcılık imgelerini üzerinde barındıran bir kolaj" olarak kendini ortaya koyar(...)[119]

"Böyle bir ortamda, İngilizlerin New York camiasında yeşermekte olan Punk Rock oluşumlarıyla tanışmaları sonucunda bu müziğin kötümser, ironik ve amatör yapısına bir de toplumsal ve politik öğeler eklendi; İngiliz Punk'ı ne denli estetik kaygılara sahipse bilinçli şekilde bir o kadar da proleterdi."[120]

Punk antimodadır. Amacı geleneksel kalıplar içinde yaşayan topluma karşı algıyı bozmaya yönelik açık bir saldırıdır.

"Tıpkı avangard gibi, Punk Rock'ta devrimcidir. Kurumsallaşmış sanat kuramları ile tekniklerine olduğu kadar, bunları yaratan topluma karşı da bir tepkidir. Sanatçıyı bir devrimci olarak görür ve geleneksel değerlerden ortaya çıkan bir dünya görüşü yerine, dünyayı daha uygun bir şekilde yansıttığını düşündüğü bir felsefeyi savunur.[121]

Punk'ın ruhundaki anarşist ve yıkıcı tavrı Sniffin'Glue isimli fanzinde çıkan bir yazı anlatır;

SAVAŞACAKSANIZ BİRLEŞİP YALANLARA KARŞI SAVAŞIN, azınlıktaki diğer gruplar gibi davranmayın, onlara ve kedinize, söylediklerinizin arkasında olduğunuzu gösterin, Punklar kendinizi bile şaşırtın, şekil yapmaktan vazgeçin ve size yapılanı karşılıksız bırakmayın. (Sniffin' Glue, Temmuz 1977)[122]

---

[119] Aras Özgün, **"Cartel; Cehennemden Çıkma Çılgın Faşizm!"**, www.korotonomedya.netl, Erişim: Aralık 2004
[120] Tricia Henry Young, **a.g.k.**, s. 11
[121] **A.g.k.**, s. 15
[122] **A.g.k.**, s. 135

Punk'lar, dünyanın mevcut sistemlerine, kısırdöngü haline gelmiş devrimlerle sonrasında yaşanan baskı ortamlarına karşı bir alternatif olan anarşizme yöneliyor. Devletlerin (veya genel olarak hiyerarşilerin) doğası gereği, onların altında yaşayan (veya onlar tarafından etkilenen) insanlar baskı altında tutulur ve sömürülür. Gençlik veya burjuva karşıt-kültürlerden farklı olarak Punk'lar, komünizmi ve geleneksel demokratik devletlerin sol kanatlarının yanı sıra kapitalizmi de reddederler. İktidarda olan partilerin uyguladığı reformlar çoğu zaman devletçi (yani resmi devletin sürdürülmesinden yana olan) veya yüzeysel bulunarak kınanır. Reformlar, insanları özgürleştirmek için değil, onları teskin etmek için yapılır.[123]

"Bu antisosyal ve nonkonformist tavır, sonrasında yaygın bir popüler beğeni malzemesi yerine bir külte dönüşmeyi başaran gayri ticari bir ürünle sonuçlanmıştır."[124]

[123] Özgür K. Tekin, **a.g.m.**
[124] Tricia Henry Young, **a.g.k.** s. 11

7.1.2. Punk Ölçeğinde Fanzinler

Punk kültürü kendi dayanışma ve iletişim ağını da yaratmıştı: Fanzinler. Kültür ve sanat endüstrisine ve sisteme karşı bir tokat olan fanzinlerin varoluş nedeni yadsıma, reddetme talebi ve çağrısıdır. Fanzinlerin punk eylem-yaşam biçiminde oldukça önemli bir yeri vardır(...) İlk Punk fanzini; "Sniffin'Glue", Punk'ın; "kendi-başına yap" (do-it-yourself) felsefesini ortaya çıkarıyordu: bir gitar üzerinde üç akorun yerleri gösterilmiş ve şu başlık atılmıştı: "İşte size bir akor, işte iki tane daha, hadi şimdi gidip kendi grubunuzu kurun."[125]

Punk Felsefesinin özünde 'Gelecek yok' düşüncesi yatar. Nitekim 1986 tarihli "God Save the Queen" adlı şarkısının içinde 'no future' olarak bunu yansıtır. Geleceğin olmaması düşüncesi, kültürel genel beğeniye başkaldırmak ve buna dahil olma ihtimalinin önüne geçmek için kendi görsel kodlarını kullanırlar. Sokaklarda satılan fanzinleri bilgi alışverişi için kullanıyorlar. Sisteme ait yayınlarda yeralmayı tercih etmedikleri ve hatta varolan sistemin sahiciliğine inanmadıkları için, bunları tamamen yok sayarak kendi iletişim kanallarını, fanzinler ve fotokopi ile çoğaltılan ve fanzinlerle aynı karakteristik özellikleri taşıyan fotokopi afişler üzerinden kuruyorlar. O döneme kadar spesifik ilgi alanını paylaşan kişilerin yayınları olan fanzinler, punktan sonra gerçek bir karşı altkültür üretimine dönüşüyorlar. Gerek çalışma sırasında tanıştığım fanzin fanları, gerekse punk kültürüne ait olduğunu düşünen insanlar, punk kültürünün herhangi bir araştırmanın konusu olduğunda deşifre olacağını, bunun da punk ve ait oldukları kültürün doğasındaki asiliğini tahrip edeceğini düşünmekteler.

Punk kültürüne ait olan bütün malzemeler gibi fanzinler de geçici olarak tasarlanmıştır. Bu nedenle fanzinlerin çoğu numarasız, tarihsiz, herhangi bir içeriksel

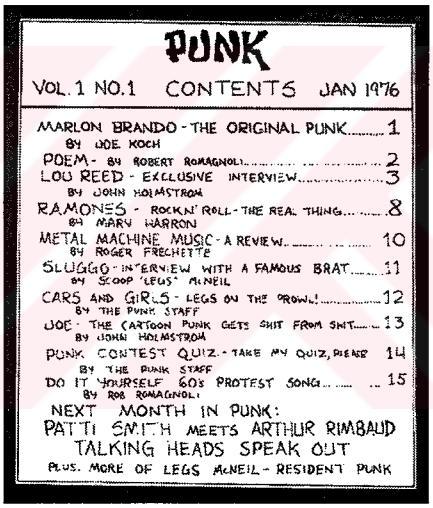
[125] Özgür K. Tekin, **a.g.m.**

devam gözetmeyen anlık ihtiyaçlar doğrultusunda hazırlanan (ki gerçekten de bu şekilde hazırlanan), yazarları ve sayıları belli olmayan yayınlar şeklindedir. Punk kültürüne ait olan 'yıkıcı görsel dil'in yansımasını fanzinlerin uslubunda, kullandığı dilde, makalelerin içeriğinde ve grafik tasarımında görmek mümkündür.

"Punk" dergisinin ilk sayısı, 1 Ocak 1976'da New York'ta çıktı. New York Görsel Sanatlar Okulu'nda öğrenci olan John Holstrom tarafından hazırlanan dergi, grafik tasarım açısından daha sonra çıkacak olan dergilerin eklektik tarzına bir örnek olacaktı. "Punk" dergisi Amerikan gençliğinin paylaştığı karmaşık hayat tarzının parodisiydi.



R.190 Punk, 1.sayı, İllustrasyon ve tasarım John Holmstorm, Ocak 1976


PUNK

VOL. 1 NO. 1 CONTENTS JAN 1976

MARLON BRANDO - THE ORIGINAL PUNK 1
BY JOE KOCH
POEM - BY ROBERT ROMAGNOLI 2
LOU REED - EXCLUSIVE INTERVIEW 3
BY JOHN HOLMSTROM
RAMONES - ROCKN' ROLL - THE REAL THING 8
BY MARY HARRON
METAL MACHINE MUSIC - A REVIEW 10
BY ROGER FRECHETTE
SLUGGO - INTERVIEW WITH A FAMOUS BRAT 11
BY SCOOP 'LEGS' McNEIL
CARS AND GIRLS - LEGS ON THE PROWL 12
BY THE PUNK STAFF
JOE - THE CARTOON PUNK GETS SHIT FROM SHIT 13
BY JOHN HOLMSTROM
PUNK CONTEST QUIZ - TAKE MY QUIZ, PLEASE 14
BY THE PUNK STAFF
DO IT YOURSELF 60's PROTEST SONG 15
BY ROB ROMAGNOLI

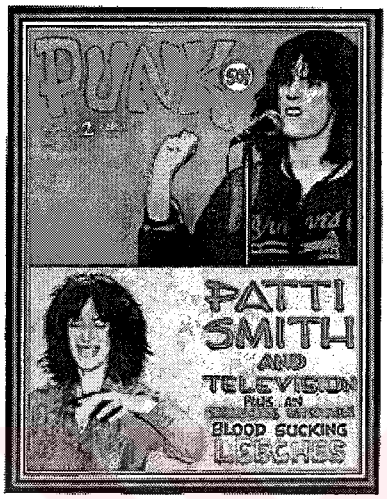
NEXT MONTH IN PUNK:
PATTI SMITH MEETS ARTHUR RIMBAUD
TALKING HEADS SPEAK OUT
PLUS: MORE OF LEGS McNEIL - RESIDENT PUNK

R.191 Punk, 1. sayı, içindekiler sayfası

Holstrom derginin çıkışını, "Punk, Bir Kültürünü Oluşumu" isimli kitapta şöyle aktarır;

"...Her türlü yayından etkilendim. Creem dergisinden underground gazetelere ve hatta Fransız çizgi romanlarına kadar hemen her şeyden. Ne varsa çorba etmek ve ortaya ilginç bir şey çıkarmak istiyordum. Hem zaten 1950'lerden beri rock-and-roll ile çizgi romanlar arasında bir bağlantı mevcuttu. Ellilerde suça eğilimli gençler çizgi roman okur

ve rock-and-roll dinlerlerdi, bunu yeniden canlandırabileceğimi düşündüm. ...(1986, söyleşi)"[126]



R.192 Punk, 2. sayı, Fotoğraf Guillemette Barbet, Tasarım John Holmstrom, Mart 1976



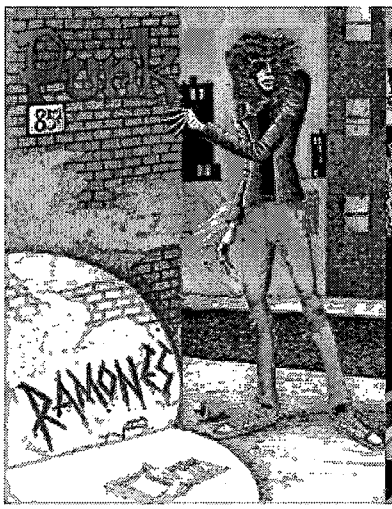
R.193 Punk, 2. sayı, iç sayfalar

"Punk" dergi formatında çıkmış olmasına rağmen kendine özgü bir grafik tasarım diline sahipti ve aslında bir fanzin olarak kategorize edilebilir. Fotoğraf, karikatür kolajlar ve çizgi hikayeler içeriyordu. En önemli özelliği ise bütün metinlerin elle yazılmış olmasıydı.

Holstrom aynı isimli kitapta şöyle anlatıyor;

"Baskı masraflarından kurtulmak için elle yazmıştık, üstelik bu dergiye bir çizgi roman havasını da kazandırdı. Bu önemliydi, çünkü çizgi romanlara aşina gençlere ulaşmak, bir yandan da -görünüşte sıradan olan şeylere yeni bir gözle bakmalarını sağlamak için- onların değerlerini altüst etmek istiyorduk (1986, söyleşi)."[127]

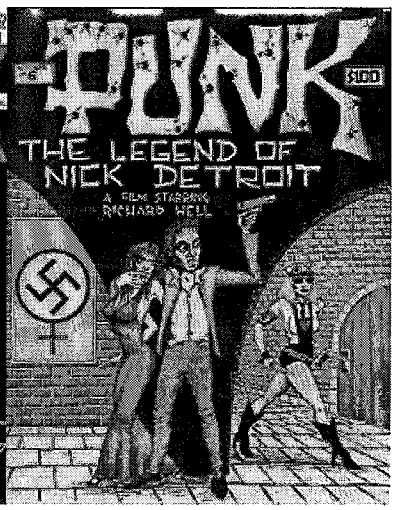
[126] Tricia Henry Young, **a.g.k.,** s. 84
[127] **A.g.k.,** s. 85



R.194 Punk, 3. sayı, John Holmstorm, Nisan 1976



R.195 Punk, 4. sayı, John Holmstorm, Haziran 1976

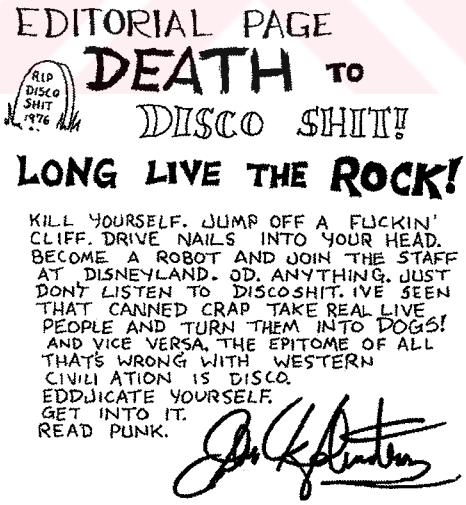


R.196 Punk, 6. sayı, John Holmstorm, 1976

"Punk" fazlasıyla Amerika'ya ait bir fenomen olan rock-and-roll'un yanısıra, Hager'in de vurguladığı gibi "çizgi romanlarla, Mad Magazine'le, bilimkurgu romanlarıyla, yasadışı uyuşturucularla, B sınıfı korku filmleriyle ve Cumartesi sabahları yayımlanan çizgi filmlerle" (1986, 5) büyümüş bir kuşağın dallı budaklı ilgileri üzerinde de yoğunlaşmıştı.[128]



R.197 Punk, John Holmstorm, 1976


EDITORIAL PAGE

DEATH TO DISCO SHIT!

RIP DISCO SHIT 1976

LONG LIVE THE ROCK!

KILL YOURSELF. JUMP OFF A FUCKIN' CLIFF. DRIVE NAILS INTO YOUR HEAD. BECOME A ROBOT AND JOIN THE STAFF AT DISNEYLAND. OD. ANYTHING. JUST DON'T LISTEN TO DISCOSHIT. I'VE SEEN THAT CANNED CRAP TAKE REAL LIVE PEOPLE AND TURN THEM INTO DOGS! AND VICE VERSA. THE EPITOME OF ALL THAT'S WRONG WITH WESTERN CIVILIZATION IS DISCO. EDDUCATE YOURSELF. GET INTO IT. READ PUNK.

R.198 Punk, iç sayfa, 1976

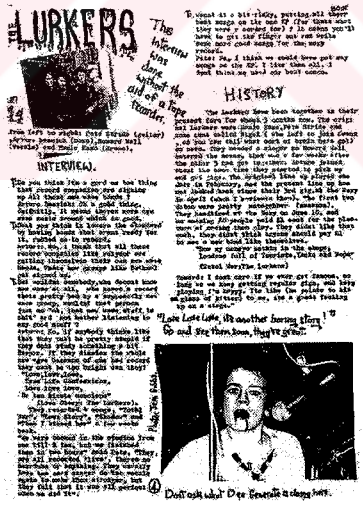
[128] **A.g.k.,** s. 85

"Punk"ın ilk sayısı 3000 adet basıldı ve sadece New York'ta dağıtıldı. Dergi son çıkış tarihi olan 1979'da 25.000 basılıyor ve Londra dahil dünya çapında 2.000 aboneye gönderiliyordu.

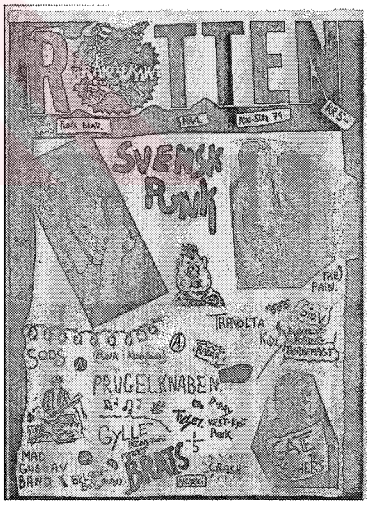
"Punk", Londra'daki rock dinleyicileri arasında, özellikle de yeni kurulmuş olan Sex Pistols'la yakından ilgilenenler arasında süratle popülerlik kazandı ve ilhamını yeşermekte olan İngiliz punk rock ortamından alan fanzinlere ilgi duyulmasının yolunu açtı. "Punk" ayrıca bu yayınların grafik anlayışlarını da etkiledi. İngiliz punk akımı "Punk"ın grafik anlayışını daha da zenginleştirmişse de, ikisi arasındaki bağlantılar açıktır. İngiliz punk rock hayranlarına yönelik ilk fanzin, Sniffin'Glue adıyla Temmuz 1976'da Londra'da çıkmaya başladı. Birkaç ay sonra Ripped and Torn (Kasım 1976), Rotten to the Core (Ocak 1977), Vive la Resistance (Şubat 1977), Heat (Ekim 1977) gibi İngiliz fanzinleri ortalıkta dolaşmaya başladı. [129]



R.199 The Street Punk

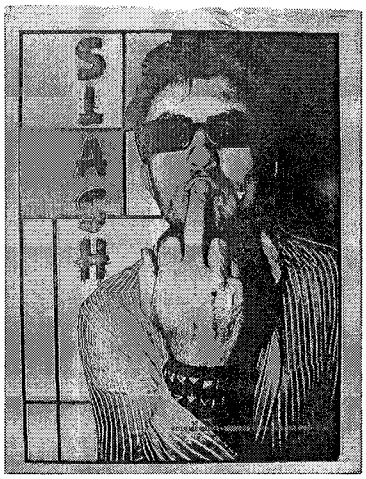


R.200 Ripped and Torn, iç sayfa

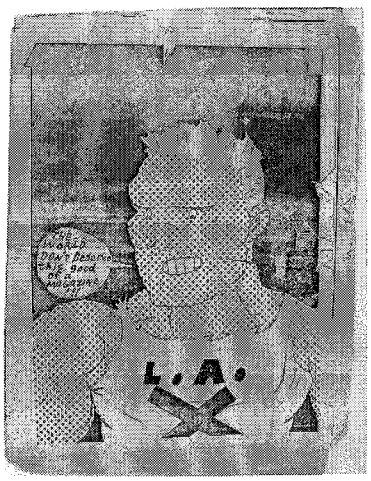


R.201 Rotten, 1979

[129] **A.g.k.,** s. 86



R.202 Slash, 1979



R.203 Slash, Sayı:2, 1979

Fanzinler Kaliforniya'daki camianın vazgeçilmez bir parçası oldu. Bunlar fotokopi makinasıyla çoğaltılmış veya makinayla teksir edilmiş, müzik grupları ve destekleyicilerini konu alan sayfalardan oluşuyordu. Flipside Whitter'den çıkıyordu, yirmi beş cent'e satılıyordu ve camia ile destekleyicilerine edepsiz, adi ve gençlere özgü bir bakış açısı sunuyordu. Flipside, Slash'ın daha genç, daha kaba tarafıydı. Slash her zaman biraz entellektüel iken Flipside açık sözlü, aptalca eğlenceliydi. (Craig Lee, Hardcore, California, s.18) (...) Yine Flipside, "Bir şahitten fazlası olun" deyişiyle bütün ülkeye ve Avrupa'ya herkesin, kendilerinin yaptığı bu işi yapabileceğini ve yapmaları gerektiğini söyledi.[130]



R.204 Flipside iç sayfa



R.205 Flipside iç sayfa

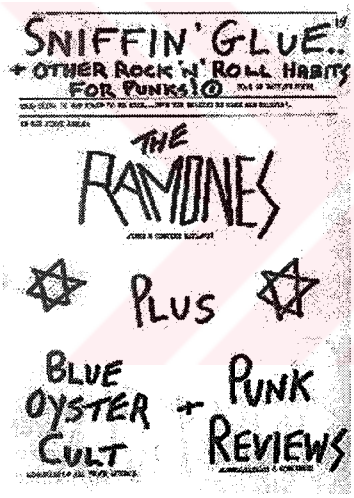


R.206 Flipside iç sayfa

[130] Craig O'Hara, **Punk Felsefesi,** İstanbul, Çitlembik Yayınevi, 2003, s. 65

Punklar tarafından punklar için hazırlanan punk duyarlılığının bu doğrudan, sansürsüz anlatımları aslında, punk camiası üyelerinin paylaştığı açık mektuplardır. Bu fanzinler uslupları, içerikleri, grafik tasarımları ve bütün yazılara sinmiş olan havaları ile punk yaşam tarzına ayna tutar.[131]

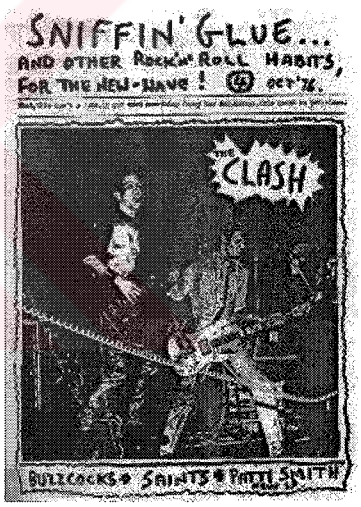
Eylül 1976 tarihli Sniffin'Glue sayısı İngiliz punk fanzinlerine tipik bir örnektir. Yayının fotoğraf ve illustrasyonlarında, kağıdın cinsi ve kalitesinde, zımbalanışında kısaca ve bütün görünüşündeki kasıtlı çiğlik akla hemen "Punk"u getirir. (...) İngiliz fanzinleri daha kaba saba ve daha serttir, sanki bir gecede hazırlanıp çıkartılmış gibidir. Kaliteye ilişkin herşeyden özenle kaçınıldığı bir bakışta belli olur.[132]



R.207 Sniffin'Glue, Sayı: 1, 1976



R.208 Sniffin'Glue, Sayı: 3, 1976



R.209 Sniffin'Glue, Sayı: 4, 1976

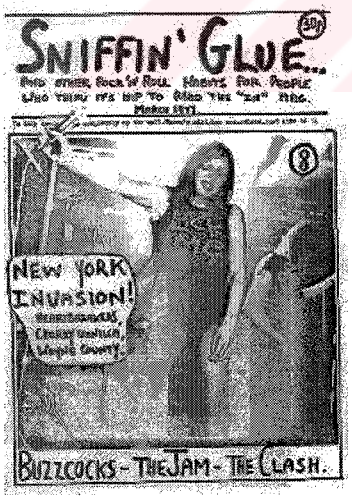
Sniffin'Glue'nun editörü Mark Perry'nin yarattığı görsel ve içeriksel şiddet, fanzinlerin bu tarihten sonraki yapısını çok keskin bir şekilde etkileyecektir. Kendin yap kültürünün toplumun genel geçer estetik anlayışına da başkaldırısı sonucu kalitesizlik ve

[131] Tricia Henry Young, **a.g.k.**, s. 124
[132] **A.g.k.**, s. 124

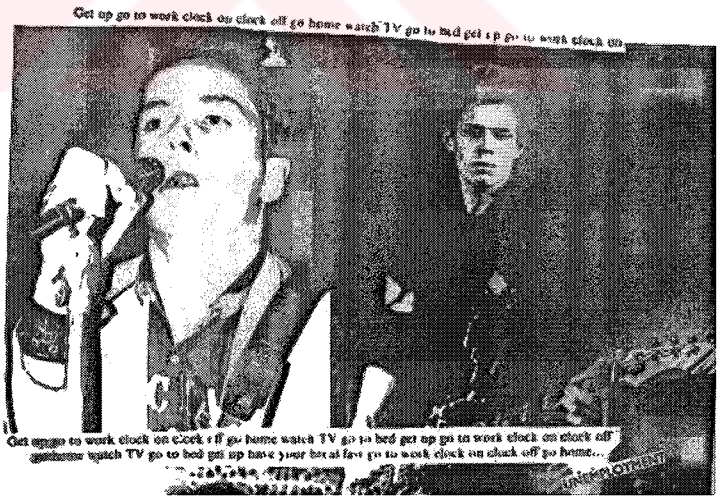
gerek tipografiyle, gerek illüstrasyon ve fotoğraf kullanımı ile oluşturulan saldırganlık fanzinlerin içeriklerinin olduğu kadar görsel tarzlarının da ayrışmasının sağlayacaktır.

"Ben Sniffin'Glue'yu insanlar okusun diye yazmadım, yazması kolay olduğu için yazdım" diyor Sniffin'Glue'nun editörü Mark Perry.

Sniffin' Glue fanzinine başladığımda 1976 Haziran ayıydı ve ileride ne kadar etkiliyici ve önemli bir hal alacağı hakkında en ufak bir fikrim de yoktu. Daha önce buna benzer birşey asla yapmamıştım, fikri ilk olarak ortaya attığımda oldukça iğrenç gözüküyordu, galiba şu an bile öyle. Punk ortaya çıkmadan önce ben de diğer tüm müzik dinleyicileri gibiydim. 1957'de doğdum, 1970'lerin ilk yıllarının rock'n roll klişeleri gençliğimin soundtrack'i denebilir. İlk gittiğim konser herhalde Beach Boys'du sanıyorum 1971 yılı falan sonra her fırsattta konsere gitmeye başladım. Tam bir müzik manyağıydım tüm param plak ve konserlere gidiyordu. Babamın "Şu gürültüyü kapa!" diye bağırması hala kulaklarımda. (...)En iyi arkadaşım Steve Micalef'i okuldan tanıyordum o da bana Sniffin' Glue'yu çıkartmamda yardım etmiştir.[133]

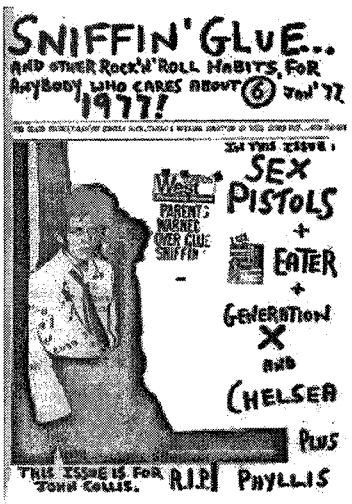


R.210 Sniffin'Glue, Sayı: 8, 1977



R.211 Sniffin'Glue, Sayı: 8, sayfa 11, 1977

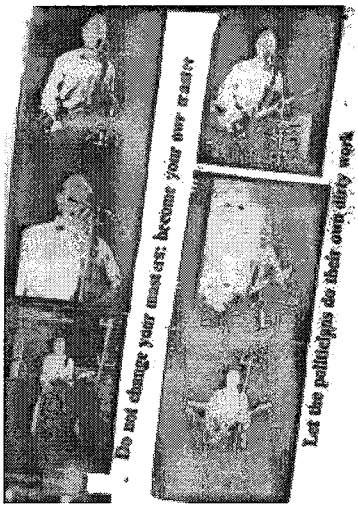
[133] Gabbagabba – Pisscore, **"Sniffin'Glue"**, www.punkerland.com/yazi/sniffinglue.htm, Erişim: Mart 2005



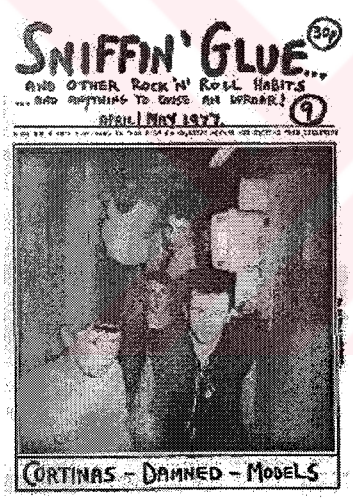
R.212 Sniffin'Glue, Sayı: 6, 1977



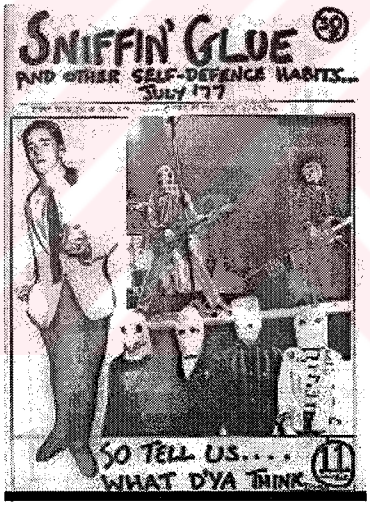
R.213 Sniffin'Glue, Sayı: 8, sayfa 12, 1977



R.214 Sniffin'Glue, Sayı: 8, sayfa 13, 1977



R.215 Sniffin'Glue, Sayı: 9, 1977

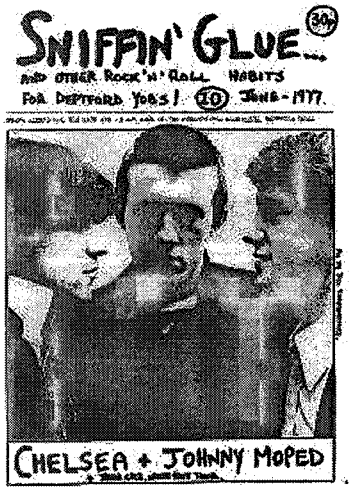


R.216 Sniffin'Glue, Sayı: 11, 1977

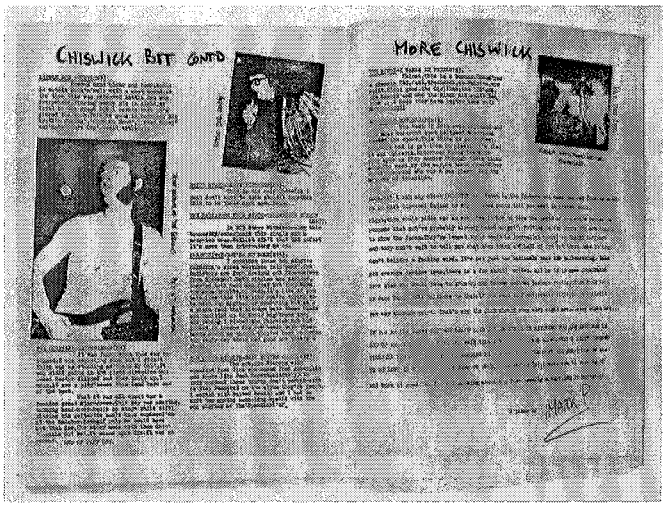


R.217 Sniffin'Glue, Sayı: 12, 1977

Fanzinler yeni bir grafik tasarım estetiği oluşturmuşlardır. Düşük bütçeli ve kolaycı yöntem benimsenmiştir; elle yazılır, imajları kolajla yaratılır, fotokopi ile siyah beyaz disiplinin içinde üretilir. Sniffin'Glue düşük kaliteli yayın anlayışında ısrar ederek kapanışına kadar punk estetiği ideallerine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır.



R.218 Sniffin'Glue, Sayı: 10, 1977



R.219 Sniffin'Glue, 1977

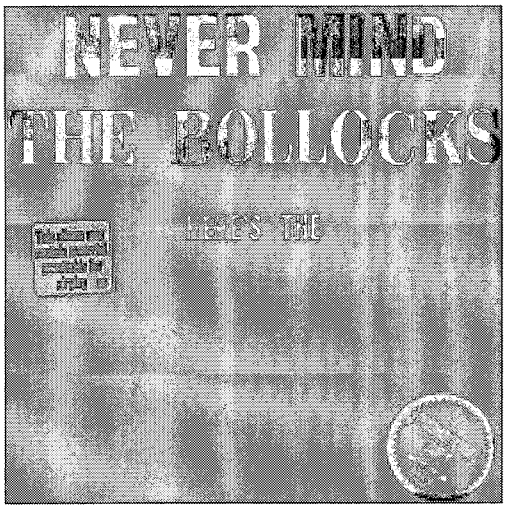
Fanzinler, punkların gerek yazılarında gerekse müziklerinde mevcut olan çelişkili tutumlarını açık bir şekilde yansıtır. Punk düşünce tarzı bizi bir paradoksla yüzyüze bırakır. Eylemlerin mantıksal bir tutarlılık taşımadığı, kişisel ve toplumsal ilerlemenin en iyi ihtimalle uzak bir hayal, en kötü ihtimalle de tamamen olanaksız olduğu anlayışına dayalı katı bir sosyopolitik iktidarsızlık bilinci çerçevesinde, punk kültürüyle bağlantılı herşeyle ilgili nefret yüklü bir kayıtsızlığı ve bir aciliyet duygusunu birarada içerir.[134]

Fanzinlerde biçim ve içerik çarpıcı bir görsel ve psikolojik etki yaratmak üzere birleşir. Kaotik görüntüleri altüst edici grafik tasarımları, rahatsız edici konuları saldırgan antisosyal havaları, çekincesizce kullanılan küfür ve açık saçık mizahlarıyla punk estetik anlayışının şekillenmesine katkı sağlarlar. Fanzinler bir bilgi, görüş ve düşünce alışverişi formu olarak punk camiasında bir çeşit enerji toplanma merkezi görevi üstlenir.[135]

[134] Tricia Henry Young, **a.g.k.**, s. 128
[135] **A.g.k.**, s. 146



R.220 Sex Pistols afiş, 1977



R.221 Sex Pistols Albüm kapağı, Jamie Reid

Punk estetiğinin yaratıcısı olarak kabul edilen Londralı modacı Vivienne Westwood (Sex Pistols'in doğuşunun da nedenlerinden olan 'Sex' adlı dükkanın ortaklarından) şu sözleri ile punk esetetiğinin "nedenini" açıklıyor: "...Onun giysilerini giymek için cesur olmanız gerekir. Sokakta yürürken tüm dikkatleri üzerinize çekeceksiniz. Bu tepkileri davet eden bir güç gösterisidir. Giysiler genellikle fikirleri sözlerden daha iyi anlatabilir. Bir kitap, bir poster ya da broşür kadar yıkıcı bir silah olabilir: Otobüste yanınızda 'Anarchy in the U.K.' (Birleşik Krallıkta Anarşi) tişörtü ile oturan biri sizi anında rahatsız eder.[136]



R.222 Sex Pistols afiş, Jamie Reid



R.223 Sex Pistols, 'Anarchy in the U.K'

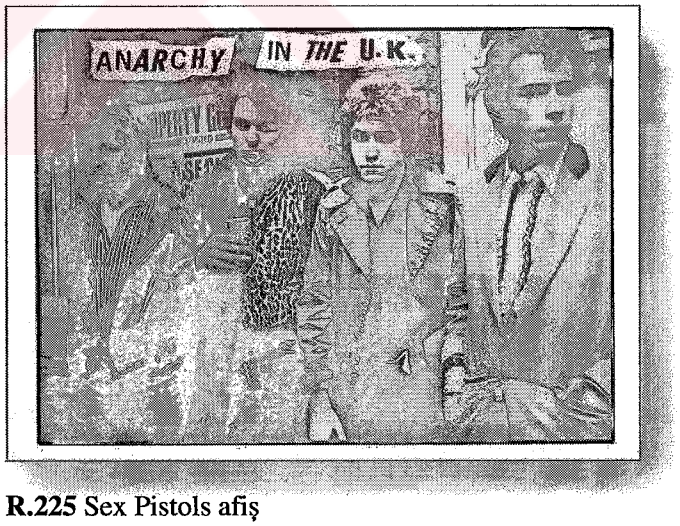
[136] Özgür K. Tekin, **a.g.m.,**

Kolajı kullanımları, siyah beyaz kullanımının da etkisi ile oluşan sert, şiddetli görseller, kullanılan fotoğrafların ve illüstrasyonların ayrıksı ve kışkırtıcı tavrı fanzinlerin dilini belirlerken Dada'nın kolaj kullanımından fazlasıyla esinler taşımaktadır. Dada varolan bütün toplumsal ve estetik değerlere şiddetli bir şekilde karşı çıkmak, anlamsızlık ve anti sanat üzerine kurulmuştur, seyirciyi kışkırtmak amacı ile kurduğu performanslar Punk'ın sahne performanslarına çok benzer bir biçimde açık saçıklığı ve mizahı kullanmıştır.

"Punk kolajları Dada'nın absürdlüğünden Sürrealizm'in "başka bir gerçekliğe nüfuz edişine" kadar farklı tavırlar sergiler. Bütün Punk kolajları Dadaizm ya da Sürrealizm kategorilerine uymaz; ama yine de, çok çeşitli usluplar kullanılmışsa da, hepsinde ortak olan bir nokta mevcuttur: Alışılmış nesneleri alışılmadık bağlantıların içine sokarlar, bağlamı farklılaştırarak anlamı değiştirirler.[137]



R.224 Sex Pistols



R.225 Sex Pistols afiş

[137] Tricia Henry Young, **a.g.k.,** s. 18

"Plak kapaklarında ve fanzinlerde kullanılan grafik tasarımlar ve tipografi biçimleri bile Punk'ın yer altı kaynaklı anarşik tarzının bir uzantısıydı. Bu tipografide kullanılan modellerin ilki akıcı bir 'sprey boya' yazıya dönüşmüş olan grafiti, ikincisi ise yazanın kimliğine anonimlik kazandırmak üzere gazete vb. kaynaklardan kesilen farklı yazı karakterlerindeki tek tek harflerin yan yana dizildiği fidyeci mektubuydu. Örneğin, Sex Pistols'ın -God Save The Queen- albümünün kapağı (ki daha sonra tişörtlerde, posterlerde vb. kullanıldı) bu iki tarzı da birleştiriyordu: Oradan buradan toplanmış farklı harflerin oluşturduğu kelimeler Kraliçe'nin gözleri ile ağzına yapıştırılmıştı ki, bu pulp dedektif dergilerinde kimliği gizlemek üzere kullanılan siyah bantları akla getiriyordu (böylece bir suçu ya da skandalı çağrıştırıyordu).(Hebdige)[138]



R.226 Sex Pistols, God Save the Queen Albüm Kapağı, Jamie Reid



R.227 Sex Pistols, Pretty Vacant

Sex Pistols'un ve punkın öfkeli görsel dilini yaratmada Vivienne Westwood kadar etkili diğer kişi de Jamie Reid'dir. Sex Pistols'un plak kapakları ve posterlerini hazırlayan Reid eski bir Güzel Sanatlar Okulu öğrencisidir ve daha önce bir çok anarşist dergi ve

[138] Özgür K. Tekin, **a.g.m.**

poster hazırlamıştır. "Holidays in the Sun" adlı albüm kapağındaki tasarımı hakkında Greil Marcus şunları söyler;



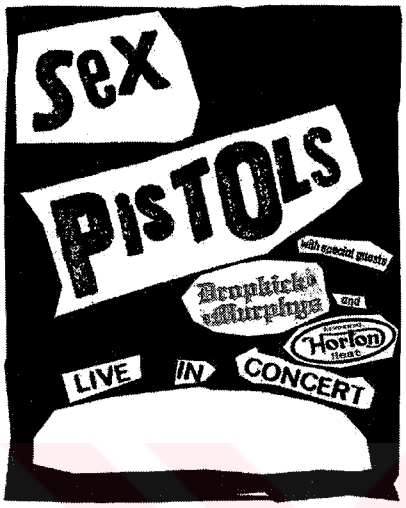
R.228 Sex Pistols, Holidays in the Sun Albüm Kapağı, Jamie Reid



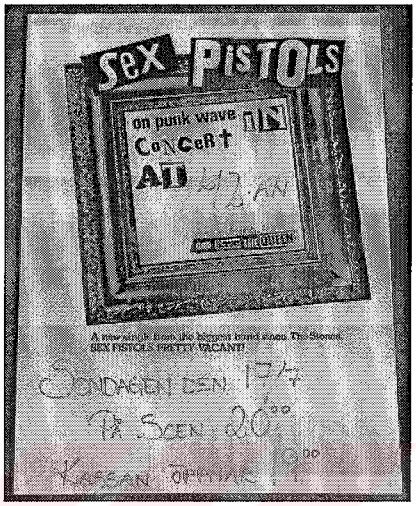
R.229 Sex Pistols, Afiş

Plağın kapağı çok hoştu. Kapağın ön kısmında, Jamie Reid'in asıl sözleri silip yerine Johny Rotten'ın parçada söylediği "A cheap holiday in the other people's misery" (Başka insanların sefaletinde ucuz bir tatil) sözlerini yerleştirdiği konuşma balonlarının yer aldığı ve deniz kıyısında, bir gece kulübünde, Akdeniz açıklarında tatillerinin keyfini çıkaran mutlu turistlerin tasvir edildiği, tatil şirketlerinin karikatür şeklinde hazırlanmış reklam broşürlerinden kesitler yerleştirilmişti. Arka kısımda ise, akşam yemeğinde biraraya gelmiş bir aile sahnesi yer alıyordu. Reid bu fotoğrafın üzerine küçük küçük notlar yerleştirilmişti: "Hoş imge", "hoş mobilya", "hoş oda", "orta yaşlı hoş bir bayan", "orta yaşlı hoş bir bey", "hoş yemek", "hoş fotoğraf", "hoş delikanlı", "hoş kız", "hoş bir jest", (hoş delikanlı hoş kızın elini tutmaktadır) "hoş bir kız çocuğu" (kız çocuğu dilini çıkarmıştır), hatta ve hatta kapağın alt kısımlarında "hoş kapak" yazıları yeralır. "I don't want a holiday in the sun" (güneşli bir tatil istemiyorum) diye başlar söze Johny Rotten. "I

want to go to the new Belsen" (Bugünün Belsen'ine gitmek istiyorum).[139] *Belsen Almanya'da bulunan bir Nazi toplama kampı bölgesidir.*



R.230 Sex Pistols afiş



R.231 Sex Pistols afiş

Holidays in the Sun'ın kapağında punk kültürünün tüm göstergelerini bulabiliriz, "Başka insanların sefaletinde ucuz bir tatil" sloganı, bu tarihten 25 yıl kadar önce sitüasyonistlerin Club Med'i hedef alarak söylediği bir slogan söz olarak Punk'ın sahip olduğu acımasız bir ironinin göstergesidir. Alaycılık, acımasızlık, inanmamak ve dünyanın yalancı renklerinin yeniden sunumudur Punk'ın görsel tarzı.

"Sizi de hasta etmiyor mu? Köşe başlarını tutmuş bütün o Pandispanya Gazetesi'nin kan içici gazetecileri, orda olduklarını, her şeyi gördüklerini söylüyorlar. Hepsi de pili bitmiş moruklar. Yani, şiddet ve punk-rock hakkında çıkarılan bütün bu eftamintokofti tantanalara ne demeli? 100 Club Punk Festivali'ne gitmeyip de sadece basında kavgalar, kanrevan ve şişelerle ilgili bütün o saçmalıkları okusaydınız ödünüz tabi bokunuza karışırdı. Lanet olası Giovanni Dadamo neler yazmış öyle? Sanki Hastings Savaşı'nı anlatıyor; artık ne zaman punk-rock'ın lafı açılsa herkes cinayet ve katliam gibi şeyler

[139] Greil Marcus, **a.g.k.,** s. 30

düşünmeye başladı! Birkaç embesil üç bira bardağı fırlattı -tamam, bu kötüydü- ama bu 'hippy' konserlerinin çoğunda da yaşanabilirdi ve yaşanmıştır da. Punk-rock'taki şiddeti abarttıkça abartmak öyle şapşalca ki, üstelik gerçeklere de bir o kadar ters! (Sniffin' Glue, 4. Sayı)"

Punk anarşisttir ve bütün görsel kültürünü bunun üzerine kurmuştur.

7.2. Türkiye'de Fanzin

Genel anlamda, hayatın müdahale edilmesi gereken her noktasına hiç çekinmeden müdahale edebilen fanzinin tarihi çok eski değil ülkemizde. Geleneksel aile yapısıyla, eğitim sistemiyle, militarizmle, apolitikleşmeyle, devletin resmi ve gayriresmi güçleriyle dar bir alana sıkıştırılarak, tüm çıkış yolları kapatılan, bir anlamda kendi içinde boğulmaya terkedilen gençler, fanzin çıkartarak hayata ve hayatını baskı altına alan kurumlara duyduğu tepkiyi nefrete, öfkeye dönüştürüyor.[140]

1980'li yılların sözü kısıtlayan ortamı insanları yeni alanlar keşfetmeye zorunlu kılmıştır. 12 Eylül sonrası basına yönelik baskılardan ve sansürden söz ettikten sonra Turgut Çeviker şöyle devam ediyor

"Aynı yıllarda söz'ü olan, söz'ü birikmiş genç insanlar, yeni bir yol buldu: Fotokopi yayınlar... Edebiyattan çizgiromana, mizahtan sinemaya ve müziğe uzanan o "birikmiş sözler" bir yeraltı yayıncılığı yarattı. Özellikle edebiyat, müzik ve çizgiromanda kendini gösteren bu yeni yayıncılık akımı, aynı zamanda gelmekte olan yeni bir yaşam tarzını da yansıtıyordu... Genç insanlar söz söylemenin sözü yaymanın güçlüğünü yenmişti! İzin almak da gerekmiyordu."[141]

Türkiye'de fanzin üretimi 1980'li yılların ortalarında artmaya başlıyor. Yine Türkiye'de de daha öncesinde kişisel üretim (self publish) örnekleri vardır. 1970'lerde bilim kurgu ve fantastik edebiyatla ilgilenen gruplar kendi hikayelerini çoğaltmış ve yasal dağıtım kanalları dışında dağıtım yapmışlardır. Bunun dışında Türkiye'de de fanzinler büyük bir çeşitlilik gösterir. Çizgi romandan, bilimkurguya, rock, punk fanzinlerinden edebiyat ve şiire kadar bir çok alanda fanzinler üretilmiştir.

---

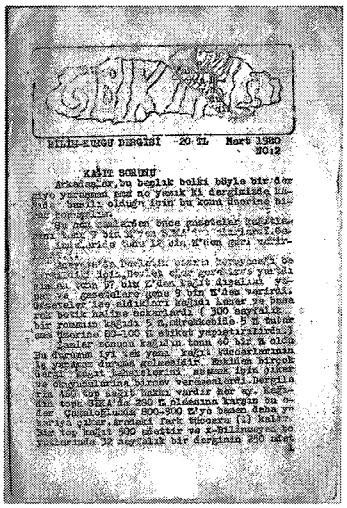
[140] Altay Öktem, **Şeytan Aletleri**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2000, s. 15
[141] Turgut Çeviker, Dergiler: "Yeraltı Haritaları", **101 Dergi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 10



R.232 Galaktika, Ocak 1983



R.233 Zolta, Kasım 1983



R.234 Gökkuşağı, 1980 tarihini taşıyor

1970'li yılların sonundan itibaren Galaktika, Zolta gibi fanzinlere imzasını atan şair Zühtü Bayar'ın fanzinlerini de ilk dönem fanzinler olarak gösteriyor Altay Öktem.

Zühtü Bayar içinse fanzin; "Devrimci, atak yerleşik burjuva ahlakına gülüp geçen ve ekonomik yanılsamanın soytarılığını göstermek için para adı verilen sahte tanrıyı kulağından tutup teşhir edebilen illegal bir yayın organı."[142]

Antares, Galaktika gibi bilimkurgu fanzinleri, içinde bulundukları dönemden belki otuz yıl sonra filizlenecek bir edebiyatın yönünü daha o günlerden çiziyorlardı. 80'li yılların ikinci yarısından itibaren atağa kalkan, 90'lı yıllara damgasını vuran heavy metal'in neredeyse tüm yazılı kültürü yine o siyah beyaz fotokopi fanzinlerin sayfaları arasında sıkışıp kaldı. Gökalp Baykal, Murat Ertel, Mehmet Şenol Şişli gibi önemli müzisyenler,

[142] Altay Öktem, **Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin**, İthaki Yayınları, İstanbul, 220, s. 10

Küçük İskender, Sefa Fersal, Ayhan Bozkurt gibi şairler, hatta İbrahim Çiftçioğlu gibi ressamlar bir şekilde fanzinlere bulaşmış, oralarda ruh bulmuş[143]



R.235 Antares, 1977 tarihli bilimkurgu içerikli fanzin Sezer Ergin Erkin Sahibi ve yazı işleri sorumlusu olarak gözüküyor

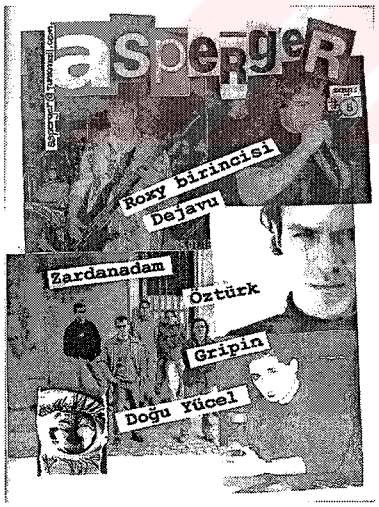
Hem kendisi fanzin çıkarmış, hem başka fanzinler için yazmış olan şair Küçük İskender Türkiye'de fanzin üretiminin artmasını ve gelişimini şu şekilde özetliyor;

Fanzinin köklü bir geleneği yok bu topraklarda; çünkü fanatik olmanın dışavurumunda ne bir popüler kültüre yaslanmışlık var ne de fanatizmin ifadesinde vücut dilinden vazgeçmek. Fanatizmin de bir emek getirisi olduğunun anlaşılması ve yeraltıyla, yeraltının tehlike yaratan zibidilikleriyle devletin otoriter yapısını ve halkın kemikleşmiş ahlaki kriterlerini zorlamaya yönelme, 1980'lerden itibaren salgın bir hastalık gibi yayılan yabancılaşma/içe kapanmayla koşut adeta. Fanzinlerle iletişimi bir tek sosyopolitik handikaplara bağlamak yanlış. Alternatif müzik sektörünün sadece bir tını ve söz yığınının ötesine geçerek genç kitlelere bir yaşam modeli sunuşu, bu kopuşu hızlandırırken kendini ortaya koyma iddiasındaki kimi kişileri ve toplulukları normal dolaşımın dışına taşımış,

[143] Altay Öktem İle Söyleşi; Deniz Durukan, **"Bu kitap yalnızca bir başlangıç"**, 01 Şubat 2001, Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki

fotokopi bir dünyanın önünde, talebe göre arzla sınırlandırılan sayıda okurla da buluşturmuştu. Yasal dergilere karşı asla sempatiyle yaklaşmayan bu yeni okur profili, aslında okur olarak nitelendirilmemeli; onlar da fanzin yaratıcıları kadar dışlanmışlıklarını hisseden bir kesimden filizleniyorlar. Kes/yapıştır mantığını reddeden, fanzinin her sayısını yeni bir protesto meydanı olarak inşa eden, söyleyeceği sözü başkalarının ağzından değil birinci elden aktaran, postmodernizmin nimetlerinden yararlanmayı da atlamayan, biraz arabesk, biraz Akdenizli, biraz saldırgan, biraz kitch'le dalga geçen, kült'ü içten içe koruyan ve kollayan bir fanzin fırtınası yaşandı Türkiye'de.[144]

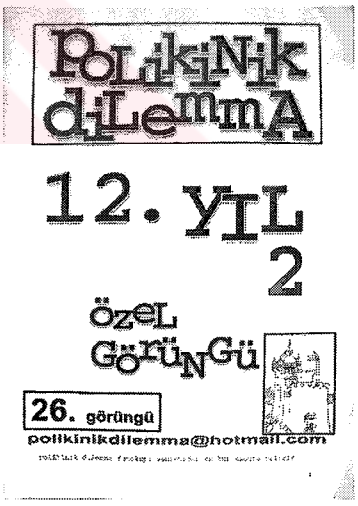
Genel olarak Türkiye'deki fanzin anlayışı amatör dergi olarak, yani sisteme adapte olmak için bir ön çalışma, bir deneyim olarak görülüyorsa da bilinçli bir tavırla 'dışarıda' olan örnekleri de görmek mümkün. Punk'tan bu yana da fotokopi bir dergi ile fanzini ayıran da tavrındaki bu farklılık. Türkiye'de ilk defa fanzin formatında okurla buluşan bir çok yayın daha sonra yasal dergi olarak hazırlanmaya başlamıştır.



R.236 Asperger, 1990'lar

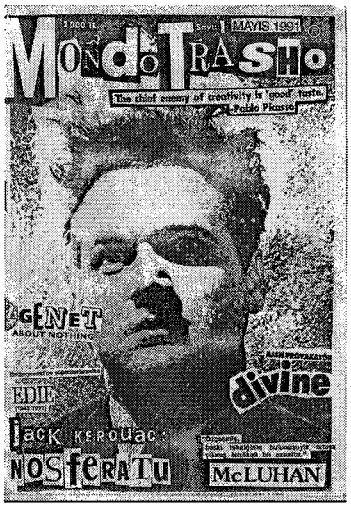


R.237 Kara kutu, 1990'lar



R.238 Poliklinik Dilemma

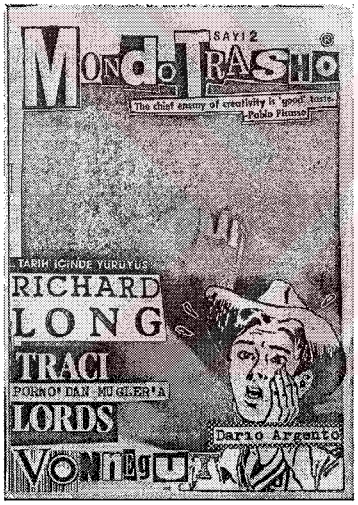
[144] Küçük İskender "Toplu İntihar Manifestosu", Altay Öktem, **Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin,** İthaki Yayınları, İstanbul, 2002, s. 16



R.239 Mondo Trasho, Mayıs 1991, Sayı: 1



R.240 Mondo Trasho, Mayıs 1991, Sayı: 1, iç sayfa



R.241 Mondo Trasho, Sayı: 2

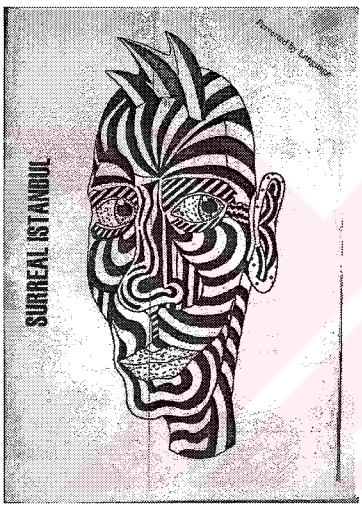


R.242 Mondo Trasho, Sayı: 2, iç sayfa

(...) Bu sessiz dönemin ardından 1991 Mayısı peşpeşe üç derginin yayınlanmasına tanık olur: Mega Metal, Mondo Trasho, ve Laneth. Bu üç dergi de fanzin formundadır. Bunlardan Laneth, 91'de Eylül'ünde ikibin basılan bir dergiye dönüşür.[145]

[145] Ali Akay, Derya Fırat, Mehmet Kutlukan, Pınar Göktürk, **İstanbul'da Rock Hayatı, Sosyolojik Bir Bakış,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995, s. 63

"Örneğin heavy metalin yükselişe geçtiği, gençliği ciddi biçimde etkilediği dönemde Laneth, Mega Metal, Heavy Metal gibi sosyolojik anlamda da, müzik yayıncılığı anlamında da çok önemli sayılabilecek fanzinler yayımlandı. Günümüzde de aynı tür yayınlar sürüyor. Yasal müzik dergilerinden birçok anlamda daha üstün olan fanzinler yapılıyor örneğin. (...) Çevreci, doğacı, antimilitarist hareketler, eşcinsel hareketler hep fanzinlerle yayılıp gelişiyor. Medyada bu konular ancak kısa bir haber olarak yer alabilir. İşin teorisi de taşıdığı ruh da fanzinlerde dile geliyor. Bu açıdan fanzinleri görmezden gelmek, yok saymak olanaksız."[146]



R. 243 Sürreal İstanbul



R. 244 Arıza



R. 245 Cins, 2003, Müzik fanzini

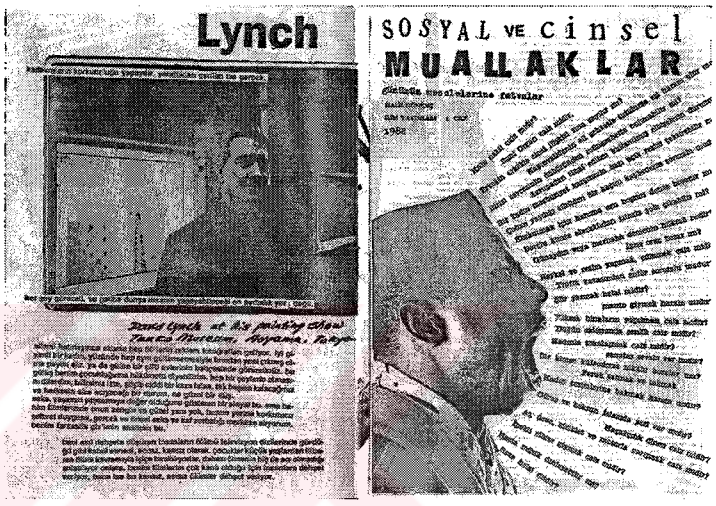
Türkiye'de fanzinlerin artmasının özel bir nedeni de Mondo Trasho ismindeki fanzinin çıkmasıdır. İlk sayısı Mayıs 1991'de çıkan Mondo Trasho, ulaştığı kitle için söz söylemenin yeni bir anahtarı oluyor. Müzikten sinemaya, edebiyattan sanata, kadar bir çok konuda makalelerin yeraldığı Mondo Trasho; gerek makalelerinin içeriği, gerek genel tavrı ve tasarım anlayışı Türkiye'de karşı kültür için yeni bir alanın önünü açıyor. Mondo Trasho punk'ın "hakim kültürün karşısında" "kendi kültürünü yaratan" anlayışı ile paralellikler taşımakta. Hatta içeriği ile rahatlıkla bir çok yasal dergiden daha kaliteli olduğunu

[146] Deniz Durukan, **a.g.m.**

söyleyebileceğimiz Mondo Trasho'nun görsel tarzı da punk estetiği ile benzerlikler gösterir. Kolaj kullanımı, sloganvari başlıklar ve makalelerin seçimi hep karşı olma durumunu onaylar niteliktedir. Sadece içerik olarak değil tasarım olarak da iyi denemelerin yapıldığı başarılı bir fanzindir.



R.246 Mondo Trasho, Sayı:5



R.247 Mondo Trasho, Sayı:5, iç sayfa



R.248 Mondo Trasho, Sayı:3

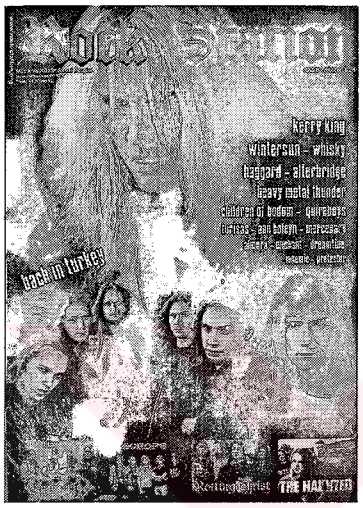


R.249 Mondo Trasho, Sayı:4



R.250 Mondo Trasho, Sayı:6

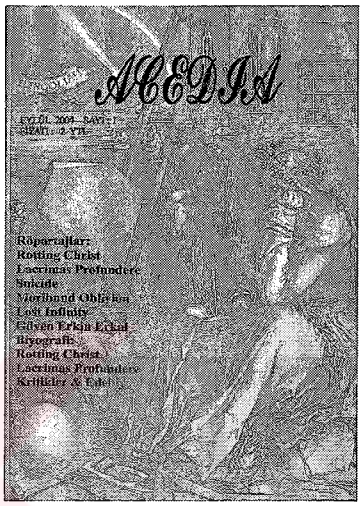
Ben fanzinin ne olduğunu Mondo Trasho'nun ilk sayısını elime alınca öğrendim. Otobüste A5 boyutu fotokopi dergiyi karıştırırken heyecanlanmıştım (...) Fanzinleri seviyorum çünkü her isteyen yapabilir. Ucuz sanatı seviyorum, üretim ve yaratım yalnızca para ve güç ve konum sahiplerine kalmamalı.[147]



R.251 Rock Station, Fanzin-dergi



R.252 Kartal Adam, Beşiktaş taraftarlarınca çıkarılan fanzin



R.253 Acedia, 2004

Fanzinler, İngilizce'siyle 'fanatik magazin'ler, Türkiye'de seksenli yılların ikinci yarısında çoğaldılar. Yayılma nedenlerini globalleşmeyle ve metropollerde ucuzlaşıp bollaşan fotokopi imkanlarıyla açıklamak mümkün. Batı'da, önce Amerika'da, dağıtım tekellerinin maddi ve yasal kısıtlamalarından kurtulabilmeye yönelik bir yayım biçimi olarak ortaya çıktı. Bir türün veya konunun meraklıları/fanları tarafından hazırlanmaları, genellikle A4 veya B5 fotokopi kağıdı boyutlarında olmaları ve genel geçer toplumsal değerlere yönelik alaycı (sarkastik) duruşları, tipik özellikleri olmuş. Fanzinlerin şehrin 'yeraltı' mekânlarında yer bulabilmesi, okuyucuya el altından verilmesi, dolayısıyla az satması onların bir parça gizemli ve muhalif sayılmalarına da sebep olmuş. Türkiye'de de

[147] Murat Ertel "Ucuz Sanatı Seviyorum", Altay Öktem, **Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2002, s. 20

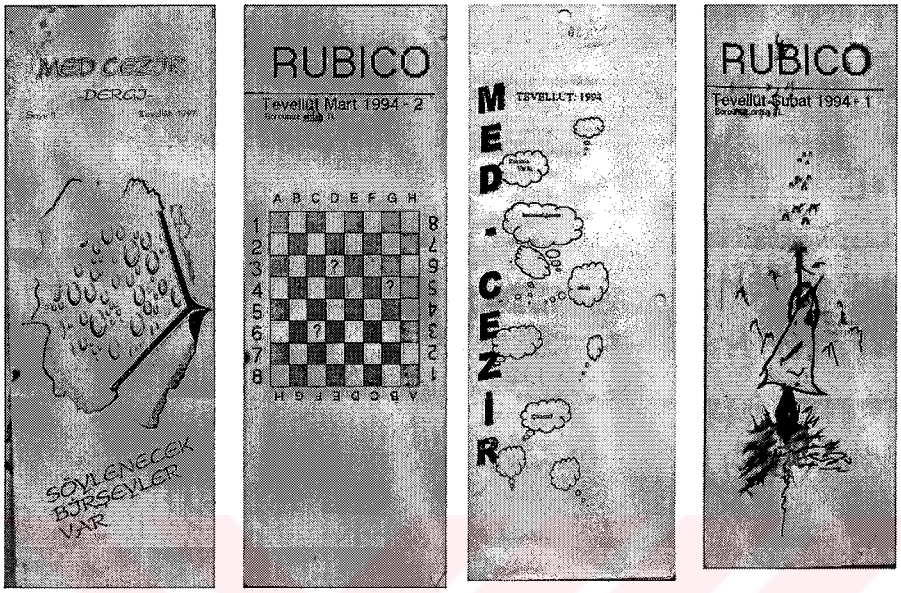
buna benzer bir süreç yaşandı; büyük şehirlerde heavy metal ve punk kültürünün etkili olduğu grupların öncülüğünde (ve bir ölçüde Alamancı' desteğiyle), içeriği müzik ağırlıklı olan ilk fanzinler, kasetçi ve plakçılarda satılmaya başladı. Özellikle metropolleşen İstanbul'un mali kontrolünün giderek imkânsızlaşması, fanzinlerin sayı ve çeşit olarak yaygınlaşmasını hızlandırdı. Böylelikle müzik temasının dışına çıkılarak çizgi roman, mizah, bilim kurgu, fantastik sinema, pornografi veya anarşizm temelli fanzinler yayımlandı. Bugün internette hazırlanan web sayfaları (webzine, e-zine) nedeniyle eski hızını yitirse de fanzin 'tür' olarak varlığını sürdürüyor. (...)Tekdüze ve silik bir Türkiye fotoğrafının karşısında bağırarak konuşurlar. Öte yandan yaşları itibarıyla kırılgan bir egoyu dış dünyaya karşı koruyan pasif -ve belki nihilist-ama mutlaka içe dönük bir tepki verdikleri de söylenebilir. Çünkü bu tür yayınlarda toplumsal eylemlere mesafeli olmak, politika ve politikacılardan nefret etmek- ya da kayıtsız kalmak sık görülen bir tepkidir. [148]

Punklar arasında iletişim ve düşünsel ağ oluşturmasının yanısıra fanzinlerin yaptığı bir diğer önemli katkı da yıkıcı grafik tasarım estetiğini oluşturmasıydı. (Bu arada Fanzin; Fanatic Magazine kelimelerinin birleştirilmiş halidir. Fanzine) Çoğunluğu elle yazılan, siyah beyaz olan kaotik bir kolajla oluşturulup fotokopi ile çoğaltılan fanzinlerin sadece dış görünüşleri ile bile algıyı bozmaya, kalıpları yıkmaya yönelikti. (Burada fanzinlerin dayanışmasından bahsetmek istiyorum. Müzik grupları ile yazıştığım dönemlerde bana gönderilen mektupların içinden her zaman bir yığın "flyer" çıkardı. Yani diğer fanzinlerin, grupların adreslerinin tanıtımlarının bulunduğu küçük kağıtlar. Bu şekilde bir çok fanzine ve gruba ulaşmak da mümkün oluyor.) [149]

---

[148] Levent Cantek,"Fanatik magazinler", http://www.milliyet.com.tr/2003/11/11/sanat/san09.html, Erişim: Mart 2005

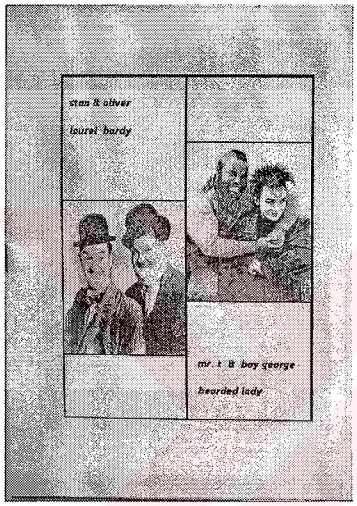
[149] Özgür K. Tekin, "Bir karşıt kültürün çığlığı: Punk felsefesi, ruhu ve tarihi (1)", **a.g.m.**



R.254 Med Cezir, Edebiyat-şiir, 1994-1997, Rubico, Edebiyat-şiir, 1994

Fanzinler üretim koşullarından dolayı genellikle A4 veya A5 formatında hazırlanıyor. Çok sınırlı fiziki koşullara rağmen zaman zaman özenli bir tasarım sunuyorlar. A4'ü ikiye katlayarak ince uzun bir format ile farklı bir kimlik yaratmaya çalışan fanzinleri görebileceğimiz gibi, sadece kapaklar için kullanılan renkli fotokopi veya renkli kağıtlara çekilen siyah beyaz fotokopi gibi denemeler var. Punk ve "karşı" tavırlı fanzinlerin yine kolaj kullanmalarının dışında, illustrasyon kullanan fanzinlerin de irkiltici, şiddet yüklü imajlar yarattığını görüyoruz. Sadece siyah beyaz'ın olanakları ile yaratılan bu inanılmaz çeşitliliğe sahip tasarım denemeleri, profesyonel işlerin bir çoğundan daha fazla algı sınırımızı aşıp içimize nüfus edebiliyor. Özellikle bir çoğu irkiltici ve durdurucu. Fanzin çıkaranların tasarıma yönelik endişe taşıdıklarını en çok logolaşma çabasındaki isimlerinden anlıyoruz. Neredeyse Türkiye'de üretilen bütün fanzinlerin az çok tasarlanmış birer logo-isimleri var. Elle yazılan az sayıdaki fanzinlerin dışında genellikle yazı karakterleri ve bilgisayarın olanakları kullanılıyor. Tirajın belli olmadığı, sayının talebe

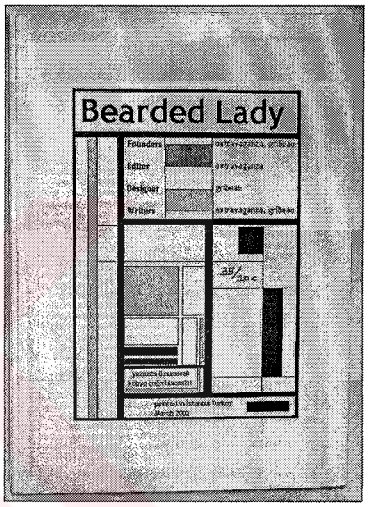
göre belirlendiği ağırlıklı sayıdaki örneklerin yanısıra belli sayıda çoğaltılmış ve numaralanmış veya okur isim listeleri ile sayısı sınırlandırılmış olan örnekleri de görmek mümkün. Bearded Lady isimli fanzin 100 adet çoğaltılmış ve her kopyaya numara verilmiştir, arka kapağında "sadece sıfır numaralı kopya çoğaltılacaktır" diye bir ibare taşımaktadır. Bazı fanzinler ise dönem dönem belli fotokopi çeken yerlere bırakılmış, okurun istediği sayıda çoğaltmasının yolu açılmıştır.



R.255 Bearded Lady, Mayıs 2002



R.256 Bearded Lady, Mayıs 2002, tiraj verilmiş arka kapak



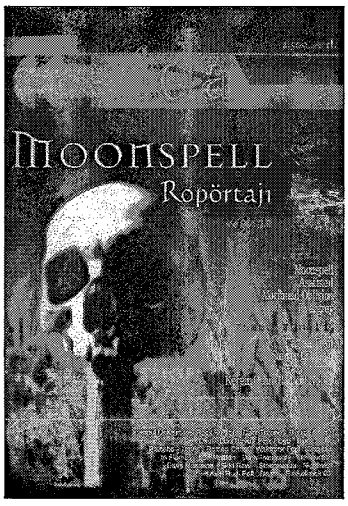
R.257 Bearded Lady, Mart 2002, Arka kapak



R.258 Albemuth, Bilimkurgu, 2002, Arka kapak



R.259 Albemuth, Bilimkurgu, 2002



R.260 Vida, Metal müzik fanzini, Mart 2004

Fanzinlerin tasarım (veya anti-tasarım) anlayışları, fanzinlerin içeriklerine göre farklılık gösteriyor. Edebiyat, şiir fanzinleri sakin bir tipografi ve okunaklılık gözetiyorlar. Metal müzik fanzinleri, bu müziğin dünyadaki hakim tasarım anlayışını benimsiyor; gotik yazı karakterleri, fantastik illustrasyonlar.

Her çeşit yaratıcılık sınırının zorlandığı fanzinler dönemin hakim kültürü ile zaman zaman alay etmiş, zaman zaman üzerlerindeki baskıyı kırmak için çeşitli yollar denemişlerdir. Gazete promosyonlarının yoğun olduğu dönemde punk kültürüne göndermede bulunarak, çengelli iğne, prezervatif, kibrit çöpü, çiçek tohumu gibi küçük promosyon malzemeleri vermişlerdir okurlarına.



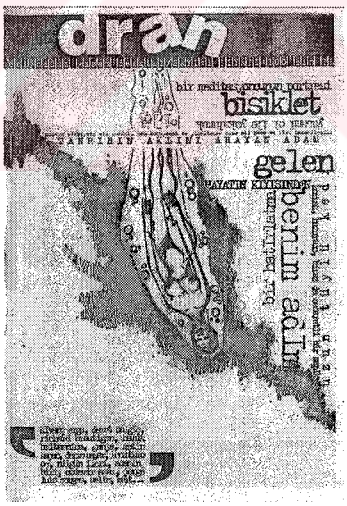
R.261 Eblek Hardcore, Punk kültürünün fetiş tesnesi çengelli iğne promosyon olarak verilmiştir

İçerik olarak Türkiye'de de otonom, anarşist ve karşı tavırlı fanzinler oldukça fazladır. Spastik eRoll isimli fanzin, ikinci sayısında tavrını ortaya koyan aşağıdaki metne yer vermiştir.

"Niyetimiz bozuk! Herkese savaş açtık! Savaşımız, kimliklerini tükettikleri markalarla belirleyen, özgürlüğü tüketimle eş gören, alışveriş dışında kolektif herhangi birşey yapamayan, üretimden aciz tüketim robotlarına, tüketim toplumuna karşı... Savaşımız, tüketim toplumuna alternatif 'alternatif tüketim'i oluşturan, insanları sistem karşıtı haraket ve düşüncelerden uzaklaştıran, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde pasifize, apolitize eden sistemin 'yaramaz çocukları'na , müzik ve edebiyat dergilerine ve sanatın her dalındaki tüm diğerlerine karşı!.. Savaşımız, alt kültürleri, fanzinleri 'ekmek kapısı' olarak gören ve iletişim ağını meşgul eden emek hırsızı asalaklara karşı!.. Savaşımız, etiksizliği, duyarsızlığı, apolitikliği bir yaşam tarzı haline getirenlere ve yaşayanlara karşı!.. Savaşımız, alternatif olarak sunulmuş fakat kapitalist sistemin bir aldatmacasından ibaret olan kültür ve dejenere alt kültürlere karşı KARŞI-ALTKÜLTÜR oluşturmak ve punk'ı kapitalistlerin ağzında yeniden küfür yapmak içindir!.. Savaşımız herkese karşı!
Herkese karşı tek başına[150]



R.262 Spastik eRoll, Sayı: 1



R.263 Dran, Sayı:1



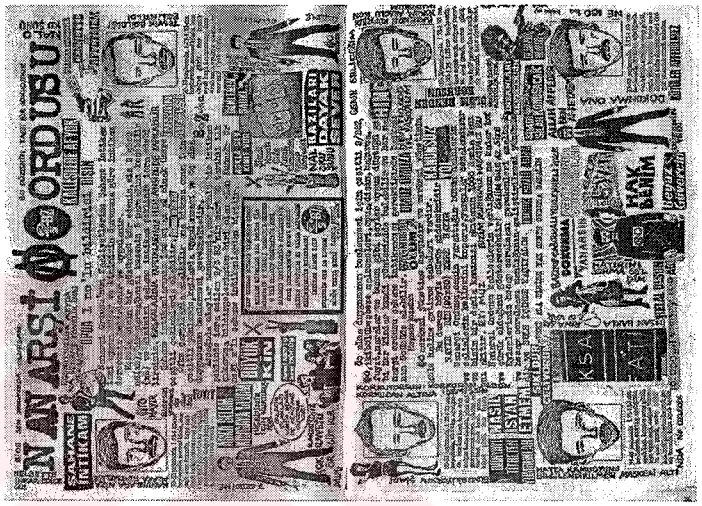
R.264 İğrenç Emeller Aleti, 2004

[150] Spastik eRoll sayı:2

Yine fanzinlerde sık rastlanan öğelerden beri 1960'ların reklam ve reklam fotoğrafı anlayışının bir ironi malzemesi olarak kullanılmasıdır. Mutlu güzel kadınların, sağlıklı çocukların reklam anlayışındaki fotoğrafları veya gerçek ilanlardan alınan imajların bu derece sık kullanımı, fanzinlerin tüketim kültürünün, endüstri toplumunun yergisini yaptığını gösterir bize.



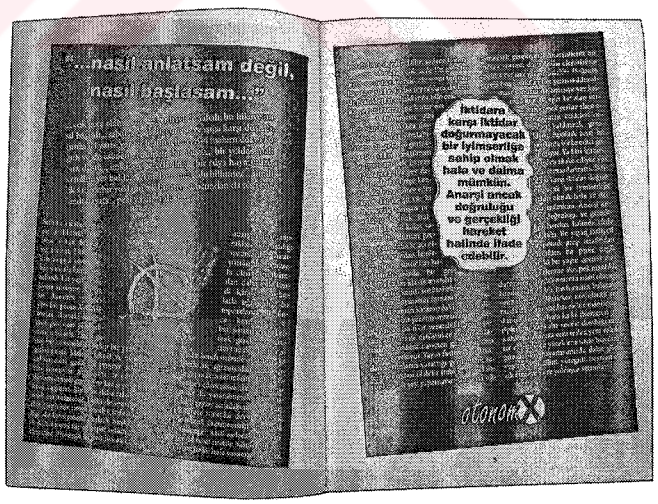
R.265 Güzel, 1994, Sayı: 2



R.266 Güzel, 1994, Sayı: 2, iç sayfa



R.267 Otonom, Anarşist fanzin, Sayı:1



R.268 Otonom, Sayı:1, iç sayfa

Başlıkların hemen altında yazanlar ise fanzinlerin karşı duruşunu onaylar niteliktedir; "Eblek Harcore; cinnet geçirenlere adam öldürmede yardım", "Otonom; ezilenlerin festivalinin organizasyonu", "Dran; periyodsuz yaşam dergisi", "İğrenç Emeller aleti; sayfalara yazmalı siyahın ağzına geleni", "Disguast; bir tür kişisel paranoya", "Zemberek; iki boyutlu müstehzi mevcudiyet", "Sadako; savaş ve busht karşıtı origami turna kuşu fanzin" gibi.



R.269 Disguast, Aralık 1995, Sayı: 13



R.270 Disguast, Aralık 1995, sayı 13, iç sayfa

Bazı gruplar ve kişiler bu ortamda çeşitli alanlarda ürünler vermektedir; 2/5BZ bunlardan en çok bilinenidir. Geniş bir alanda üretim yapan 2/5BZ 1986'da ortaya çıkıyor. Kasetler, videolar, stickerler, CD'ler, fanzinler, afişler üreten konserler veren grup (bazen sadece 1 kişi –Serhat Köksal-) bütün üretimlerinde korsanlığı yöntem olarak benimsiyor. Kendi medyasını kendisi yaratan grup buna rağmen büyük bir kitleye ve bilinirliğe sahip.

Serhat Köksal tarafından 1986 yılında kurulan 2/5 BZ kendi deyimine göre müziğinde ve performanslarında doğaçlama, batıçlama öğeleri ile birlikte bir nevi opuaçlama harmanlaması yaparak geleneksel müzikten, deneysel müziğe uzanan ve 60-70 yılların Türk filmlerinden alıntılarla oluşturulmuş bir yapıda düşüncelerini sunar. 2/5 BZ,

her ne kadar 1986 yılında kurulsa da müzik alanında ancak doksanlı yılların başında ürünler vermeye başlar. 1992 yılının Ocak ayında Serhat Köksal yanına Yahya, Batu, Bülent ve Fahri'yi alarak Bilsak'da konser verir. Bu konserin ardından 2/5 BZ, "Yaşasın Artık 2/5 BZ Var" adı ile ilk kasetini çıkarır. Türk filmlerine özellikle de Cüneyt Arkın filmlerine duyduğu ilgi ile de tanınan 2/5 BZ, 1992 - 93' de Ping Pong Oynayan Adamlar ve BBC film ajentası Süper Çöpman Ajda Pekkan'da adlı filmleri gösterime girer. Yine 1993 yılında 2/5 BZ Sizden Hesap Soracağız adlı çalışmanın yanı sıra aynı yıl, Güzel Mecmuası adlı dergiyi de çıkarır. Fotokopi dergiler, çıkartma, poster, cd-r, dvd-r albümler ve filmler üreten Köksal, Peel Session adlı plağında yer alan "**Ne Turistik Ne Egzotik Elektronik Folk**" adlı parçayı da Türkiye dışında İsviçre, Fransa, Hollanda, Belçika, Almanya, Polonya, Rusya da "2/5BZ birliği eurOPUA 'da" başlığı altında 38 şehirde kendi filmleri eşliğinde tek kişi olarak çaldı.[151]



R.271 2/5BZ Konser afişi, 1997



R.272 2/5BZ Konser afişi

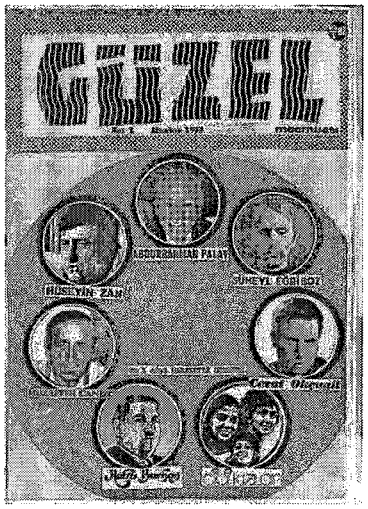


R.273 2/5BZ Konser afişi, 1999

[151] Deniz Durukan, **"Serhat Köksal, Peel Sessions"**, http://www.studyoimge.com, Erişim: Ocak 2005



R.274 2/5BZ kolaj, 1993



R.275 Güzel, 2/5BZ, 1993, Sayı: 1



R.276 2/5BZ, Siemens sanat galerisi için iş, 2005

17 Eylül 1999'da Şehriban Coşkunfırat'ın öldürülmesinden ve hemen arkasından lise öğrencisi Lara'nın intiharından sonra polis satanist grupların peşine düştü ve tabii fanzinlerin de. Bu dönemde fotokopicilere mahalli polis tarafından gönderilen yazılar fanzin üretimini baskı altına alan bir tavır sergiler. Fakat yine sözü olan topluluklar ve insanlar sözlerini söyleyecek yeni bir alana kayarlar: internete...

2000'lerden itibaren Türkiye'deki fanzin üretimi ağırlıklı olarak internette gerçekleşmektedir. Tasarım olarak kağıt fanzinlerden daha zayıf bir görüntü sergileyen bu yeni mecrada fanzinin adı artık e-zine'dir.



R.277 Biyonikali



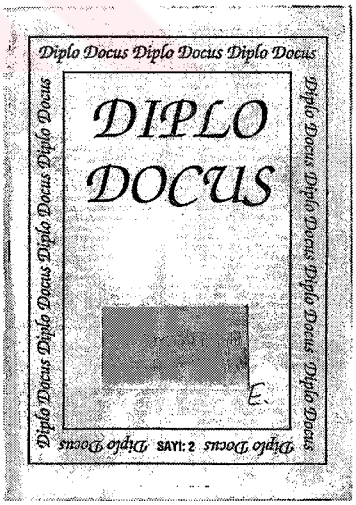
R.278 Biyonikali, iç sayfa



R.279 a5 terörü, Sayı:5



R.280 Altamira, 1995, Sayı:1



R.281 Diplo Docus, Sayı: 2

Yine Türkiye'de aynı tavra sahip ve fanzin çıkaran kişiler tarafından çıkarılan fotokopi afişlere de rastlıyoruz. Konu olarak çeşitlilik gösteren bu afişlerin ağırlıklı konuları, konser duyurusu veya herhangi bir fanzinin tanıtımı olabiliyor. Fakat sosyal politik tavırlı, tüketim kültürünü yeren afişlerde sıklıkla çıkıyor karşımıza. Fanzin anlayında hazırlanan bu afişler yine çok güçlü görseller ve itham eden başlıkları kullanmasıyla ayrılıyor. Genellikle A4 boyutunu kullanan afişlerin arasında yine farklı boyutlara ve renkli kağıtlar üzerine yapılan fotokopilere rastlıyoruz. Moskova'nın Sesi isimli fanzin, bu kültürü kaydetmek amacı ile Türkiye'de çıkan fanzinlerin ve fotokopi afişlerin bir derlemesini çıkarıyor.



R.282 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.283 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.284 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.285 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.286 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.287 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



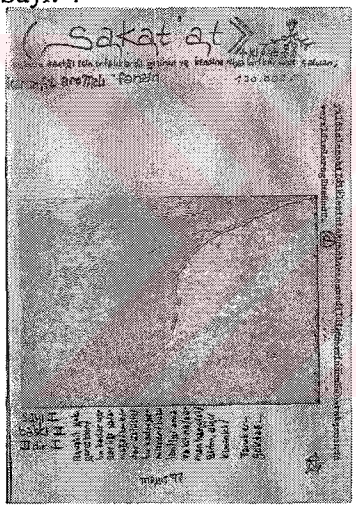
R.288 Kötü Çocuk, 2001, Sayı: 4



R.289 Samizdat, Sayı:1



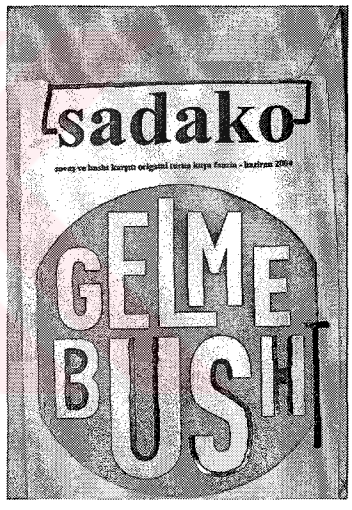
R.290 Zemberek, Sayı:1



R.291 Sakat'at, Mayıs 97



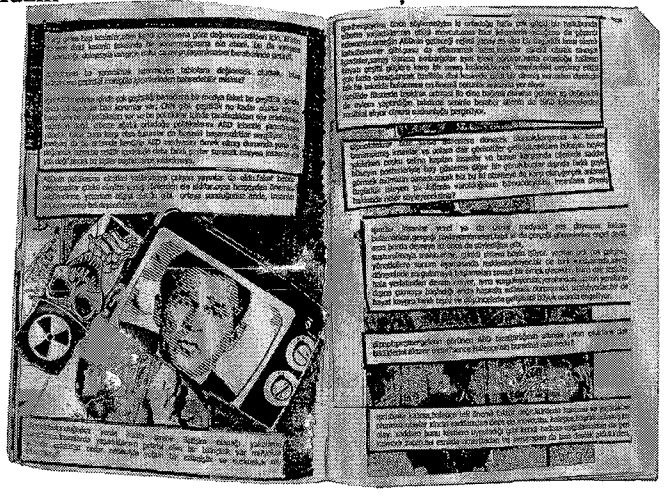
R.292 Robot, Elektronik Müzik



R.293 Sadako, 2004, savaş karşıtı fanzin



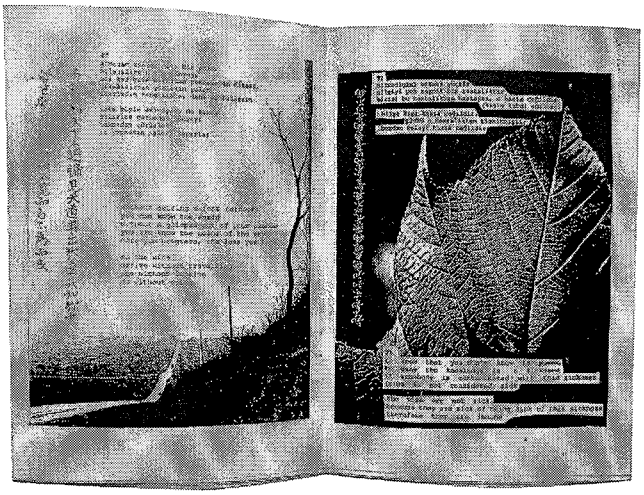
R.294 Dipnot, 2003



R.295 Dipnot, iç sayfa



R.296 Mundo İmundo, 2005



R.297 Mundo İmundo, iç sayfa



R.298 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.299 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.300 Afiş



R.301 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.302 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden



R.303 Vida, Metal müzik fanzini, Mart 2004, Kapak içi

7.3. E-zine

Söz hakkı kısıtlanmış olanlara kendilerini ifade olanağı veren internet'in ilk biçimi sayılan ARPANET, ABD Savunma Bakanlığı'nca askeri araştırmalarda kullanılacak içsel bir ağ olarak tasarlanmıştı.

İnternet, yani telefon aracılığı ile bilgisayarlar arasında dünya çapında oluşturulan şebeke, 60`lı yıllarda Amerikan Savunma Bakanlığı'nın siparişi üzerine ABD üniversiteleri tarafından oluşturuldu. Amerikan ordusu bu şebeke sistemini kendi iç haberleşmesi için talep etmişti ancak sistemi yeterli kadar güvenli bulmayınca kullanmadı. Üniversite çevreleri de bu şebekeyi daha sonra geliştirdi ve ilk başta kamu harcamalarıyla yaratılan bu teknolojik harika daha sonra özel şirketlere devredildi. İnternet bugün haberleşmeden iletişime, maliyeden ticarete, siyasetten spora, veri bankalarına ulaşmadan bankacılığa, akademik hayattan gazeteciliğe, sağlıktan gazeteciliğe, tarihçilikten porno film ticaretine kadar neredeyse tüm alanlarda kullanılıyor. Ama Internet bugün esas olarak, Yeni Dünya Düzeni'nin ya da küreselleşmenin (ki doğru adı yeni sağ'dır) finans ve medya ayağının meşrulaştırılması ve güçlendirilmesi amacıyla kullanılmaya çalışılıyor.[152]

...Başlangıçta salt askeri ve ticari amaçlarla kullanılması düşünülen internet, bugün artık son derece kaotik yapısıyla, yüzlerce özerk grubun iletişim kurmada yararlandıkları, bilgi alışverişinde başvurdukları geniş bir ağ şebekesine dönüşmüş bulunuyor. Zenginler için tasarlanan bu sanal dünyada şimdi mülksüzler cirit atıyorlar. Dahası aylak aylak dolaşmıyor, burada örgütleniyor, direniş alanları oluşturuyor, sabotajlar düzenliyorlar.[153]

---

[152] Ragıp Duran, Röportaj: Elif Karacan **"Ragıp Duran ile alternatif medya araçları üzerine konuştuk-1"** http://www.istanbul.net.tr/istanbul_soylesi.asp?sid=9

[153] Halil Turhanlı, "İnternet ve Eleştirel Sanat", **Şenlik Sanat ve Sabotaj**, İstanbul, ÇiviYazılar, 2002, s. 29

İktidarların bedenleri uysallaştırmasını öngören modernitenin hedefi arzuyu söndürmek. Ancak merkezi otorite ve denetimin erişemediği kurtarılmış bölge internet, bu oluşuma meydan okuyor.[154]

Karşı kültürler kendi araçlarını oluşturma konusunda inanılmaz bir yaratıcılık sergiler. Varolan her biçimi dönüştürür, her alanı kendi söylemlerini yaymak için kullanırlar. Bu yok sayılan, görülmek istenmeyen oluşumlar kendilerini görünür kılmayı her şekilde başarır. İnternet bu anlamda sözün yayılabilmesi için (hakim ideoloji tarafından kullanıldığı etkinlikle) bu gruplar tarafından da kullanılır.

Son yıllarda kitle iletişim alanında geleneksel yayıncılık karşıtı arayışlar gözlenmektedir. Özellikle Yeni Sol'un düşünsel açılımları bağlamında dile getirilen "kamusal hizmet yayıncılığı" modeli ve "Immediast" ya da medya-karşıtı hareket, devlet ve sermaye gücüne bağımlı liberal yayıncılık anlayışının eksikliklerini eleştirmektedir. Bazı uzmanlarca yirmibirinci yüzyıla damgasını vuracağı ileri sürülen "Internet yayıncılığı" bu çalışmada, sahip olduğu yapısal özellikler nedeniyle alternatif medya yayıncılığı kapsamında ele alınmaktadır. Internet, ekonomik altyapısı nedeniyle Yeni Sağ'ın serbest pazar koşullarına uyum sağlaması boyutunda eleştirilmiştir. Internet yayıncılığı bireylerin aktif katılımına dayalı olması ve "doğrudan demokrasi"ye dönük siyasal ve kültürel açılımlar içermesi nedeniyle Yeni Sol ideolojiye yakın görülmekte ve alternatif medya kapsamında değerlendirilmektedir. Sonuç olarak yazarlar, İnternet yayıncılığının, "ağ" ancak Yeni Sol'un ortaya koyduğu düşünsel temeller doğrultusunda yapılandırılırsa gerçek anlamda alternatif medya modeli oluşturabileceğini ileri sürmektedirler[155]

---

[154] Hasan Bülent Kahraman, **"Kurtarılmış Bölge İnternet"** 2003/06/26/ www.radikal.com.tr Erişim: Ocak 2005

[155] Ragıp Duran, **a.g.m.,**

7.4. Dada, Sitüasyonist Enternasyonal ve Punk Kültürü

Punk kültürünün kullandığı sloganlar, şarkı sözleri, görsel iletişim tarzı, fetiş nesneleri bize daha önceki anarşist ve karşı tavırlı hareketlerle bağ kurmak için önemli ipuçları sağlıyor. Londra punkının ilk dönemlerinde Dada ile kaçınılmaz bir bağ kurulmuş ve Malcolm McLaren'in Sitüasyonist Entarnasyonel ile bağlantılarının olduğu söylentileri oluşmuştu, fakat bu hiç bir zaman gerçek bir zemine oturmayan bir söylenti olarak kalmıştı. Punk kültürünün doğuşundan 25 sene sonra, Greil Marcus'un "Ruj Lekesi" isimli kitabında kurduğu güçlü bağlantılar bu üç karşı kültür grubunun (Dada, Punk kültürü, Sitüasyonist enternasyonal ve hatta aralarına 68 öğrenci olaylarındaki bazı görselleri ve sloganları da alarak) ciddi etkileşimleri olduğuna, hatta birbirinin mirasçısı sayılabilme ihtimalinin oldukça kuvvetli olduğuna inandırır bizi.

68 öğrenci hareketlerinde öğrencilerin kullandıkları duvar yazılarının, haykırdıkları sloganların ve afişlerdeki sloganları da içerecek biçimde, sitüasyonistlerin broşür ve bildirilerinde yer alan "tutarlı ve ayartıcı bir ideolojinin fragmanları" olduğunun ortaya çıkması, 10 yılı biraz geçen bir süre içinde bu iki hareketin ortak zemini paylaştığını gösteriyor bize.

Yine 1968 olaylarında Atelier Populaire tarafından üretilen "Gelecek Kaygısından Fazlasıyla Nasibini Almış Bir Gençlik" (Resim 120) başlığını taşıyan ve üzerinde yüzü sargılarla örtülmüş ve ağzındaki çengelli iğne ile resmedilmiş genç kızın görüntüsü 1970'lerin sonlarında Punk Kültürü'nün fetiş nesnesi olan çengelli iğne ile paralellik gösterir. Aynı çengelli iğne Sex Pistols'un "God Save the Queen" albümünün kapağındaki kraliçenin çengelli iğne ile resmedilmiş portresinde ortaya çıkar.

Yine Sitüasyonistler'in sloganlarının Sex Pistols'ta şarkı sözüne dönüşmesi, Dada'nın yıkıcı saldırgan sahne performanslarının punk konserlerinin ana merkezini oluşturması, dada kolajının önce Letrist sonra Sitüasyonist Enternasyonal'de ve sonunda Punk fanzinlerinde haydut mektubu tarzı kolajla ortaya çıkması ve tüm bu hareketlerin nihilist ve anarşist bir tavırla varolmaları, bu hareketlerin birbiri ile olan ilişkisini doğrular gözükmektedir.

Dada'nın oluşumu 1916 Zürih'te Spiegelgasse de Hugo Ball ve eşi Emmy Hennings tarafından Cabaret Voltaire kurulmasına tarihlenir.

Modernizmin o soğuk, mesafeli, geometrik, akılcı yanının içerdiği yabancılaştırmaysa bir 'rahatsız ediş'i hiçbir zaman içermedi. Oysa, gene modernizmin içinde bunu kendisine bir varoluş nedeni olarak seçen bir akım vardı: Dadaizm. Kuşkusuz, çok tartışmalı, çok geniş, politik yönsemeleri olan bir akımdı Dada. Fakat, bunların hiçbirisi onun temelinde yatan ana anlamı aşmaya yetmez ki, o da, içerdiği katı, koyu, zıtlık, aykırılık, garabet kültürüydü. Cabaret Voltaire'in tanık olduğu gariplikler doğrudan doğruya çevreyi, insanları, bilinçleri, yerleşik olandan koparmayı ve öylelikle bir rahatsızlık oluşturmayı öngörüyordu. Dada, zamanla genişledi, sadece kendisiyle ve belli bir dönemle sınırlı olmaktan çıktı, daha çağdaş biçimlerle üretildi. 20. yüzyıl biterken, son dönemin en önemli sanatçılarından Beuys bile Neo-Dada'nın bünyesi içinde yer alıyordu. (...) Dada bir başkaldırıydı ve kapitalizme ve burjuva kültürüne karşı çıkmayı da içeriyordu. George Grosz Dada'yı; "Kutsal olsun olmasın herşeyi yeriyor, her şeye tükürüyorduk ve bizce bu Dada idi. Buna ne mistizm, ne komünizm, ne de anarşizm denebilirdi. Çünkü bu yönlerin her birinin hiç değilse bir programı vardı. Bizim simgemizse yokluktu, boşluktu. Arada sanat yapardık."[156] diyerek tanımlıyor

[156] Mustafa Aslıer, **"Grafik Sanatlar Tarih ve Yorumlar"**, İstanbul, MÜGSF Grafik Sanatlar Bölümü Yayınları 1, s. 79

Cabaret Voltaire'in tanık olduğu gariplikler doğrudan doğruya çevreyi, insanları, bilinçleri, yerleşik olandan koparmayı ve bu şekilde bir rahatsızlık oluşturmayı öngörüyordu. (...) Dada olayı sanatın ne olduğu üzerine değil, ne olmadığı üzerine dayanmaktaydı. İnsanların o dönemde uğraştıkları o denli ciddi yaşam sorunları vardı ki sanatın, ciddi ve önemli değil, aksine yaşama sevinç katacak bir şey olması beklenmekteydi.[157]

Punk kültürü de akıl almaz bir nihilizmle ve 'gelecek yok' düşüncesi ile varoluyor, konserleri ise tamamen rahatsızlık veren performanslar olarak gelişiyordu.

Dadaistlerin başkaldırışı karmaşık bir hicvi de içerir. Çünkü kendileri mahkum olmuş bir topluma ve onun yok edilmesine bağımlıydılar ve onun yok edilmesi kendilerinin de sanatçı olarak yokedilmelerini gerektirecekti. Demek ki bir anlamda Dada kendisini yoketmek için vardı.[158]

Dada sanatçıları belli bir tarza bağlı kalkmadan değişik malzemelerle özgürce işler ürettiler fakat özellikle kolaj ve fotomontaj tekniklerini oldukça sık ve abartılı kullanarak yeni yaratı biçimleri oluşturdular.

George Grosz olayı şöyle anlatır: "1916 Mayıs'ının sabah saat beşinde kentin güneyindeki stüdyomda Heartfield ve ben fotomontajı keşfettik. Bizim bu yırtık ama başarılı yöntemin olanaklarından haberimiz yoktu ve yeni bir keşif de beklememekteydik. Bir karton parçası üzerine fıtık bağı için bir reklam parçası, çocuklar için şarkı kitapları, köpek mamaları ve şarap şişelerinden etiketler, gazete fotoları ve başka resimler içinden

[157] Canan Beykal, **"Dada Akımı"**, İstanbul, Sanatsanat Dergisi, Sonbahar 2003, s. 5
[158] **A.g.m.**, s. 8

istediğimiz yöntemle kestiğimiz elemanları birleştirdik. Bunları kelimelerle söyleseydik eğer sansür tarafından yasaklanırdık. Bu yolla cepheye gönderilmek üzere kartpostallar hazırladık. Bunlar bazı arkadaşlara gönderildi. Bunlar arasında Tretyakof'ta vardı. Ve onlar anonim kitleler tarafından bulunmuş olan fotomontajın öyküsünü yaratmaktaydılar. Ve sonra Heartfield bunu bilinçli bir sanatsal teknikle politik şaka olarak geliştirdi."[159]

Dada bir başkaldırıydı ve kapitalist burjuva kültürüne karşı çıkmayı da içeriyordu. Punk kültüründe ise bu özelliklere eklenen en güçlü tavır nihilizmdi.

Dada'dan yaklaşık 40 yıl sonra ortaya çıkan Sitüasyonistler ise varolan 'durum'ları dönüştürmek üzere varoldular; 'Durum' kavramı J.P.Sartre'a aittir. Sartre'a göre, varoluş, bireyin seçimiyle içinde bulunduğu ve ötesine geçtiği, 'durumlarla' biçimlenir. Durumcu Enternasyonal'in kurucularından olan Guy Debord, bu kavramı Henri Lefebvre'nin gündelik yaşamı dönüştürme çabası ile birleştirdi. Buna göre sanat 'durumları' verili kabul etmeyip dönüştürmeliydi. (...)Durumcu Enternasyonal (Sitüasyonist), 1957'de İtalya'nın kuzeyinde, Cosio d'Arroscia'da, daha önceden varolan iki avant-garde grubun, Hayalci Bir Bauhaus İçin Hareket 2 (Asger Jorn, Pinot Gallizio ve diğerleri) ve Harfçi Enternasyonel'in (Guy Debord önderliğinde) birleşmesiyle kuruldu. (...) Tasarısı, gerçeküstücülüğü yeni bir temelde hareketlendirmek; devrim çerçevesi içinde bazı öğelerini (bilinçdışı, yarı-mistik ve esrarlı düşünce, akıldışılığa tapınma üzerindeki yoğunlaşmalar) atıp, diğerlerini öne çıkarmaktı. DE ilk aşamasında (1957-62), Harfçi Enternasyonal içinde ilk kez ortaya çıkan ve en önemlileri 'urbanisme unitaire' (bütünleşmiş kent yaratımı), psiko-coğrafya, serbest ve yaratıcı bir etkinlik olarak oyun, 'derive' (sürüklenme) ve 'detournement' (sapma ve anlam kayması) olan birçok yeni kavram geliştirdi. DE, dergisi, kitapları ve sanat etkinlikleri aracılığıyla tavrını açıkça ortaya koydu. Buna göre, sanatçılar tikel sanat biçimleri arasındaki ayrımları kaldırmalı; eleştirel olarak dönüştürülmüş gündelik yaşam anları, belirli kentsel ortamlarda yaratıcı olarak

[159] **A.g.m.**, s. 11

yaşanan anlar ve tasarlanmış yüzleşmeler, diğer bir deyişle 'durumlar', yaratmalıydılar. Hüküm süren ekonomik ve siyasi düzene, varolan ortamın baskı ve kısırlığına karşı polemiğe girmeli, kışkırtıcılık yapmalı, 'durumlar' için ortamlar yaratmalı ve kenti olası dönüştürme biçimlerinin deneysel modellerini üretmeliydiler.[160]

1968 yılı, hem DE'nin etkinlik ve başarısının doruk noktası, hem de hızlı düşüşünün başlangıcıydı. 1969'da derginin bir sayısı daha yayınlandı ve aynı yıl Venedik'te son bir konferans düzenlendi. Bunu yeni bölünmeler izledi ve 1972'de örgüt dağıldı. 'Durumcular' için '68 yılı 'acı bir zafer' olmuştu. Gerçekten de, devrimci ayaklanmaya katkıları, bir, duvar yazılan ve posterler sayesinde yaygınlaşan 'durumcu' fikirler ve sloganlarla, bir de gündelik yaşamın tekdüzeliğine yaptıkları saldırılarla anımsanacaktı. Özetle bu, 'Durumcuların' istediğinin tersine, siyasi olmaktan çok kültürel bir katkıydı. Debord'un siyasi teorisi, teorik tasarılarından soyutlanarak, neredeyse kitabın başlığına indirgendi. Konsey komünizmini ise, ne öğrenciler, ne de işçiler hatırlamıyordu artık. Böylece DE, yolları devrimci halk hareketiyle kesişen, destansı avant-garde sanatçılarla aynı kaderi paylaştı. 1909'da, Paris'te Futurist Manifesto'yla başlayan bir devir, 1972'de DE'nin dağılmasıyla sona erdi. Uluslararası örgütleri ve propaganda aygıtları, manifestoları, kongreleri, kavgaları, skandalları, mahkum ve ihraç etmeleri, tartışmaları, toplu fotoğrafları, küçük dergileri, gizemli olayları, kışkırtmaları, ütopik teorileriyle; gündelik yaşam biçimlerini, dünyayı, toplumu ve sanatı dönüştürmek için yanıp tutuşan avant-garde sanatçılar devri...[161]

Dada kendisinden sonraki sosyal ve kültürel hayatı, sanatı ve estetiği oldukça etkileyen bir akım olmuştur. Dada sanat ile yaşam arasındaki farkın ilk ortadan kalkışıdır aynı zamanda. 1968 öğrenci olaylarında olsun, Punk kültürünün yıkıcı tavrında olsun kendisinden sonra gelen bir çok karşı kültürü Sitüasyonizmle birlikte etkilemiştir. Greil

---

[160] Peter Wollen, **"Durumcu Enternasyonal"**, http://www.geocities.com/liberterian/metinler/durumcu.htm, Erişim: Şubat 2004

[161] **A.g.m.**

Marcus Ruj Lekesi isimli kitabında Dada, Lettrist Enternasyonel, Durumcu (Sitüasyonist) Enternasyonel, 68 öğrenci harekti, Punk (özellikle de Sex Pistols) arasında ilişkiler kurar.

"(...) örneğin LE (Lettrist Enternasyonal)'nin 1953 yılına ait duvar yazısı "ASLA ÇALIŞMA" Mayıs 68'de duvar yazısı olarak tekrar kullanılmış, 1977'de ise Sex Pistols'ın "Seventeen" adlı parçasının sözlerine geçmiştir: We don't work / I just feed / That's all I need (Biz çalışmayız / Sadece karnımı doyururum o kadar / İstediğim hepsi hepsi bu kadar) Ancak aradaki bu bağlantı –LE'nin bir cümlelik bildirisi, bir zamanlar sitüasyonistlerden biri olan Christopher Gray'in Leaving tha 20th Century: The Incomplete Work of Situationist International (20. yy'ı geride bırakırken: Sitüasyonist Enternasyonal'in tamamlanmamış çalışması) adlı kitabında yeralmış oradan Gray'in dostları olan Malcolm McLaren ve Jamie Reid aracılığıyla Johnny Rotten'a aktarılmıştı –aritmetik bir şekilde aktarılan bir gelenek özelliği taşır. (...) Sex Pistols'ın içinde yaşadığı toplumun mutluluk fikrini olumsuzlama peşindeki elemanları ikide bir dadacı bir glossolalia'nın eşiğine, kendi kendini yok eden modern şiirin alanına sürüklenir bulurken, Memories (Guy Debord'un hazırladığı kitabın adıdır. Kitap; dergilerden, kitaplardan, gazetelerden alınan paragraflar, cümleler, deyimler ve sözcüklerin toparlanarak 50 sayfalık bir metin halinde yapıştırılmasından oluşmuştur) bu alana bile isteye girer, bu çakışma bir tesadüf eseri olmadığı gibi, bir aktarımın sonucu da değildir.[162]

Ve yine LE'nin "sanatın defterini dürmek, bir katedralin içinde tanrının öldüğünü ilan etmek, Eyfel Kulesi'ni havaya uçurma planları yapmak; bu tür skandallar, bizzat hayatları gerçek bir skandal olanların zaman zaman önerdikleri skandallardandı"[163] diye tarif ettiği eylem planları sanatın defterini dürmekle kendinden önceki Dada'yla, skandallar ise tamamiyle Punk kültürüyle örtüşen düşünceler olarak beliriyor.

---

[162] Greil Marcus, **a.g.k.**, s. 200
[163] **A.g.k.**, s. 197

Dada hakkında yazılmış her kitapta, Kurt Schwitters'in yaptığı kolaja yapıştırmak için Hannover sokaklarında fellik fellik sigara izmariti ve atılmış konser bileti aradığını anlatan hikayeye rastlamak mümkündür, herşeyin sanat olabileceğini idda eden formel dada teorisi, herkesin sanat yapabileceğini ifade eden formel punk teorisiyle taban tabana çakışır (İşte size üç akor" diye sonradan çok meşhur olan bir ibare geçer, İngiliz punk fanzini Sideburns'te bir çizelgenin üstünde "şimdi bir grup kurabilirsiniz") "Gereksiz eşyaları çerçöpü ve dünyanın reddettiği şeyleri toplayıp bunların montajından yeni bir anlam çıkarmaya çalışan dadacı mantık" diye yazar, Tzara'nın dada şiiri için geliştirdiği reçete hakkında açıklama getiren tipik yazılardan birinde (Bir gazeteden sözcükleri tek tek kes, bunları bir kabın içine koy, salla salla ve bir kağıda rastgele yapıştır), "hem punk'ın müziğinde, hem de kıyafet rejiminde kendini belli eder. Gerçekten de doğrudur: Sigara izmaritlerinden bahseden punk parçaları vardır ve 1977 yılı Londra malı bir Punk ceketi 1918 yılında Berlin'de yapılan bir Dada kolajına benzer. Neden peki? E ne olmuş yani? Niye gurup kuralım ki yani?

Tarihsel geçerlilik tarih sayfasının altına dipnot olarak düşülebildiği zaman her hayır'ı evet'e dönüştürür, Tıpkı birşeyin doğumunda bulunmaktan çok o şeyin ölümünü ilan etmekten mutluluk duyanların, kendi halinde birşeyi bütün bir toplumu kucaklayan birşey haline dönüştürmeyi çok iyi becermeleri gibi. Jamie Reid'in "God Save the Queen" grafiğinde Kraliçenin ağzına tutuşturduğu çengelli iğne bu anlamda 68 Mayıs Atelier Populaire afişinden çok Duchamp'ın Mona Lisa tahrif çalışmalarına yakındır; Oysa Johnny Rotten "dada" sözcüğünü iki yaşından sonra hiç kullanmamıştı. (...) dadayla punk benzer duruşlara sahiptirler. Dada estetiği kitaplara "antisanat" olarak geçmişti; punk ise "anti rock"tı temel dada hareketi sahne sanatçılarının seyirciye saldırısı biçiminde düşünülüyordu; Punkçılar seyircilere sahneden küfür edip tükürüyorlardı. Tıpkı punk gibi dada da bir kaç baba adam hariç atalarını reddetmişti: "Benden önce birinin varolup olmadığına aldırdığım yok" der Tzara, Descartes'i alıntılayarak. Dada'nın dipnotlarını

punk parçalarında bulmak mümkündü: "Anti Sanattı başlangıç noktası" diye söyler Poly Styrene.[164]

Bütün bunların ışığında Sitüasyonist sloganların kullanıldığı 68 öğrenci hareketi, 68 Öğrenci hareketindeki bir afişten alınan çengelli iğnenin punklar için fetiş nesnesi olmasını, Dada'nın kolaj ve fotomontajının Debord'un Memories'inde, Punk fanzinlerinde kullanılmasını, yine sitüasyonist sloganların Punk'a şarkı sözü olmasını sadece tesadüfle açıklamak biraz gerçek dışı olmakta ve aralarında bir ilişkinin bulunması kaçınılmaz gözükmekte. Hepsi toplumsal yapıyı değiştirmeyi 'karşı' olma kültürünü içeren bu hareketler benzer imgeleri ve görsel tarzları da kullanmaktalar.

Bu sonuç ise belli görsel tarzların ve belirli imajların, belli tavırları yansıtabileceği sonucuna götürür bizi. Belli görsel tarzlar, bir tavrın bir anlatımın göstergesi olabiliyorsa hiç kuşkusuz bir iletişimcinin işi oldukça kolaylaşıyor, mesajının sağlıklı iletilmesinde önemli bir güce sahip oluyor diyebiliriz.

İnsanlar son 8 milyon yıldır görüntü yaratıyorlar. X-ışınları, bayraklar, NASA'nın ay fotoğrafları, çizgi-romanlar, mağara duvarlarındaki resimler, tiyatro maskeleri, mühendislik çizimleri, bar kapıları, grafitti, İç Savaş afişleri, gravürler, Christmas kartları, Mona Lisa, çıkış işaretleri vs. Bu görüntüler, kullanılış şekillerine göre, asıl amaçlarını aşabilirler. Tarihte bir devri veya kültürel bir tavrı temsil edebilirler. Veya çok açık seçik fikirleri sembolize edebilirler. (...) Bir tasarımcı, bu görüntülerden birinin (mesala, Edward dönemine ait bir dans eden çift gravürü) söylemek istediği şeyi tamı tamına söylediğini keşfederse, yeni bir görüntü bulmasına ne gerek var? Neden gravürü kullanmasın? Bir tasarımcının işini, tamamen ona ait ve benzersiz yapan şey, görüntüleri, iletişim için,

[164] **A.g.k.,** s. 216

problemleri çözmek için kullanış şeklidir. Fikirleridir. Bunlar görüntülerin kendisi olmak zorunda değildir.[165]

[165] Bob Gill Watson, "Grafik Tasarım Hakkında Bildiğiniz Bütün Kuralları Unutun", Çeviren: Serdar Erener, İstanbul, **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Mart 1988, Sayı: 5

7.5. Kolaj, Fotomontaj ve Cut up

Kolaj, görünüm ve içerik açısından birbirinden farklı özellikler gösteren parçaların ve renklerin kes yapıştır yöntemi ile biraraya getirilmesini öngörür.

Kolaj hiç kuşkusuz 20.yy'da sanat üretiminin en belirgin görsel tarzlarından biridir. Kolajın yaratıcısı olarak 20.yy'ın başında, 1912 tarihinde "Hasır İskemleli Natürmort"u yapan Picasso gösterilir. 1910 tarihinden itibaren Georges Braque'la yaptıkları denemeler kolajın ilk oluşum dönemidir.

Bir çok şey sadece kağıtla yapıştırıldığından, önce aceleye getirilerek, 'yapıştırma kağıtlar' diye adlandırılır bu etkinlik. Gerçekçi bir düşüncedir bu (soyutlamaya yönelik belli bir analitik kübizme karşı). Ve de özgürleştirici bir etki. Bu andan itibaren sanat yapıtının içine herşey girebilir: "Betimleme işinde herşeyden yararlanılabilir: pipolar, posta pulları, kartpostallar, oyun kağıtları, şamdanlar fenerler, parlak kumaş parçaları, renkli kağıt, gazeteler..." Bunu söyleyen Apollinaire'dir ve kendisi bu olanaklardan yararlanarak 1911'lerde ilk 'kolaj-şiir'ini ya da 'konuşma-şiiri'ni (bir kafede işittiği cümle kırıntılarından oluşan (Lundi rue Christine) oluşturur.[166]

Kısa süre sonra yeni bir anlatım dili olan ve sanatta da yeni biçimlerin kapılarını açan kolaj, Kübist kolaj, Dadacı kolaj, Fütürist kolaj, Gerçeküstücü kolaj olarak gelişimini sürdürür.

(...) Kübistlerin ya da Rus Konstrüktivistlerinin yaptıkları gibi yapısal amaç önem kazanabilir ya da 'eski soylu gereçler'e karşı bazı Fütürist bildiriler gibi gereç seçimi ön

[166] Jean Marie Gleize, "Kolaj", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.,** s. 365

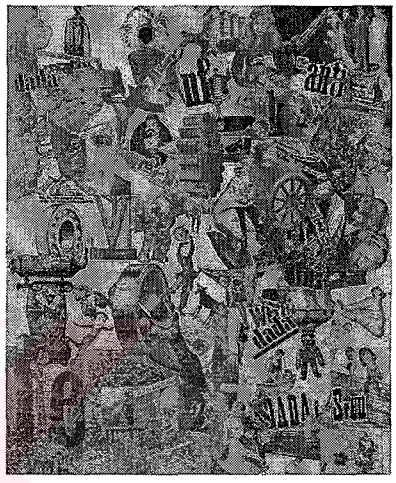
plana çıkabilir veya özellikle Dadacı bağlamda eleştirel amaca önem verilebilir bu amaç daha sonra Sitüasyonist uygulama ya da resimlerin alt üst edilmesi alanına ulaşacaktır; ya da biçimsel titizliğe önem verilecektir: Hans Arp'ın soyut kolajları veya düşsel ve devrimci bir ikonografiye önem verilecektir: Max Ernst ve figüratif kolajları.[167]



R.304 Kurt Schwitters, Kots, 1930



R.305 Raoul Hausmann, The Art Critic, 1919



R.306 Hannah Höch, Balance, 1925

Kolaj ve Cut-up tekniği etkin olarak dadada oluştuktan sonra edebiyattan şiire kadar uzanan bir alanda sürekli kullanılmıştır. Şarkıcı David Bowie 1970'lerde cut-up'tan yararlanarak şarkı sözü yazar, 60'lı yılların avangard şairi Denis Roche şiirlerinde kolajdan faydalanır, William Broughs, Guy Debord'da dahil olmak üzere kolaj, fotomontaj ve cut-up sıklıkla kullanılan bir teknik olur.

Kolaj parçaların birbiriyle ilişkisi yok olur, kopukluk uyumsuzluk en temel izlektir kolajda. Kurulu bir bütünden alınan farklı parçalarla yeni bir anlam kurmak 20.yy insanının en temel sorununun da bir teşhisi gibidir; yabancılaşma...

[167] Jean Marie Gleize, "Kolaj", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.**, s. 365

7.6. "Kendi Başına Yap" Etiği (Do it Yourself)

Kendi kültürünü yaratmak, kendi müziğini, yayınını, yaşamını, iletişim kanallarını yaratmak, belli tröstlere, devlete, sisteme, anaakım medyaya tabi olmamak kendi alternatifini oluşturmak 'Kendi Başına Yap Etiği'nin özünü oluşturur. 1970'lerin sonunda Punk kültürünün yeniden dirilttiği "Kendi Başına Yap" etiği 1990'larda dikkate değer yeni bir uyanışın içine girmiştir. Küresel ekonomik değişimler, toplumsal sarsıntılar, iletişim teknolojilerinin gelişmesi sonucunda oluşan 'farkındalık', kapitalizme, kültür endüstrisine alternatif arayan insanların kökleri anarşist kültürün içinde olan 'Kendi Başına Yap' düşüncesini yeniden alternatif olarak görmelerine neden oldu.

"Anarşi" kelimesi eski bir Yunanca kelime olan "anarchos"dan gelir, ve "yöneticisiz" demektir. Yöneticiler, bekleneceği üzere, yönetimin [rule] sona ermesinin kaçınılmaz olarak bir kaosa ve karmaşaya düşmek olduğunu iddia ederken, anarşistlerse yönetimin düzenin sağlanması için gerekli olmadığını savunurlar.(...) Tarihsel olarak anarşistler, insanların gönüllü olarak katılacakları, zorlayıcı, hiyerarşik ve otoriter ilişkilerden arınmış, hükümetsiz veya devletsiz bir toplum yaratılmasını amaçlarlar. Anarşistler, dayatılmış otoritelerden özgür olmaya vurgu yaparlarlar. Onlar, "zorunlu bir yasal düzen planını korumayı amaçlayan özel bir organ olarak Devlet"e (Marshall 12) karşı çıkan, otonom [özerk], kendinden örgütlü ve gönüllü federasyona dayanan bir toplum tasavvur ederler. Çağdaş anarşistler, çabalarını, alternatif toplumsal düzenlemeler ve örgütlenmeler geliştirilmesi yoluyla günlük yaşamı dönüştürmek üzerine yoğunlaştırmıştırlar. Yani, onlar seçkin-inisiyatifli reformları veya geleceğin "post-devrimci" ütopyaları beklemeye razı değildirler. Eğer toplumsal ve bireysel özgürlükler genişletilecekse, bu işe başlamanın zamanı bugündür. [168]

---

[168] Jeff Shantz, **"Devletin Ötesinde: Anarşiye Geri Dönüş"**, Çeviri: Anarşist Bakış, http://uk.geocities.com/anarsistbakis/makaleler/shantz-anarsiyedonus.html, Erişim: Aralık 2004

Çoğu samimi Punk çabalarının arkasında yatan 'kendin yap' (KY) etiğidir. Zengin iş adamlarının kendine kar sağlayacak biçimde eğlencelerimizi düzenlemelerine ihtiyacımız yok –biz kendimiz kar derdine düşmeden de yapabiliriz. Biz Punk'lar konserler ve eylemler düzenleyebilir, eylemlere katılabilir, plak çıkarabilir, kitap ve fanzin yayınlayabilir, ürünlerimizi sipariş üzerine postayla dağıtabilir, plak dükkanları yönetebilir, edebiyat dağıtabilir, boykotları teşvik edebilir ve politik etkinliklere katılabiliriz. Biz bunların hepsini yapıyoruz, hem de iyi yapıyoruz. 80'li ve 90'lı yıllaran başka herhangi bir gençlerden oluşan karşıt-kültür hareketi bu kadar çok şey yaptığını iddia edebilir mi? (Joel, PE, Sayı: 11/12, Sonbahar, 1991, s. 10)[169]

Popüler olarak "KBY" (Kendi-Başına-Yap) [Do-It-Yourself, DIY] olarak anılan bu canlı pratikler, çağdaş anarşistlerin rızalarını geri çektikleri ve "diğer ilişkileri daraltmaya" başladıkları araçlardır. KBY, neo-liberalizmin normatif siyasi ve kültürel nutuklarına karşı, motive edici ilkeleri olarak otonomi ve kendinden örgütlenme nosyonlarına dayanan karşı-kuvvetleri harekete geçirir. Anarşistler, erişimle (örn. milliyetçilik) ile ilgili olmayan, girişin şartlarının reddedilmesiyle ilgili olan otonom mekanlar yaratırlar.

"Kendi-Başına-Yap" etosunun [ethos, bir topluluğun belirleyici özelliği] anarşizmle uzun ve zengin bir birlikteliği vardır. Bu, anarşist Pierre-Joseph Proudhon'un Halk Bankası ve -YDTS (Yerel Değişim ve Ticaret Sistemleri) [Local Exchange and Trade Systems, LETS] biçiminde yeniden ortaya çıkan- yerel paralar [08] nosyonlarına kadar geri götürülebilir. Kuzey Amerika'da Benjamin Tucker'ınkiler gibi ondokuzuncu-yüzyıl anarşist komünleri, bugünün A-bölgelerinde [zone] ve işgal [squat] topluluklarında yankılanmaktadır. Son dönemde, Durumcular (Paris'deki 1968 isyanının esin kaynağı olan heterodoks Marksistler), Kabotajcılar (Kabouters, Hollanda'daki karşı-kültür kent aktivistleri) [09] ve Britanya punk hareketi, yabancılaştırıcı tüketim pratiklerinin,

[169] Craig O'Hara, **a.g.k.**, s. 151

çalışmanın otoritesi ve kontrolünün üstesinden gelmek amacıyla KBY aktivitelerini cesaretlendirmektedirler. Punklar, müzik endüstrisinin dışında kayıt yapmak ve bunları dağıtmak için KBY'a yöneldiler.

Terk edilmiş veya yoksullaşmış şehir-içi alanlardaki otonom hareketler, "yeni dünya düzeni" tarafından dışlanan veya konu dışı kılınan bireyleri, toplumsal grupları ve bölgeleri kapsayan hareketlerdirler. "Kendi Başına Yap" etiği bireyin olmak istemediği bir alandan kaçışının, istediği dünyayı yaratmanın bir yolu ve olasılığı olarak belirir.

8. Graffiti

8.1. Dünyada

Kent Kültürü ile yakından ilişkilendirilen duvarlar, eski dönemlerden beri ressamların ilgisini çeken yüzeyler olarak kalmıştır. Mağara resimlerinden (Lascaux) beri, duvarlar, iç ve dış mekanlar sanatın "support"ları, destekleyicileridir. (...) Sanayi toplumlarıyla birlikte gelişmekte olan popüler kültürün tüketim nesneleri 20. yy içinde duvarlar sayesinde tüketicilere reklam edilmiştir. Bu reklamların göstergeleri, kapitalizmin gelişme aşamasından beri, sistemi hem desteklemiş hem de sisteme karşı çıkmıştır. Kurulan modern dünyanın içinde, tüketim mallarının reklamları kentin yüzeyini oluşturan duvarlara ve çalışanların taşınmasını sağlayan metro ve otobüs duraklarının duvar yüzeylerine yerleştirilirken, aynı zamanda bu reklam unsuruna karşı direnme gösteren sokak sanatçılarına malzeme oluşturmuştur. (...) Tüm bir sanat ve toplum tarihi duvarların kentsel kültürün oluşumundaki rolü üzerinde düşünmüştür [170]

İletişim amacı ile şehrin duvarlarını kullanmak, protestoyu duvarlara yansıtmak çok eski çağlardan beri varolan bir eylem ve söz söyleme biçimidir. İnsanoğlu yazıyla başlayan tarihinden bu yana istek ve ihtiyaçlarını duvarlara resimlemiştir. İlk protesto yazısının tam olarak ne zaman yazıldığını veya çizildiğini bilmek çok zor. Rastlanan ilk duvar yazısı M.Ö. 79 yılına tarihlenir ve Pompei'dedir. Geçtiğimiz yüzyılda oluşan toplumsal hareketler söz söylemenin eski bir yolunu yeniden keşfediyorlardı; duvarları...

II. Dünya Savaşı sırasında Naziler tarafından propaganda amacı ile yoğun olarak kullanılan duvar yazıları ve graffitiler aynı şekilde direnişçiler tarafından da aktif olarak kullanılıyordu. Savaş sırasında "White Rose" isimli nonkonformist ve Hitler rejimi karşıtı

[170] Ali Akay, **Sanatın Sosyolojik Gözü,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 1999, s. 210

bir grup 1942-43 yılları arasında duvarları oldukça etkin bir mecra olarak kullanıyordu. Gerek İkinci Dünya Savaşı karşıtı örgütlenmelerin savaş sırasında duvarlara yazdıkları sloganlar, gerek kişisel özgürlük talepleri duvarları mesaj, haberleşme ve ifade aracı olarak kullanıyor ve kitleler ile iletişim kuruyorlardı.

1968 öğrenci hareketi yine duvar yazılarının son derece fazla olduğu, her türden sloganın yazıldığı zamanlar. "Asla Çalışmayın", "Arzularınızı Gerçek Kabul Edin", "Koş Arkadaş, Eski Dünya Arkanda Kalsın", "Kültür kırıntı halindedir: Yaratın" gibi Sitüasyonist Enternasyonal esinli sloganlar 'Kudurmuşlar' imzasıyla Fransa'nın sokaklarını dolduruyordu.

Graffiti'nin başlangıcına dönmek için taa eskilere, çok eskilere gitmek gerek. Eski Mısır'da yolculuğa çıkanlar geçtikleri yerlerin duvarlarına adlarını ya da resimlerini çizerek iz bırakırlarmış. (...) İnsanoğlu Mısırlılar'dan bu yana geçtiği yerlere imzasını bırakmaya devam etmiş. Duvara yazı yazma, insanın şehire, dışarıya kendinden bir iz bırakma isteğinin bir uzantısı elbette. Ve insanların yaşam mekanını sadece güzel eviyle sınırlamayıp, sokakları da yaşam mekanı olarak gördükleri ülkelerde graffiti sanatı çok daha yaygın. [171]

İtalyanca kökenli bir kelime olan graffiti, Eski Roma, Yunan, Mısır medeniyetlerinde anıtların duvarlarına yazılan veya çizilen ve genellikle hiciv, karikatür niteliği taşıyan yazı ya da resimlere verilen bir addı. 'Resim çizmek, iz bırakmak, karalamak, resim çizmek yoluyla verilen mesaj' anlamını taşıyor graffiti.[172]

---

[171] **"Graffiti ve Breakdance",** www.istegenc.com.tr, Erişim: Ocak 2005

[172] Jöntürk, "Sivil İtaatsizliğin Sokaklardaki Haykırışı: Graffiti", **Bir Gençlik Çığlığı, Hip Hop Kültürü,** İstanbul, Akyüz Yayın Grubu, 2003, s. 23

Bugünün dünyasında ise, özellikle farklı etnik ve kültürel kökenli grupların yoğun olarak yaşadığı şehirlerde, yazım ve çizim aracı, tekniği, içeriği eski anıtların duvarlarındakine hiçbir şekilde benzemese de, mesaj verme amacı taşıyan, hatta politik içeriği olan estetik graffitilere de sıkça rastlanan noktalardır. Bunun dışında, herkesin görebileceği yerlere yazılan bireysel sloganlar, argo içerikli kelime veya cümleler de yine en sık rastlanan basit graffiti türlerindendir. Kişinin adını veya takma adı kullandığı 'tag'ler ise yine en sık rastlanan graffitilerdir.[173]

Graffiti insan belleğinin ve sosyal dinamiklerin keskin ve direkt bir ifade formunda ortama müdahalesidir. Sanatsal bir ekolojik üründür. (...) insanoğlu, yazıyla başlayan tarih süreci öncesinden günümüze değin istek ve ihtiyaçlarını duvarlara resmetmiştir. Büyüdükçe daha da grileştiğini hissettiğimiz betonlaşmış teknoloji toplumunda ve kentsellikte, bu gidişe müdahale sistem için bir suçtur. Canlı renkler ve bellekteki fantastik kahramanlar, sistemli bir politikanın ürünü olarak galerilere hapsedilmişlerdir. Değişmeyen şey ise, ister sokak, ister salon graffitisi olsun, bu tarzı benimseyenlerin spontan üretime bağlı uzlaşmazlıkları ve ortama karşı verdikleri tepkidir. (...) 1980'lerde galeride saygın bir yer bulan graffiti, günümüzde alt kültür guruplarınca doğal ortamı olan sokaklarda varlığını sürdürmektedir.[174]

Bilinen tanımı ile graffiti 1960'lı yılların sonunda, 1970'lerde New York ve Philedelphia'da ortaya çıkıyor. 1970'li yıllarda ortaya çıkan Rap ve Hip hop kültürü graffitinin yaygınlaşmasına neden olur. Bu ilk dönemde graffiti iki ayrı şekilde varolur; bir yandan bazı gruplar, politik ve toplumsal görüş ve itirazlarını belirtmek için kullanırlar graffitiyi, bir yandan da sokak çetelerinin çok yaygın ve sokaktaki şiddeten çok yoğun olduğu 70'lerde Amerika'da sokak çeteleri hakimiyetlerinde tuttukları alanları belirleyip

---

[173] Jöntürk, **A.g.k.,** s. 24

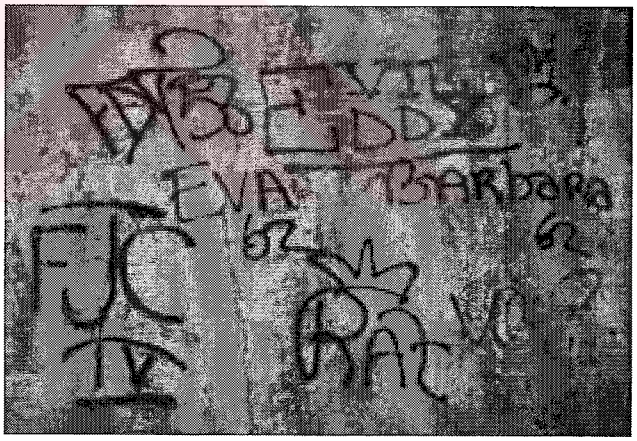
[174] Özmen Özdemiroğlu, "Graffiti: Suç yada Para", **Genç Sanat Dergisi,** İstanbul, Sayı: 85, Eylül 2001, s. 3

herkese duyurmak amacı ile duvarlara imzalarını ve bir takım özel işaretleri bırakırlar. Coolbread (Coolbread tag'ına heryerde rastlanılan bir kişi olmasıyla, hatta bir filin üzerine tag atmasıyla ünlü olmuş) ve Cool Earl adında iki genç isimlerini duyurmak ve kamuoyunda ilgi çekmek için bombing (bombalama) diye de bilinen şehrin tüm duvarlarına isimlerini yazma işlemini ilk uygulayan iki kişi. Graffitinin ilk uygulamasına verilen bir isim olan "Tag", kişilerin genellikle takma isimleri ile attıkları imzalardır.

Altmışlı yılların sonunda Kuzey Amerika'daki büyük kentlerin yoksul mahallelerinden çıkmış gençler geçtikleri her yere ellerindeki aletlerle sahte imzalarını (genellikle oturduğu sokağın numarasını çağrıştıran) atarlar. Tag doğmuştur ('tag'ın sözcük anlamı etikettir ve özellikle bagajlara bağlanan etiketleri belirtir bu sözcük). Kısa bir süre sonra New York Times bu gelişmeyle ilgili bir yazı yayımlar (21 Temmuz 1971) ve öncülerinden biri Taki 183'ten sözeder.[175]



R.307 Taki 183, 1970'ler, New York



R.308 İlk Dönem Tag'ler, 1970'ler, New York

Graffitinin şehir duvarlarından metrolara, yani underground'a inmesi ise ulak olarak çalışan ve bu sebeple sık sık metroyla yolculuk eden TAKI-183 takma adıyla tanınan Yunanlı bir gencin oradan oraya haber taşırken sprey boyalarla metroların üzerine adını

[175] Denys Riout, "Tag", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.,** s. 589

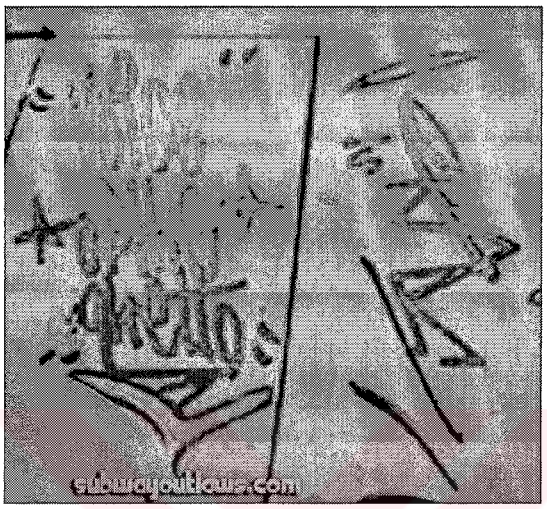
yazmasıyla başlamış. TAKI bu gencin adı yerine kullandığı bir kısaltma, 183 ise yaşadığı caddenin adıymış. Çoğu metro istasyonunda rastlanan bu ad herkesin ilgisini çekmiş. Benzerleri olan JULIO 204, FRANK 207 ve daha birçoğu metrolara isimlerini ilgi çekecek şekilde yazmaya başlamışlar. Bu isimler çoğaldıkça, rekabet ortamının zorunluluğu olan farklı olarak öne çıkma arayışları da başlamış. En ilgi çekici, en renkli yazı biçimini kullanarak adını yazma uğraşı ortaya yepyeni stiller çıkarmış. Ve böylece tag adı verilen graffiti yazarı imzasına semboller, ilgi çekici resimler eklenmeye başlamış. Zamanla kullanılan harflerin boyutları büyümüş, harflerin içi desenlerle süslenmeye başlanmış, yaratıcılık sınır tanımamış. Şehrin her yerini kafasına göre boyayan bu anonim sanatçılar medyanın da ilgisini çekmiş çekmesine ama haklarında en fazla bir iki yazı yazılmış, geçilmiş. Graffiti bir üniversite öğrencisinin ilgisini çekene kadar, underground sanatçılar tarafından icra edilmeye devam edilmiş. Hugo Martinez adlı öğrenci, graffiti'deki potansiyeli fark edip, 'United Graffiti Artists' derneğini kurmuş ve graffiti örneklerini bir sergide sanat sever kitlelere sunmuş.[176]

Taki'nin New York Times'ın sayfalarına taşınmasından sonra tag atma konusunda büyük bir patlama yaşanıyor. Boyutları gittikçe büyüyen 'Tag'lara bir süre sonra daha görünür olabilmek amacıyla figürler eklenmeye başlanıyor. Taki gibi ünlü olmak isteyen ve bunu yeni bir iletişim aracı olarak keşfeden insanlar kısa sürede banliyöleri, metroları, duvarları, durakları her yeri taglar ve graffitilerle doldurmaya başlıyorlar.

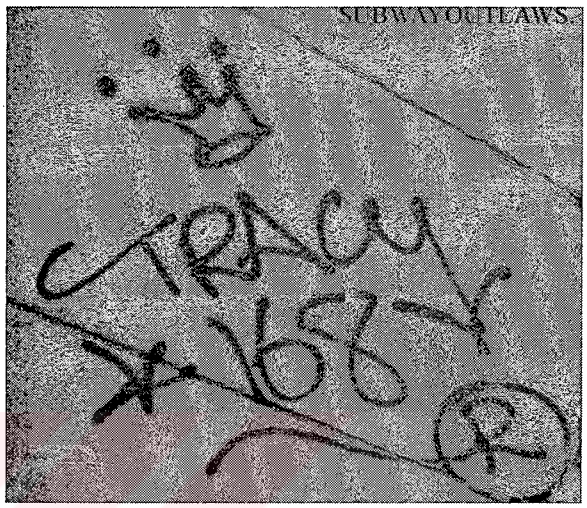
Amaç, olabildiğince çok insanın yapılan resimleri görebilmesidir. "Olabildiğince çok" dediğimizin, kapı dışı sanatı alanında, müzelere ve galerilere gidenlerden çok daha yüksek bir sayıyı tutturması gerekir. Ne de olsa koskoca bir kentten, milyonlarca insanın

[176] **"Graffiti ve Breakdance"**, http://www.istegenc.com.tr/content/muzik/article.asp?lngArticleID=685, Erişim: Nisan 2005

yaşadığı bir kentten, New York'tan sözediyoruz. Bütün o sokaklardan gelip geçenlerden, tam anlamıyla "sokaktaki adam"dan.[177]



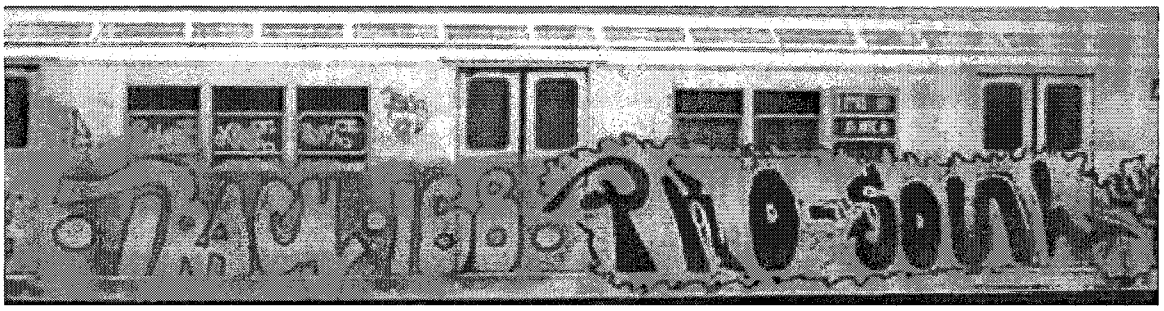
R.309 Getto'nun sesi, Stay High 149, 1980'ler, New York



R.310 Tracy168, Tag, New York

(...) Latin Amerikalı çevreler mahalelerinin duvarlarını naif ya da eğitici yazılarla doldurmayı her zaman sevmişlerdir. Portoriko kökenli yetişkinler, daha sonra New York'lu zenciler ve beyazlar, altmışlı yılların sonundan itibaren bu ilkeyi saptırarak duvarlara ve trenlere stilize imzalar atmaya başladılar. Bu insanların amacı, kendilerini tanıtabilmek için adlarıyla olabildiğince geniş yer kaplayarak yöneticilerden kaçmaktı. O dönemde banliyö trenleri, bu imzaları kentin tüm mahalelerinde dolaştıran hareketli araçlar olduğundan ayrıcalıklı mekanlardı. Yetmişli yıllarda böyle bir çok imzacı duvar yazılarına geçmiştir; duvar yazıları ad yazmaktan daha sanatsal, daha karmaşık, aynı zamanda daha yaratıcı bir etkinliktir, çünkü burada ayrıca süsler, insan resimleri ve güzel yazılmış harfler sözkonusudur. Ve bu insanların çoğu saygın underground kahramanlar olmuşlardır.[178]

[177] İlhan Mimaroğlu, **New York Kapı Dışı Sanatı,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 14
[178] Jean-Eric Perrin, "Hip-Hop", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.**, s. 300



R.311 Tracy 169, Prosoul165, 1970'ler New York



R.312 Seen, 1980, New York



R.313 Wes, Eros, 1991, New York

Graffitinin ortaya çıkışının toplumsal bir nedeni daha var. Yeni şekillenen kültürle oluşan yeni şehircilik anlayışı bir protestoya neden oluyor;

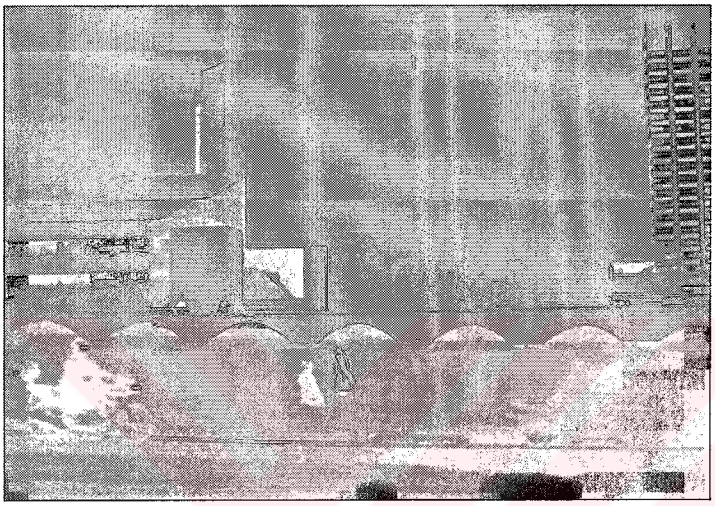
(...) 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen bir şehircilik anlayışı, daha doğrusu beyaz şehir yaratma, yani hijyenik, steril şehirler yaratma. "Skidrow" dediğimiz, o kötü otellerin, evsiz barksızların takıldıkları, görece ucuza yaşayabildikleri yani varolabildikleri alanları da tasviye ediyor, onları da oradan sürüyorlar (...) O bölgeleri gentrifica edip yeni, genç -1980'lerde yuppy dediğimiz- sınıflar, onları alıp o kesimlerde yerleşiyorlardı, bir zamanlar sefil olan, dolaşmaktan korktukları yerlere kendi kültürlerini, hayat tarzlarını yerleştiriyorlardı. Kiralar da pahalılaşıyor, herşey pahalılaşıyor o bölgede. Artık hakikaten yoksul insanlar barınamaz hale geliyorlar. Bu şehri bir organizma olarak düşünmek ve onun sağlıksız unsurlarını ya da Julia Kristeva'nın abject dediği o kirli unsurları tıpkı vücuttan atar gibi onları dışarıya atmak...[179]

Öfkeye neden olan bu yeni şehir yönetimi biçimi, kendi protestosunu da yoksul mahallelerden geceleri gelerek graffiti yaparak ve tag atarak oluşturuyor. Bir tür "biz buradayız", "bu şehirde bizler de yaşıyoruz" söylemi var. Ciddi bir hak arayışı, varlığını olumlama ve gösterme, şehri damgalama hareketi oluyor tag atmak. Graffiti en basit tanımıyla bir sivil itaatsizlik eylemi. Verdiği mesajın dışında, tavrı, varoluş biçimi McLuhan'ın mesaj aracın kendisidir düşüncesinin bir onaylaması adeta. İçeriği ne olursa olsun varlığını kanıtlamanan, kurulu düzene karşı gelmenin, onaylamamanın bir yolu graffitiler. İllegal bir tavır olması, kamuya ait alanın tahrip edilmesi (Avrupa'da bir dönem Vandalistler olarak isimlendirilir graffiti yapanlar) ve kalıcılığının olmaması altkültüre ait bir çok farklı ipucunu birarada barındırıyor.

Gündüz, şehrin egemen sosyal ve kültürel yapısı arasında ezilen, aşağılanan gençler gece olduğunda içlerindeki öfkeyi kusmaya başlarlar. Gecenin karanlığında, graffitilerle 'bombalanan' yerlerin gündüz karalanmasına, silinmesine, spreylerin kullanımının

[179] Halil Turhanlı, Ömer Madra, **"1. Portland'ta 'aşağı köpekler' arasında..."**, Cuma Adlı Adamlar, 09/06/2003, www.radikal.com.tr, Erişim: Şubat 2005

yasaklanmasına, graffiticilerin göz altına alınmasına, tutuklanmalarına karşın özellikle belirli çetelere de mensup olan genç siyahlar ve Portorikolular aynı eylemi gecenin karanlığı çöktükten sonra tekrarlamaya devam ederler. Oluşan bu büyük ana dalga sırasında yapılan grafittilerin hiç bir politik özelliği yoktu.[180]



R.314 Sıkıcı, New York



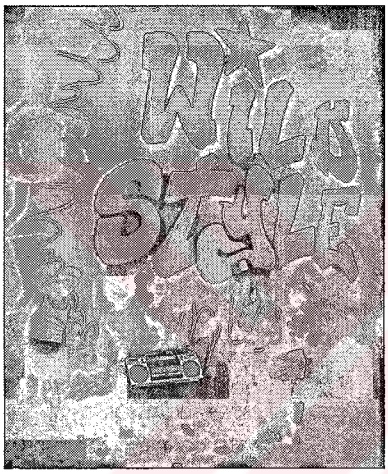
R.315 Johny Rotten

Yapılan graffitilerin veya tagların içeriğinde politik mesaj olmaması eylemin anarşistliğini örtemez, her zaman eylem doğası gereği başkaldıran bir eylem olarak varolur grafittide. Graffiti'nin gelişimi hip hop kültürü ile de paralellik gösterir; Break Dance, Rap, Graffiti, Dj'lik unsurları hip hopun 4 temel öğesidir.

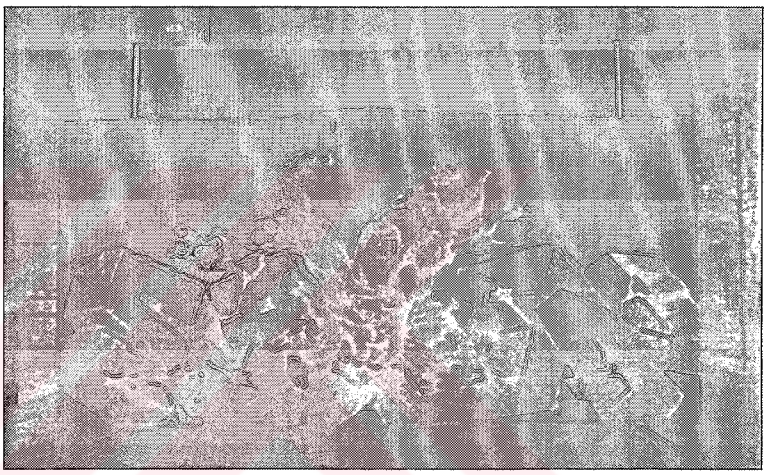
Yetmişli yıllarda New York'ta özellikle Bronx'ta Kool DJ Herc ya da DJ Africa Bambaata gibi kurucu mitler, mahalleli gençlerin bu dört etkinliğinin tümüne bu adı vermeyi kararlaştırdıklarında, kurulmaktan çok ilan edilmiştir bu kültür.[181]

[180] Jöntürk, **a.g.k.,** s. 24
[181] Jean-Eric Perrin, **a.g.m.,** s. 300

(...) Bu graffiti yazarlarının çoğunluğu gettolarda yaşayan siyah ve Latin kökenli gençlerden oluşmaktaymış. (...) gizli hip hop partilerine katılan gençler bu ambiyansı sokağa taşıyıp kendilerini göstermek için her yere imzalarını atmaya başlamışlar. Graffiti evlerde saklı kalmayıp tüm şehre yayıldığı için hip hop'un yayılmasında ve tanınmasında en etkili yol olmuş. (...) B-Boy'lar 1980'li yıllardan itibaren sadece breakdance yapan gençlere değil, duvarlara graffiti yaparken breakdance yapan, DJ'lik sanatıyla uğraşan ve rap'le kendini ifade eden insanlara verilen ad olmuş. [182]



R.316 Wild Style, B-Boy'lar, 1980'ler New York



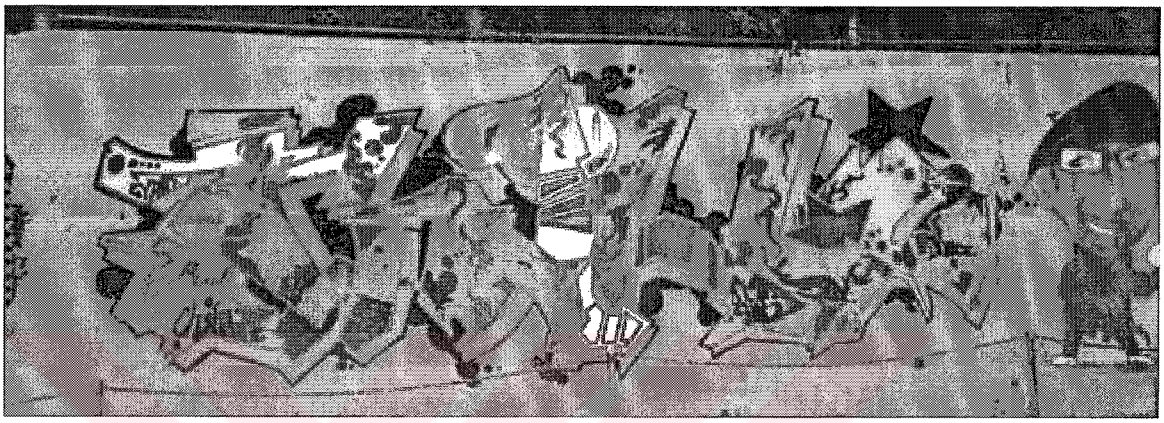
R.317 Seen, 1980, New York

"Yeterince uzun süre asılı duran, yanlış da olsa doğru olur" [183]

Böylece 1980'lerin ortalarında graffiti sanatçıları inanılmaz bir şekilde çoğalıyor ve herhangi bir şekilde tamamen boyanmayan bir tren neredeyse kalmıyor. Graffiti yapanların bir mecra olarak trenleri benimsemesinin ana nedeni; daha çok kişi tarafından izlenmektir. New York metrosunu günde ortalama iki milyon kişi kullanır ve bu statik bir duvardan daha cazip bir alandır. Daha görünür olmak, daha çok insan tarafından izlenebilmek için boyanan trenleri korumak amacı ile New York'ta, 1986'da tren yollarına çitler yapılıyor ve

[182] "Graffiti ve Breakdance", **a.g.m.**
[183] İlhan Mimaroğlu, **a.g.k.**, s. 9

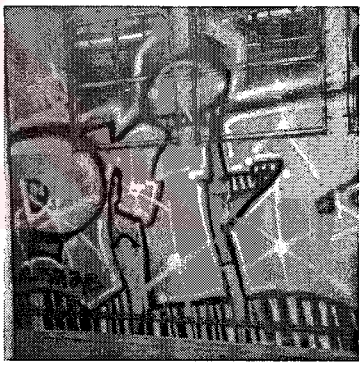
trenler düzenli olarak yönetim tarafından silinmeye (buff edilmeye) başlanıyor.Yaptıkları işin sayısı ve kalitesi ile ünlenen graffiti sanatçıları saygı görmeye başlıyor. Grafittide yeni stiller oluşuyor. Avrupa'da da Amerikan stili graffiti bu dönemde yaygınlaşıyor, hip hop kültürünün de etkisiyle tüm ülkelere yayılıyor graffiti.



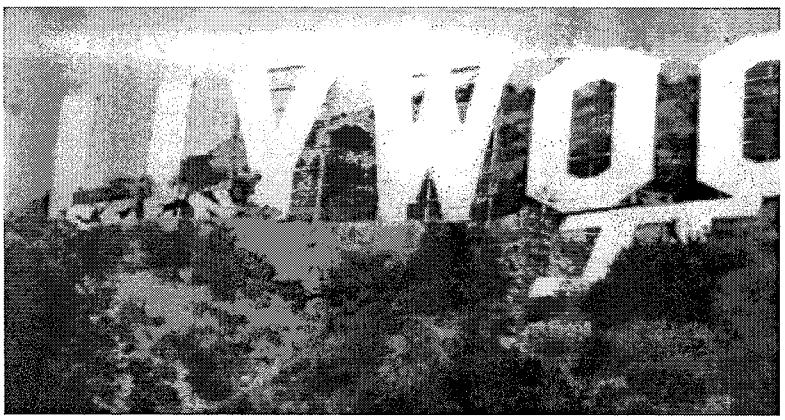
R.318 Graffiti örneği



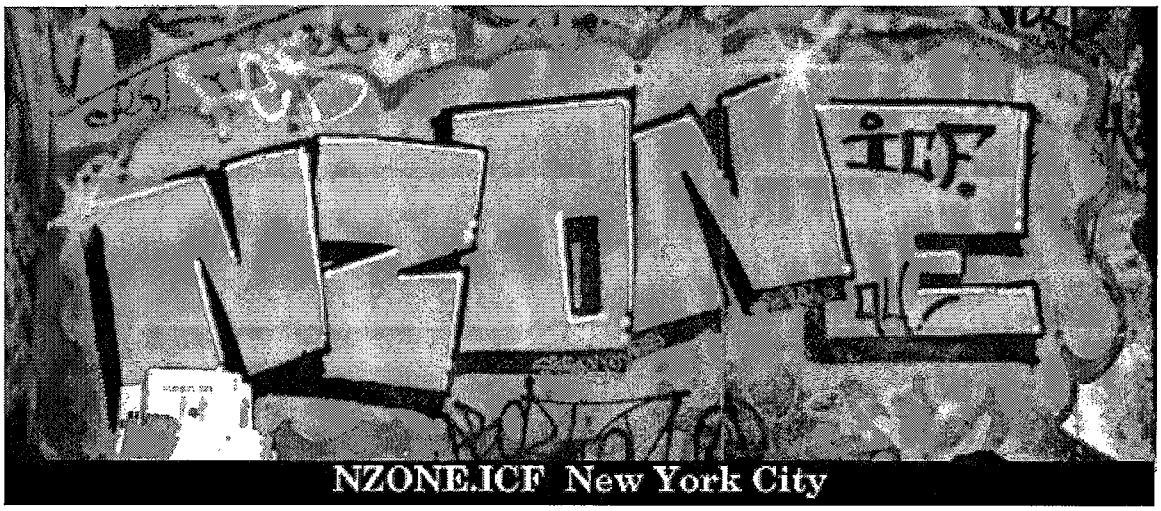
R.319 Lee, 1980'ler, New York



R.320 Priz, 1990'lar

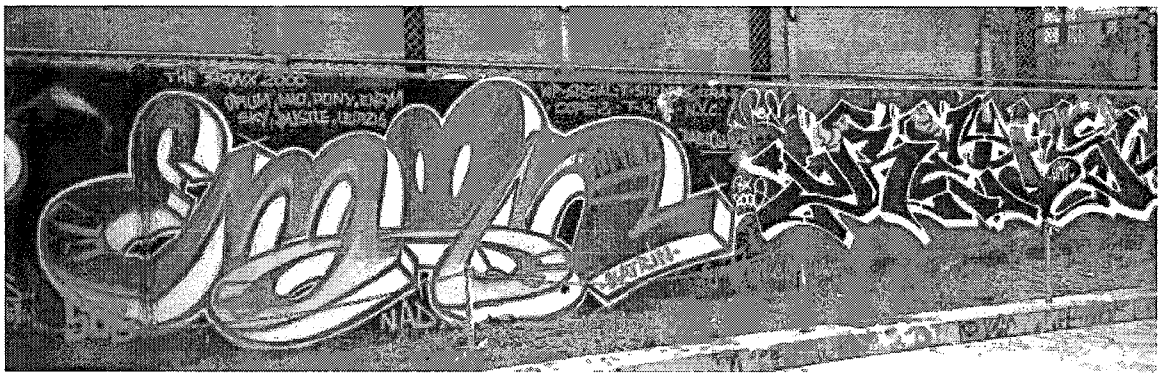


R.321 Seen, 1985, Hollywood



R.322 Nzone, Newyork, 1994

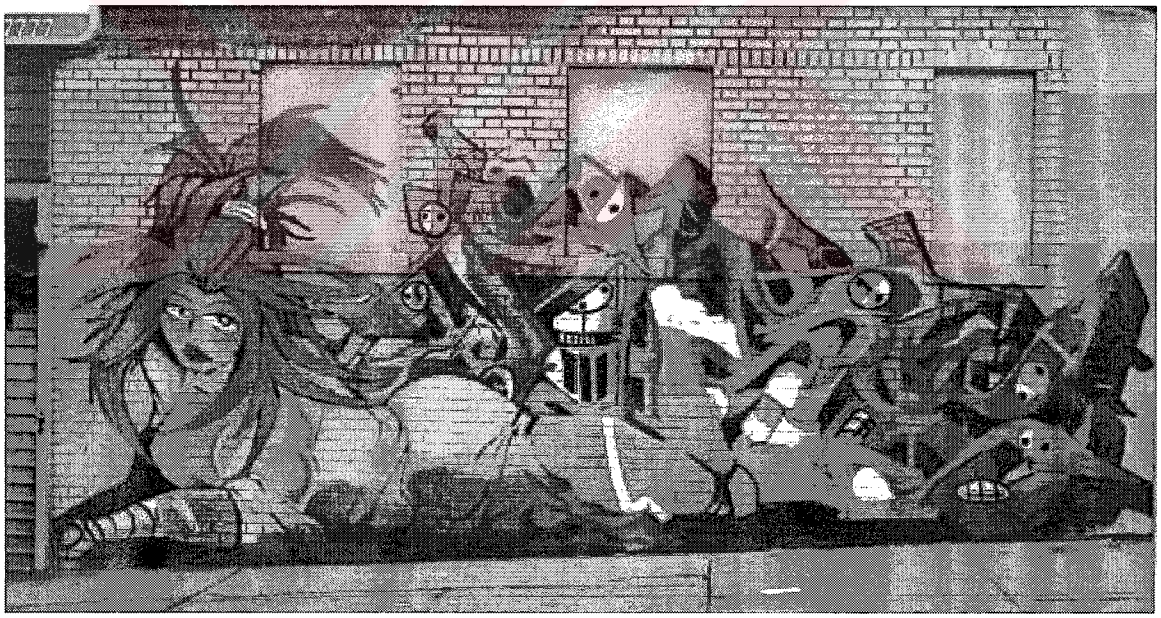
New York tarzı graffiti ilk dönem daha çok harflerin deformasyonu üzerine kurulu fakat daha sonra okunaklılığı ve graffitinin limitlerini zorlayan yeni yaklaşımlar ortaya çıkıyor. Yıllar boyunca orjinal harf stilleri farklı tipografik formlara bölünüyor; Wild style okunması en zor olan grift stile verilen ad, Bubble style yine ağırlıklı yuvarlak formlara sahip olan yazı stili, ve 3D (üç boyut) daha hacimli yazılar ve ön arka ilişkisini oluşturan formlar için kullanılıyor. Farklılaşma amacıyla figürlerin graffitiye dahil olması ilk olarak karikatür tarzı desenlerin eklenmesiyle oluşuyor hemen arkasından mükemmel foto realizme sahip figürler duvarlarda yerini alıyor. Fakat graffitinin ana karakteri tipografiye dayanır. Logo ve ikonik graffiti daha çok amblem ve figürlerin belirginleştirilmesinde kullanılan tarzlar olarak öne çıkıyor. Malzeme olarak ağırlıklı kullanılan sprey boyalar ve marker kalemlerdir.



R.323 Graffiti tipografisi örneği, New York, 2001

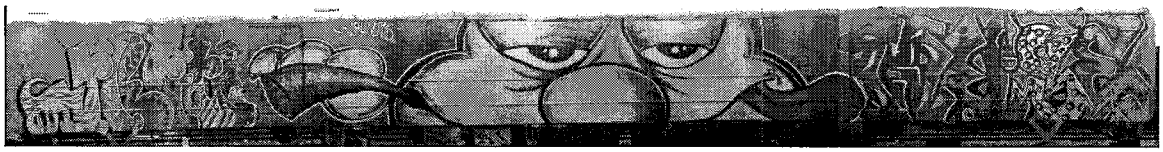
İnternetin yaygınlaşması graffitinin gelişiminde önemli bir rol oynuyor. Bir çok sanatçı ve onların takipçileri bu yeni alanı kucaklıyor, ardı ardına açılan sitelerde graffiti eğitiminden tarzlara, sanatçıların kritiklerinden boya alışverişine kadar her türlü bilgiye ulaşmak mümkün oluyor. Ve bu dünya da graffitinin yaygınlaşmasına stillerin bütün dünya tarafından aynı zamanda görülmesine olanak tanıyor. İnternetten önce olan yerel farklılıklar kalkıyor ve terminoloji ortak oluyor.

Tüm bu gelişmelerin sonrasında graffiti sanatçılarının zaman zaman vandalizme (sadece boyamak değil, kazımak, kırıp dökmek) varan tavırlarının da etkisiyle bir çok sanatçı graffitinin artık modern olmadığını düşünüyor ve kendini sokak sanatçısı ve yapılan işi de 'street art', 'aerosol art', 'post graffiti', 'neo graffiti' gibi isimlerle tarif ediyorlar.[184]



R.324 Graffiti örneği

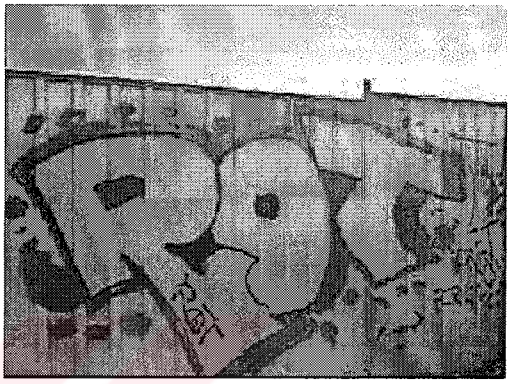
[184] Nicholaz Ganz, Tristan Manco, **Graffiti World**, London, Thames Hudson, 2004, s. 8



R.325 Graffiti örneği



R.326 Graffiti örneği



R.327 Graffiti örneği

Yıkılışına kadar graffitinin en bilinen mekanlarından olan Berlin Duvarı 1961 yılında inşa edildi. İkinci dünya savaşından yenik çıkan Almanya'nın Sovyetler Birliğinin işgali altındaki topraklarda 7 Ekim 1949 da Demokratik Almanya Cumhuriyeti kurulur. Parçalanmış Almanya'da 1953 tarihinde gerçekleşen işçi ayaklanmasından sonra, 1961 yılında yapılan duvar, soğuk savaş yıllarında doğu-batı çatışmalarının sembolü olarak varolur. Aileleri birbirinden ayıran, ülkeyi ikiye bölen bu duvar hem siyasi mesajların ve duvar yazılarının mekanı, hemde graffiti sanatçılarının ustalıkların sergilemeleri için oldukça elverişli bir alan olur. Berlin Duvarı 9 Kasım 1989'da yıkıldığında arkasında, duvarın diğer tarafına geçmeye çalışırken ölen bir çok insanın yanısıra oldukça görkemli graffitiler bıraktı.



R.328 Berlin Duvarı



R.329 Berlin Duvarı



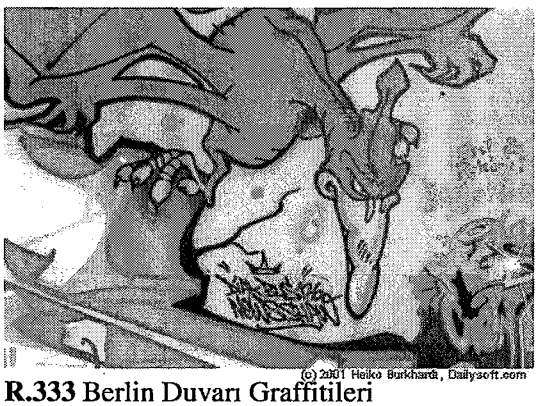
R.330 Berlin Duvarı



R.331 Berlin Duvarı



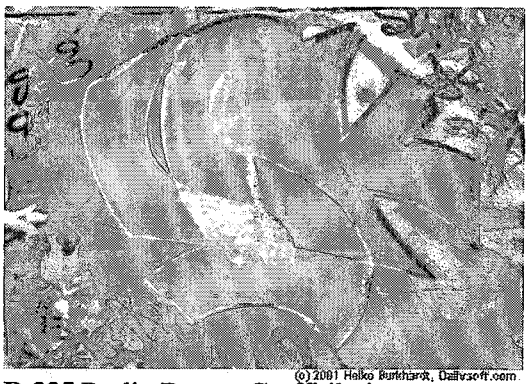
R.332 Berlin Duvarı Graffitileri



R.333 Berlin Duvarı Graffitileri



R.334 Berlin Duvarı Graffitileri



R.335 Berlin Duvarı Graffitileri

Ayrılan bir tarza sahip olan stencil graffiti yapan sanatçılar graffiti sanatçılarından daha fazla politik bir eğilime ve eleştirel bir tarza sahipler. Oluşturulan şablonlarla ve sprey boyayla yapılan stencil, daha çok halkla iletişim kurmak ve kendi yaşantılarını sınırlayan kuralları kaldırmak amacı ile işler üretiyorlar. Bangsy gibi politik ve ironik işler yapan stencil sanatçıları, stencilin daha politik bir tavra sahip olması gibi ayrıştırıcı bir duruşun önünü açıyorlar. Grafik olarak daha güçlü tadlar barındıran stencil, genellikle tek renk (ağırlıklı olarak siyah) disiplini içinde varoluyor. Tire resimler, keskin hatlar, ustalıkla yapılmış figürler ve kesilmiş şablonlar duvarlarda bir protesto sanatı olarak yer buluyor.



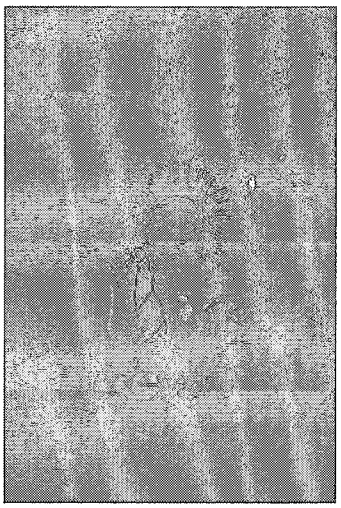
R.336 Stencil, Özgür Mandela



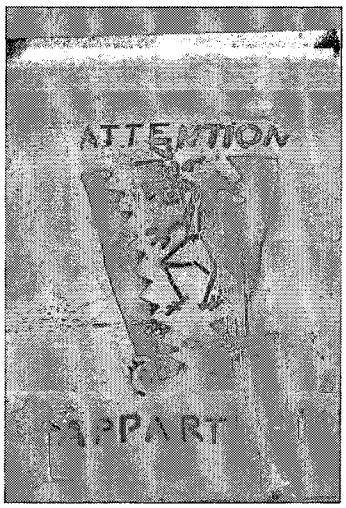
R.337 Stencil, Vatikan, 2004



R.338 Stencil örneği

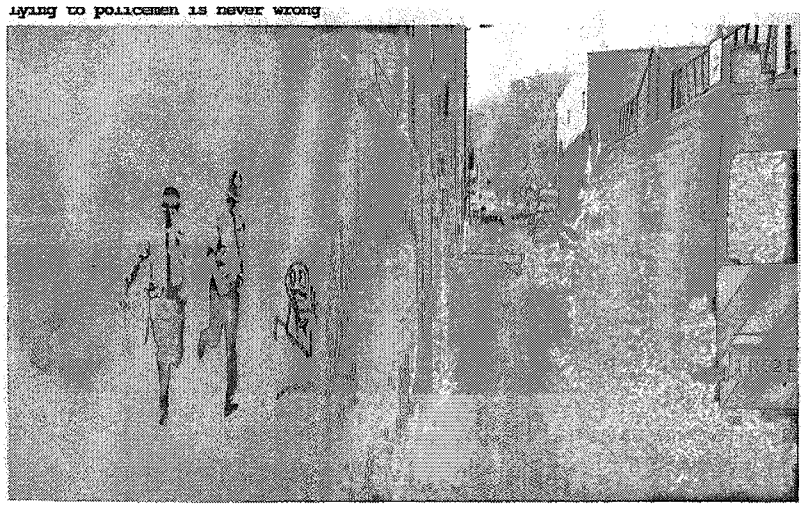


R.339 Stencil örneği



R.340 Stencil, Ayrımcılığa Dikkat,

Stencil'in steet art'tan farkı bir yetkinlik uygulamasından çok direkt bir mesaj iletme çabasının olmasıdır. Graffiti işleri her ne kadar tipografi üzerine kuruluyorsa da harflerin işlenişi, eklenen figürler rengin kullanımı, kompozisyon anlayışı ile daha yoğun bir plastik tad barındırır. Stencil'in tavrı ise aksine, olabildiğince stilize formların kullanıldığı, izleyici ile iletişime geçme amacıyla tasarlanmış bir yapısı vardır.



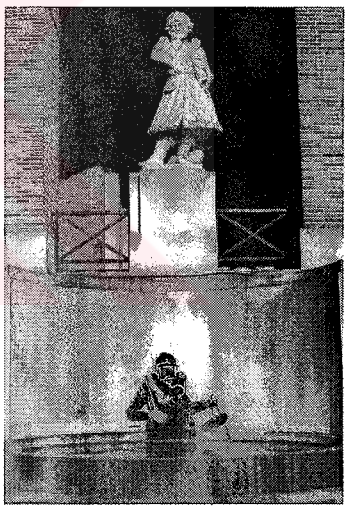
R.341 Banksy, Polise yalan söylemek hiç bir zaman yanlış değildir.

Banksy stencil sanatçılarının arasında 1990'ların ortalarından bu yana en fazla iş üreten ve en ünlü sokak sanatçılarından biri. Graffiti ve stencil hakkında kendi yaptıklarını ve manifestosunu içeren "Banging Your Head Against a Brick Wall" (Başını tuğla bir duvara vurmak) isimli kitabında;

Graffitinin çirkin, bencil ve patetik bir üne kavuşmak isteyen insanların bir aksiyonu olduğunu söyleyebilirsiniz. Eğer bu doğruysa bunun nedeni graffiti sanatçılarının da bu toplumda yaşayan diğer insanlar gibi olmalarındandır.[185]diyor ve graffitinin yapacak hiçbir şeyiniz olmadığında, elinizde hiçbir şey kalmadığında, kendinizi ifade etmek için kullanabileceğiniz az sayıdaki araçtan biri olduğunu ekliyor.



R.342 Banksy, Dünya Kültürü lafını her duyduğumda kendi güvenliğim için silahıma sarılıyorum.



R.343 Banksy, 2001, Londra

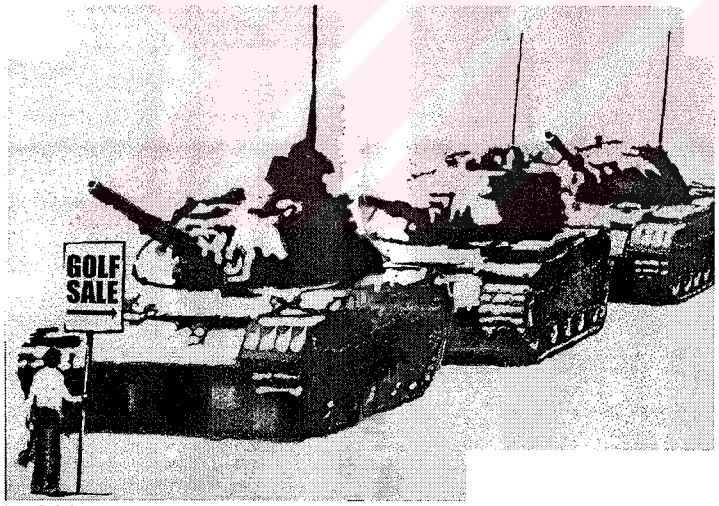
Graffiti ve sanat karşılaştırmasında ise sanatçı olduğunu söyleyenlere kesin bir dille karşı koyuyor ve bunu şu şekilde açıklıyor;

---

[185] Banksy, **Banging Your Head Against a Brick Wall**, Published by Weapons of Mass Distruption, 2001, Londra

"Geçenlerde biri bana graffiti yazarlarının (writer) benim gibi gerçekten engellenen sanatçılar olup olmadığını sordu. Ben bir çok şey için engellenmiş olabilirim fakat sanat dünyasında yer almak bunlardan biri değil. Bu anlaşılması biraz zormuş gibi görünebilir. Graffiti yazarları, bir gün bir kodamanın kendini keşfetmesi için ve onun evinin duvarlarına resimlerinin asılması için iş üretmez. (...) Sen duvarlara çiziyorsan zatan bir üst düzeyde iş üretiyorsun demektir" diyor ve graffiti yapmanın sanatçı olmanın en dürüst yolu olduğunu ekliyor.

"Ortalama bir muslukçu, abstrack resim yapan veya gemilerle dolu bir sahil manzarası resmi yapan bir sanatçıdan daha fazla insanlığa sahiptir. Sonuçta graffiti hiç de azımsanmayacak sayıdaki insanlar için bir mücadele şansıdır"[186]



R.344 Banksy, Golf Sale, Kapitalizm ufalanana kadar dünyayı değiştirmek için hiçbir şey yapamayız. Bu süre içinde alışverişe gidip kendimizi oyalamalıyız.



R.345 Banksy

[186] Banksy, **a.g.k.**



R.346 Banksy, Graffiti alanı



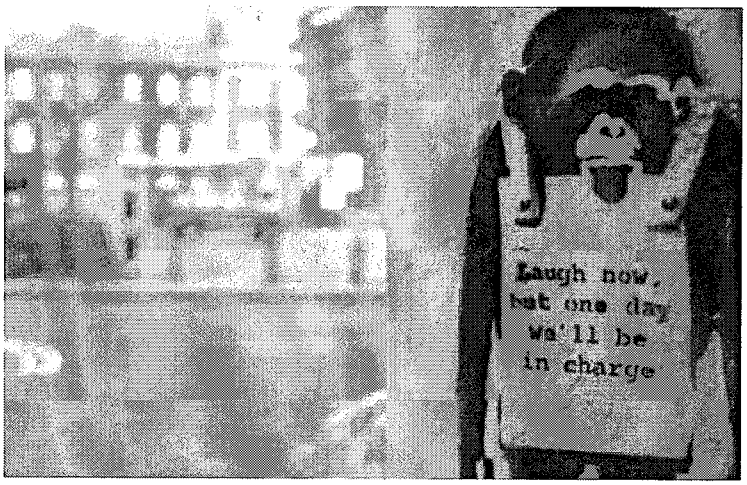
R.347 Banksy



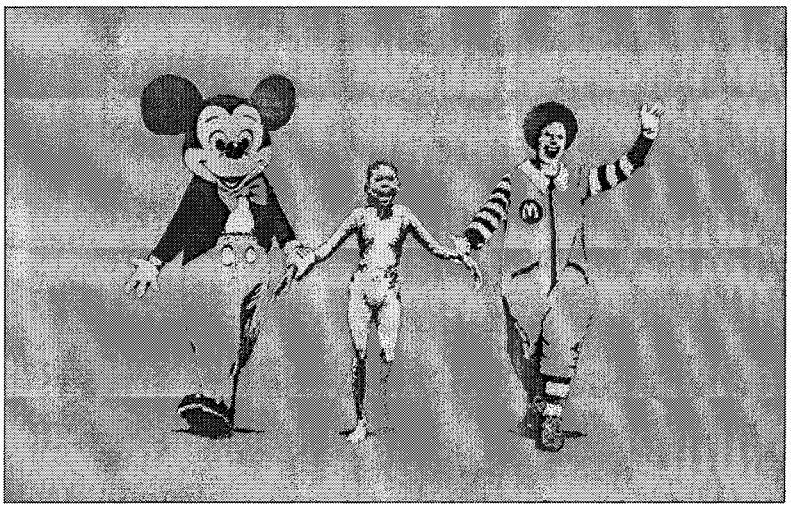
R.348 Banksy, Graffiti alanı



R.349 Banksy, Öpüşen Polisler



R.350 Banksy, Şimdi gül, bir gün yetki bizde olacak,



R.351 Banksy

Street artistlerin yaptıkları çok yaygın eylemlerden biri de sticker yapmak. Elle veya teknoloji kullanılarak yapılan stickerlerin graffitiden farklı olarak daha karşı bir tavrı var. Tag ve graffiti yapan sanatçılar işi sanatsal bir eylem ve ünlü olmanın bir yolu, bir ustalık olarak görüyorlar fakat stencil ve sticker yapanlar ağırlıklı olarak karşı ve eleştirel bir duruşa sahipler.

Shepard Fairey'de bu sokak sanatçılarından biri. Çocukluğunda şablonlar keserek ve sprey boya kullanarak kendi t-shirtlerini ve stickerlarını yapmaya başladı. Sanat eğitimi alan Fairey New York'ta bulunduğu bu süre içinde graffitiyi ve çok da yabancısı olmadığı sokak sanatını izleme fırsatı buldu. "Dev Andre" lakaplı bir güreşçiden esinlenerek ortaya çıkardığı "Andre the Giant" kısa zamanda ürettiği stickerlarla bir fenomen, bir kült haline geldi.

Projedeki ikinci önemli adım "OBEY" yani "itaat et" sözcüğü. Fairey, John Carpenter'ın "They Live" adlı korku filminden etkilenmiş. Bu filminde uzaylılar dünyayı

ele geçirmiş, fakat insanlar bunun farkında değiller. Uzaylılar insanları kontrol etmek için reklamların içinde gizli mesajlar veriyorlar. Ancak özel bir gözlük ile bu mesajlar görünür hale geliyor. "Tanrı paradır, tüket, uyu, televizyon seyret, satın al, itaat et." Bu noktada Fairey "itaat et" sözcüğünü çalışmalarına dahil etmiş. Bugün Andre çıkartma ve posterlerinin çoğunda "OBEY" sözcüğü kullanılıyor. Sözcüğün kendisi de zamanla bir logo haline gelmiş. Fairey bu sözcüğü seçerken insanların "Kahrolsun sermaye, devletten nefret ediyorum" diyerek içinde bulundukları sistemden şikâyet ederken aslında ne kadar itaatkâr olduklarıyla yüzleşmeleri fikrinden yola çıkmış:



R.352 Obey



R.353 Obey

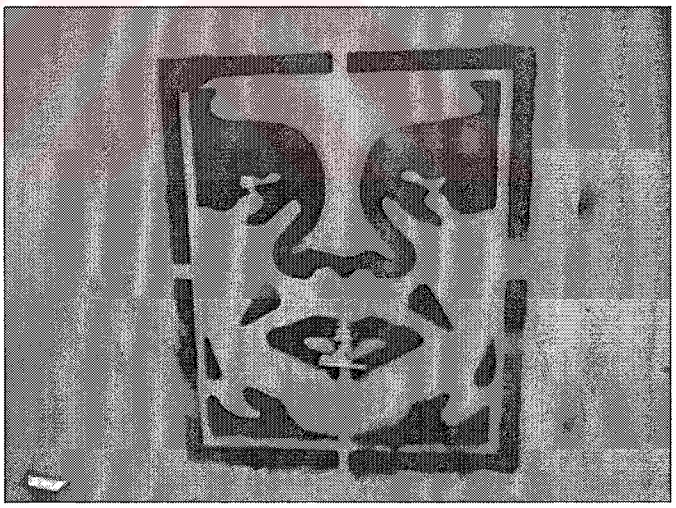
"İnsanlara ne yapmaları gerektiğini söylememin doğru olmadığını hissediyorum. Çünkü herzaman haklı olmayabilirim. (...) Amerikan hükümeti sahte bilgiler sızdırıyor. Medya ise bir sonraki büyük vurgunu yakalamak için zaten her şeyin üzerine atlamaya hazır, o yüzden olay su yüzüne çıktığında o bilgiler yanlış bilgiler oluyor. Ama onlar önceden yanlış verdikleri haberi düzeltmek yerine bir sonrakinin peşine düşüyorlar. Benim amacım insanların her şeye biraz şüpheyle yaklaşmalarını sağlamak. Bir yandan sanatımı ortaya koymak da beni eğlendiriyor."[187]

[187] Sona Ertekin, **"Bu da Nesi?"**, www.acikradyo.com.tr, 25/01/2005, Erişim: Şubat 2005

Fairey'nin bu konuda yazdığı bir de manifestosu var. Onun tanımına göre fenomonoloji insanların gözlerinin önünde olduğu halde karanlıkta kalan, fazlasıyla alışıldığı için soyut gözlemle suskunlaştırılmış şeyleri açıkça görebilmelerini sağlamayı hedefliyor. OBEY çıkartmaları insanlarda merak uyandırıyor. Çünkü kimse aslında bir ürünü satma ya da tanıtma amacı taşımayan, özellikle de amacı belli olmayan afiş ya da çıkartmalar görmeye alışkın değil. "Andre The Giant" çıkartması da 2 metre 25 cm. boyunda, 235 kilo ağırlığında bir güreşçinin resminden yola çıkılarak yapılmış. Altında "itaat et!" yazıyor. Manifestoya göre bu çıkartmanın kendi başına hiçbir anlamı yok. Tek amacı ise insanların şaşırmasını, düşünmesini, ve çıkartmaya verecek bir anlam aramasını sağlamak. Fairey'e göre OBEY bir anlam taşımadığı için insanların bu görüntü karşısında verdiği tepkiler, aslında onların kişiliğini ve yargılarını yansıtıyor. Birçok insan komik ve eğlenceli bulurken, daha paranoid ve tutucu yaklaşan kişiler çıkartmanın inatla her yerde karşılarına çıkmasından rahatsız oluyorlar.



R.354 Obey



R.355 Obey



R.356 Obey



R.357 Obey

Graffitinin gelişim süreci boyunca elitist sanat diyebileceğimiz sanatçı ve sanat ortamıyla da ciddi etkileşimleri oluyor.

Şehircilik kültürü ile ilişkili ve halka açık olan metro istasyonlarında başlayan graffiti örneklerinin kabul gördüğünün kanıtı, şehrin doğu yakasında bu anlayışı benimsemiş galerilerin açılmasıdır. Yazı-resimsel boyama anlamına gelen graffitinin önde gelen temsilcileri , büyük ün kazandıktan sonra uyuşturucudan ölen Jean Michel Basquiat (1960-1988) ve Aids'ten ölen Keith Haring'dir. Graffitinin önemli bir özelliği, sokağın sanatını galerilere teknik ve malzemede taşımış olmasıdır.[188]

İlhan Mimaroğlu, "New York Kapı Dışı Sanatı" isimli kitabında, Carol Cade'den aktarıyor: "Sanatçılar, özellikle 1960'larda, galeri dizgesine başkaldırdılar. Çalışmalarının halka ulaşmasının başka bir yolunu bulmaları gerekti"[189]

---

[188] A. Özmen Özdemiroğlu, "Graffiti: Suç ya da Para", **Genç Sanat Dergisi**, İstanbul, Eylül 2001, Sayı: 85, s. 7

[189] İlhan Mimaroğlu, **a.g.k.,** s. 41

Galerilerde yer almayı reddeden sanatçıların işlerini sokakta yapmaya başlamasının yanısıra sokak graffitilerinin de sergi salonlarına taşındığına şahit oluyoruz bu dönemlerde. Grafik diline daha yakın sanatçılardan Keith Harring ve Jean Michel Basquiat bu sanatçılara iki örnek;

1960 doğumlu olan Basquiat, Haiti kökenlidir ve 12 Ağuştos 1988'de aşırı doz uyuşturucudan ölür. Lise arkadaşı olan Al ile takma adları olan Samo ile duvarlara yazılar yazmaya başlarlar (Samo, Some Old Shit'ten -hep aynı bok- gelir) ve Basquiat daha sonra samo imzasının altında tek başına işler üretmeye başlar;

"Tüm yaşam çizgisi bir kasada ezilmiş nakit para karşısında eğilir" imza Samo[190]



R.358 Samo

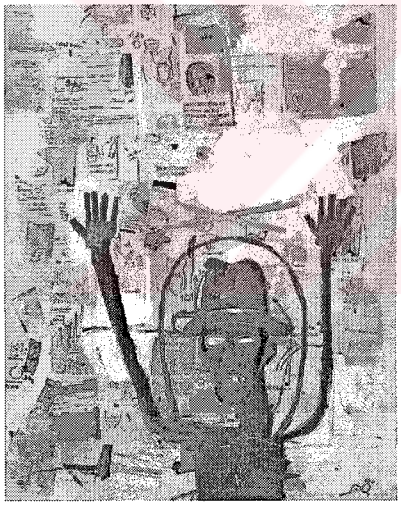


R.359 Jean-Michel Basquiat (1960-1988), isimsiz, 1981

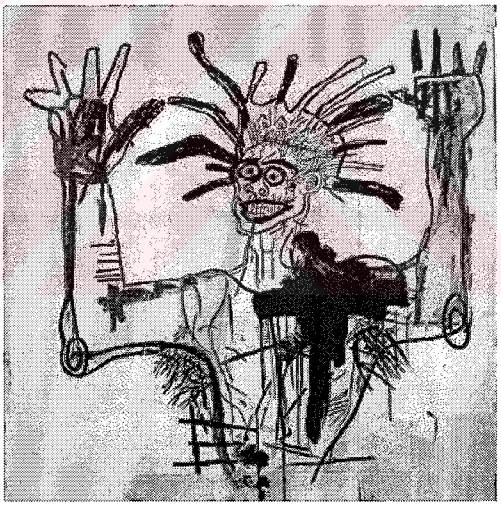
Basquiat 'Samo' olarak tanınıyordu. Kendi promosyonunu kendisi yaptı, kent boyunca ya da kent dışında en çarpıcı duvarlarda onu görmek mümkündü. Yapıtları tamamen kelimelerden ve cümleciklerden oluşuyordu. Bazen bu cümleciklerdeki

[190] Jean François Bizot, "Basquiat", **İsyankar Yüzyıl, a.g.k.,** s. 78

kelimelerin yerlerini değiştiriyordu. Bunu bir işaretleşme amacı ile yapmıyordu. Bu bir arınma ve iletişim kurma mücadelesiydi. Samo kendini ifade ederken "Sadece kelimelere bakıyorum, beğendiklerinmin üstünden geçiyorum, tekrar tekrar geçiyorum, bazen diagramlar kullanıyorum. Ben enformasyon edinmeye çalışıyorum. Fırça darbesi falan benim işim değil. Kelimeleri kendi duygularımın yerine koyuyorum" diyordu. Basquiat'ın işleri çağdaş Amerika'dan ve zencilerden sert bir eleştiri almıştı; "Zenciler asla realist çalışmaz. Hatta modern sanatta portreleri bile yapılmaz, Onun için ben yaptığıma çok mutluyum" demişti. (...) Basquiat 1980'de samo ismini bıraktı. New York'ta Annina Nosei Galerisi'ne kabul edildi. Orada ona malzeme ve yer verdiler, çalışmasını sağladılar. 4 yıl sonra 1980'lerin en büyük galerisi oldu burası, Mary Boone işletiyordu ve Basquiat'ın işleri 1000.000 dolardan satılıyordu.[191]



R.360 Toxic, Jean-Michel Basquiat, 1984



R.361 Otoportre, Jean-Michel Basquiat 1982

[191] Prof. Nazan Erkmen **"Grafik Sanatlar Tarihi Ders Notları",** Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

Galeri duvarlarında yeralmak kolay olsaydı bile, sokaklardaki yüzeyleri kullanmanın babayiğitliğini 'seçen' sanatçılar olabilir. Nitekim böyle bir seçme, bildirinin bir parçası olur.[192]

1990'da Aids'ten ölen Keith Haring graffitiyi tuval üzerine uygulayarak galerilere taşımış bir sanatçı. "Sanatı belirli bir üst sınıfa ait olarak gören geleneksel bakış açısına karşın, çoğunluğun düşüncesinden sorumlu olarak sanatçı, sanatını her tür insana ulaştırabilmeli diye düşünüyorum" diyen Haring ölümüne kadar duvarın verdiği özgürlükten ve sanatçıya sunduğu denemeler yapma olanağından vazgeçmedi.



R.362 Keith Haring 1989 ile Risk (graffiti writer)

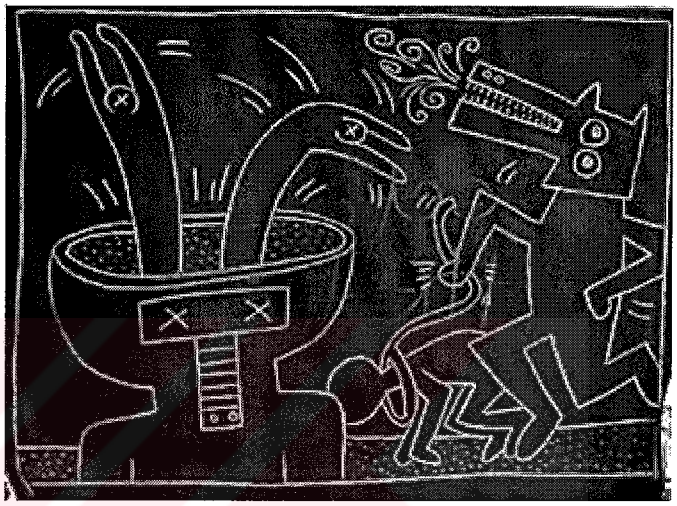
Keith Haring'in siyah zemin üzerine beyazla çizilmiş kontürlü insanları ve hayvanları 1980'lerde ortaya çıktı. Anlatımlar subwaylerde karşımıza çıktığı zaman tebeşirle yapılmış izlenimini veriyordu. Resimleri ve yontuları Leo Castelli'nin New York galerisinde sergilendi. Yapıtları çok geçmeden t-shirtlerde, afişlerde, stickerlerde görülmeye başlandı. [193]

[192] İlhan Mimaroğlu, **a.g.k.,** s. 45
[193] Nazan Erkmen, **a.g.m.,**

Birleşmiş Milletlerin "Aids'e Karşı Sanat" isimli kampanyanın çağrılı sanatçısı olarak ölümüne kadar bu konuda işler üretti. Keith Haring'in işlerine hakim olan fantastik çizgi kahramanlar çocukluğundaki karikatüre ve çizgi filme olan aşırı merakının bir sonucudur.



R.363 Keith Haring, Doghead



R.364 Keith Haring, Doghead

Sanatın sadece birkaç kişinin takdirine açık, elitist bir faaliyet olmadığı, herkes için olduğu benim için giderek netleşmiştir.[194] Diyen Haring, dış mekanda yaptığı işlere ait bakış açısını ve aslında graffitinin de temel bakışını aşağıdaki şekilde anlatıyor;

New York şehrinde metroları boyarken sıksık bir seyirci yanımda, işimi bitirene kadar beni izleyen biri olur ve ben tam giderken arkamdan, "iyi ama ne demek bu?" diye seslenir. Benim cevabım da çoğu kez "Bu sizin işiniz, ben sadece resimleri yapıyorum" olur.[195]

Sonuç olarak duvarlar, trenler, metro istasyonları kısacası insanın bulunduğu her yer sokak sanatçılarının uygulama alanları. Sadece yetkinliklerini kanıtlamak için değil,

---

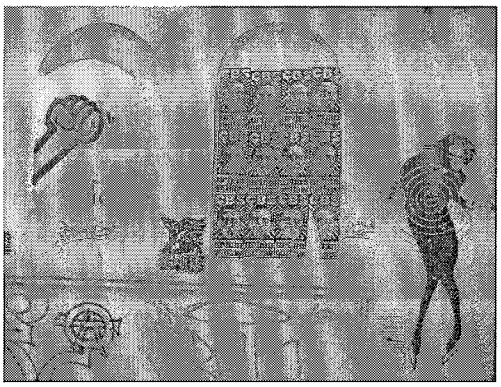
[194] David Galloway, "Yaratıcı Süreç ve Sanatçının Rolü Üzerine", **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Çeviri: Mine Haydaroğlu, İstanbul, GMK Yayınları, Mart 1993, Sayı: 65, s. 2

[195] **A.g.m.,**

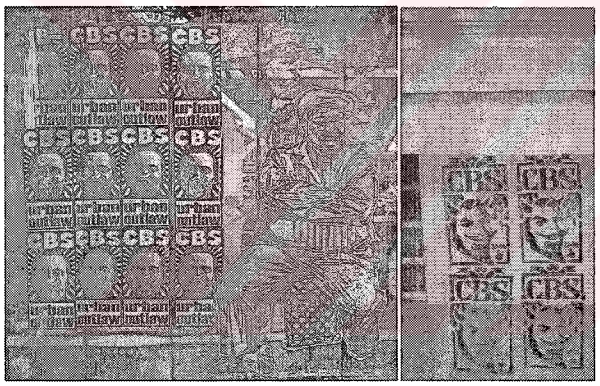
iletişim kurmak, karşı durmak amacı ile hazırlanan bu ürünlere karşı kültürün medyası diyebiliriz.



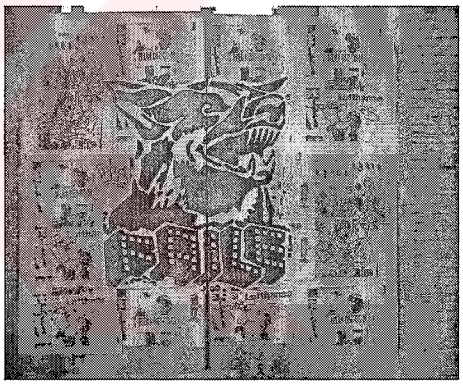
R.365 Stencil örneği



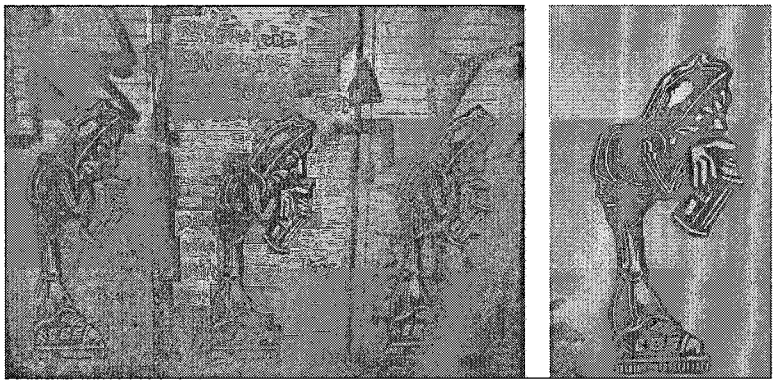
R.366 Duvarlar, Yeni medya



R.367 Duvarlar, Yeni medya



R.368 Duvarlar, Yeni medya



R.369 Duvarlar, Yeni medya

8.2. Türkiye'de

Bizim halkımız duvar yazılarıyla ilk kez, 60'lı yıllardan sonra gittikçe gerilen ve gerildikçe de kutuplaşan siyasal arenanın sokaklara yansıması sayesinde karşılaştı. Siyasal güç göstergesi, ideolojilerin propagandası, kurtarılmış bölgelerin belirlenmesi özelliği taşıyan bu yasa dışı duvar yazılarını yazmak için gecenin karanlığında sokaklarda beliren genç karartılar, ellerinde boya dolu bidon ve fırçalarla bugüne öfkelerini, yarına umutlarını yazdılar duvara. [196]

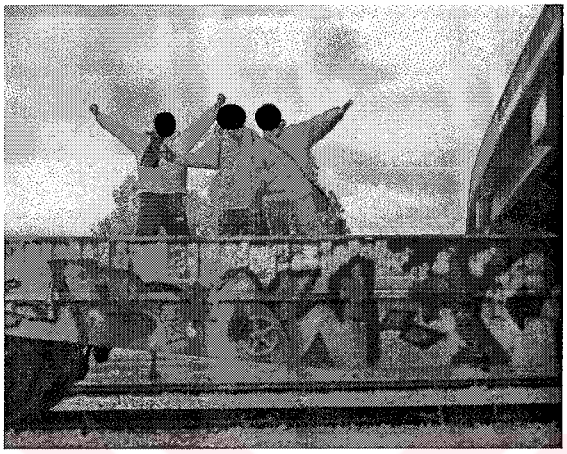
Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de graffitilerin ve sokak sanatının başlangıcı duvar yazılarıdır. 1960'lardan itibaren duvarları oldukça sık mesaj ve propaganda aracı olarak kullanan siyasi kutuplaşmanın dışında bugünkü anlamı ile Türkiye'de graffiti 1980'li yılların ortalarında duvarlarda görülmeye başlanır. Bir ideoloji belirtmeyen, herhangi bir siyasi mesaj iletmeyen, okunması zor olan bu yazılar İstanbul başta olmak üzere şehirlerin duvarlarını renklendirmeye başlar.

Türkiye'de 1980 sonrasında yalnızlaşmaya mahkum olan ve herhangi bir topluluğun bir parçası olamayan gençler, bu yalnızlığın ve itilmişliğin sesini duvarlara yansıtmaya başladılar. 1980 lerin sözü kısıtlayan ortamı gençlerin kendine yeni bir alan bulmasına olanak sağlayacaktı. Herhangi bir ideolojik içerikten yoksun olsada bir sivil itaatsizlik örneği olan graffiti doğası gereği başkaldırır. Türkiye'de bir çok graffitici yasal olmayan graffitiyi (kaçak çalışmayı) tercih etmektedir.

İnternetin yaygınlaşmasıyla dünya ile ortak görsel formlar taşıyan ve benzer gelişim izleyen graffiti de, Türkiye'de özellikle 1990'ların sonundan bu yana oldukça iyi standartta

[196] Jöntürk, **a.g.k.**, s. 24

işler üretilmektedir. Her çeşit yazı stilini ve tiplemeleri görebileceğimiz graffitilerin yanısıra, tag atma alanında da ciddi bir artış vardır.



R.370 Graffiti örneği, İstanbul, 2004

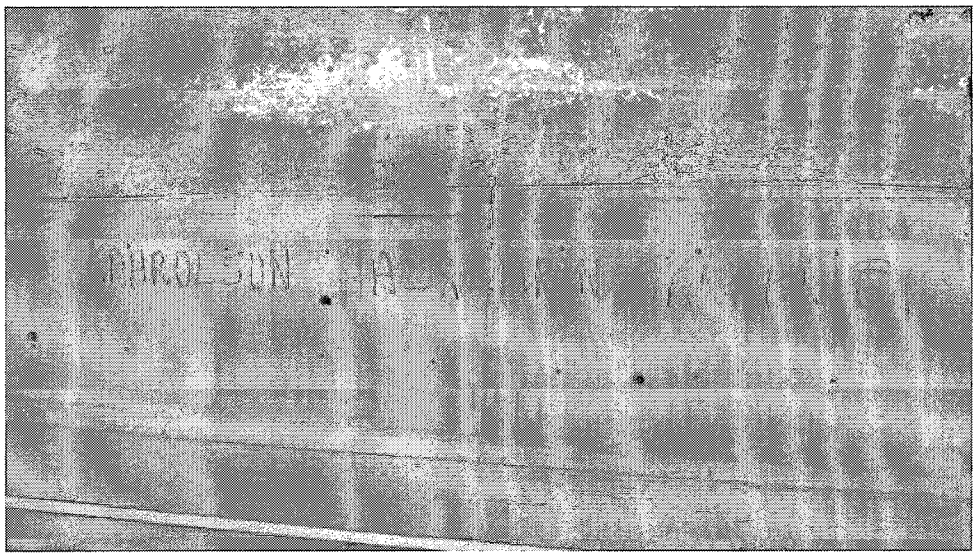


R.371 Graffiti ve tag örneği

İnternetin yerelliği yok etmesiyle ortak terminoloji, malzeme ve görsel formlar üzerinden uygulanan Türkiye'deki graffiti genellikle kaçak yapılmaktadır.

Türkiye'de, özellikle 80 öncesi, varoluşların duvarlarını süsleyen siyasal içerikli düz duvar yazılarıyla, graffitti arasında direk hiçbir bağ bulunmamasına karşın; Amerika'da graffitinin oluşumunda (siyasal içerikli olmasa da) bu düz duvar yazılarının ana kaynak oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bugün, yurdun dört bir yanında 'Nuri Alço' imzasıyla yazılan basit duvar yazıları, Amerika'da graffitinin doğuş şekline çok benzemektedir.[197]

[197] A.g.k., s. 24



R.372 NARO, Kahrolsun Halkların Salaklığı

2001 yılından bu yana duvarlarda rastladığımız NARO "Nuri Alço Revival Organization" *(Nuri Alço'yu yeniden diriltme organizasyonu)* manifestosu ile toplumsal çarpıklıklara dikkat çekmeyi amaçlıyor ve Eylül 2002 tarihini taşıyan "Naro Başlangıç Bildirisi"nde şunları söylüyor;

Bizler; ülkemizin içinde bulunduğu buhran dönemlerinde, geçmişini unutmaya yüz tutmuş ve sömürü sistemini benimsemiş dünya düzeninden gerektiği kadar hoşnutsuzluk duymayan Türk gençliğine karşı izale-i evsâh vazifemizi yerine getirmek için yola çıkmış, neme lazım, neyime gerek demeyen, mutluluk dünyasının sevgi yolcularıyız. Ovalarında kuşların cıvıldadığı, ezelden beridir hür yaşamış insanların toprağı olagelmiş; şehit ve gazi kanlarıyla sulanırken ulu önder Atatürk'ün muasır medeniyetler seviyesine ulaşmamız için çizdiği yol hareket noktamızı teşkil etmiş cennet vatanımızın, hilaf-i âde'ye kapılmış yoz beşerlerinin cirit attığı satıhlarına kara bulutlar gibi çöken gaflete karşı mahdut imkanlanmız dahilinde giriştiğimiz mücadelemizin bu başlangıç bildirisiyle temel ilkelerimizi ve Nuri Alço şahsiyetinde ortaya dökeceğimiz eylemlerimizin ana fikirlerini ifşa ediyoruz.

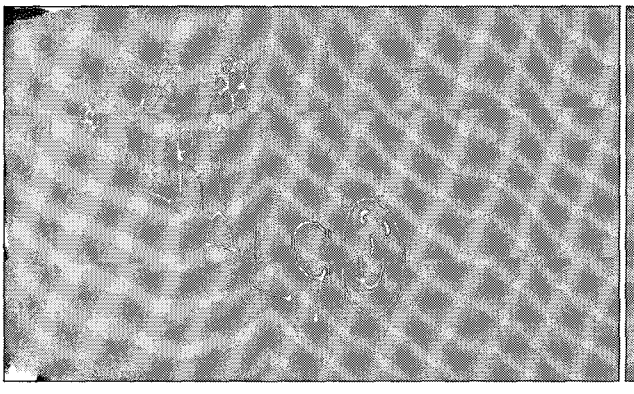


R.373 NARO, Sevgi Yolcusu

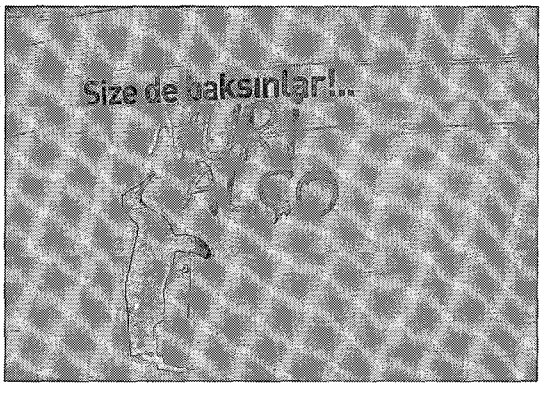


R.374 NARO, Alkole geçit yok

Öncelikle, akıllara takılma ihtimali bulunan "Neden Nuri Alço?" sorusunun cevabını vermeye çalışalım. Bilindiği üzere 12 Eylül sonrası dönemde ülkemiz yeni bir ekonomik düzenle tanışmış ve kendini acımasız kapitalizime peşkeş çeken komünist kafalı bir devlet yapısının da etkisiyle dönülmez yollara girmişti. Buna kendine entellektüel süsü veren bir grup sosyalist ve liberalistin de eklenmesiyle ortaya çıkan görüntü, gafil gezen şaşkınlardan oluşmuş; kendi içindeki ezikliğini fakir halk kitlelerini akla hayale gelmedik yöntemlerle ezerek dengelemeye çalışan bir oluşumun bariz manzarasından başka bir şey değildi. Biz, evvellice planladığımız eylemlerimizde kullanmak için oluşumumuzun görsel ve fikirsel kısmına uygun bir günah keçisi arayışına girdik. Aklımıza gelen pek çok isim arasından öne çıkabilen tek bir isim vardı. İşte bu isim içki ve uyuşturucu ağına düşürerek kötü yollara sapmalarına sebep olduğu günahsız iyi aile kızlarını, sarı bıyıkları altından kaypak kaypak gülümseyerek seçerken hiç vicdan azabı duymayan; omuzları vatkalı beyaz gömleğinin açık düğmelerinin arasında sallanıp duran madalyonu ve beyaz pantolonunun altına giydiği beyaz spor ayakkabılarıyla tamamladığı saf ve temiz görüntüsünün ardında yatan hain ve sahtekar kişiliğinin iç burkan parıltılarını seyrek ve fakat kabarık sarı saçları vasıtasıyla dört bir yana saçan ve yüreklerimizin en karanlık derinliklerinde kendine yer bulan Nuri Alço'dan başkası değildi...



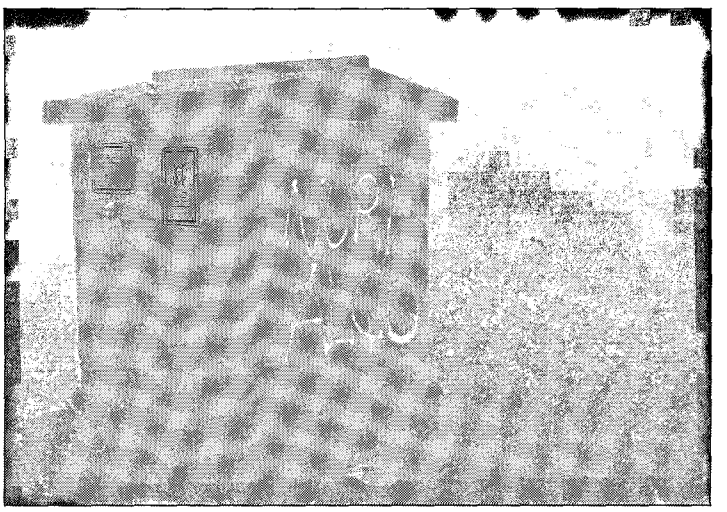
R.375 NARO, 23 Nisan Etkinliği



R.376 NARO, Size de baksınlar

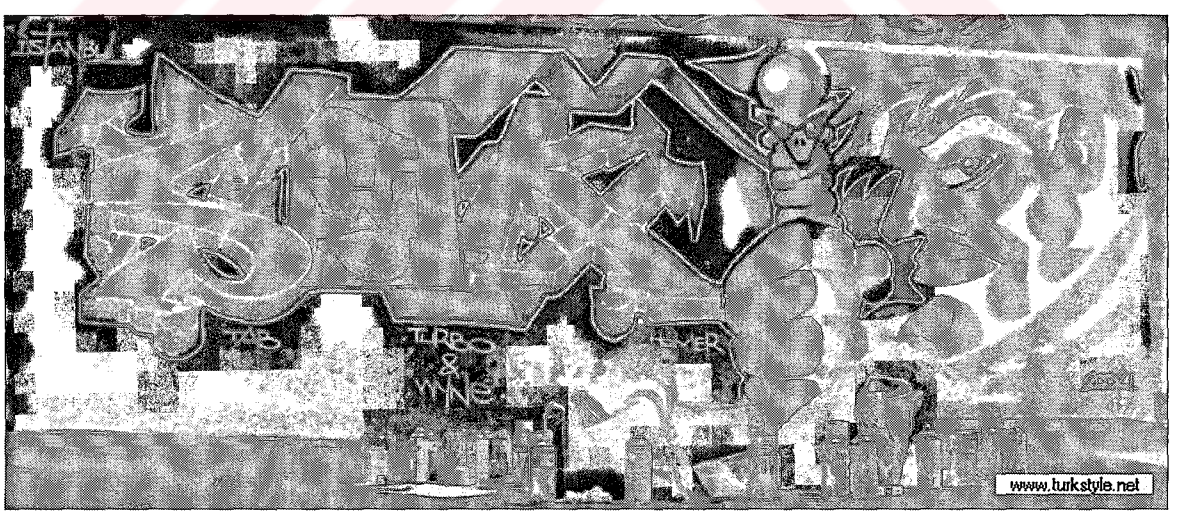
Şimdi ise bu gafil gezen şaşkınlara karşı gerçekleştireceğimiz eylemlerimizi şekil ve şemal açısından ele alalım. Mekanımız sokaklar, silahımız boyalar, cephanemiz ise Nuri Alço'dur. Evvellice hiçbir yerde görülmemiş tuhaflıktaki eylemlerimizi uygular iken damarlarmızdaki asil kandan başka hiçbir ateşleyicimiz yoktur. Mevcut hiçbir yasadışı oluşumla ilişkimiz olmadığı gibi, ulu önder Atatürk'ün çizdiği yoldan başka hiçbir yolun ve ideolojinin de kölesi değiliz. Hatırlatırız ki; demokratik, laik ve üniter bir sosyal hukuk devleti olan Türkiye Cumhuriyeti topraklarını, bir baştan bir başa aşınmaz elmaslar gibi süsleyen ve işlediğimiz günahlara karşı başımıza çökmesine müstahak olduğumuz göğü taşıyan kubbelerin ve minarelerin ılık esintili gölgelerinde kurduğumuz organizasyonumuzun gafil gezen şaşkın toplumumuza bilinç kazandırmaktan başka hiçbir amacı yoktur. Bu doğrultuda gerçekleştireceğimiz eylemlerimizde devletin ve milletin bölünmez bütünlüğüne, misak-ı milli sınırları içindeki hiçbir özel mülke, özel ve tüzel hiçbir kişi veya kuruma doğrudan zarar vermeme düsturumuzdan asla sapmayacağımızı; eylemlerimizi ve fikirlerimizi yalnız ve yalnız, umumi platformlar üzerinde ifade edeceğimizi ve eylemlerimizde herhangi bir şey anlatmaya çalışmayan çeşitli renkler kullanacağımızı tüm saf duygularımızı ayaklarınızın dibine sererek belirtiriz. Her şey daha güzel bir dünya için![198]

[198] Naro, **"Naro Başlangıç Bildirisi"**, http://naro.wakaf.net/b-eylul2001.htm, Erişim: Nisan 2005



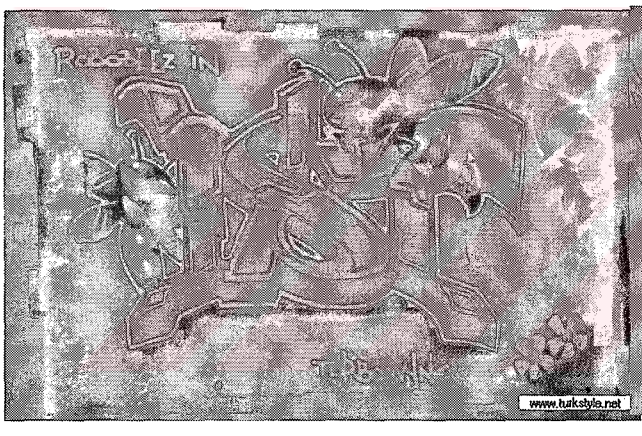
R.377 NARO

Naro'cular hareketlerini 'kayıp kuşağın kayboluşuna sebep olan herkese verdiği sert ve alaylı bir cevap' olarak tanımlıyor. 1980'lerin tüm 'kötü adam' klişelerini canlandırdığı karakter ile üzerinde taşıyan Nuri Alço'nun ismini kullanan oluşum özünde sert bir ironi barındırıyor. İnternette manifestoları bulunan oluşum duvarlara on metreden görünecek şekilde Nuri Alço yazan ve bunu internet sitelerine gönderen kişileri faal üye olarak kabul ediyorlar. Sosyal sorumluluk duygusuyla veya kişisel sebeplerden dolayı işler üreten Naro'nun yaratıcıları lakap kullanıyorlar ve kimliklerini açıklama taraftarı değiller.

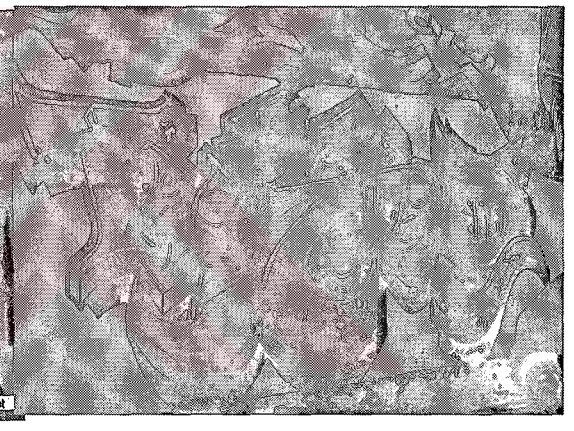


R.378 Turbo, Wyne, İstanbul, 2004

1982 tarihinden bu yana graffiti yapan ve Turbo lakabını kullanan Tunç Dindaş Türkiye'de bu işi yapan ilk kişilerden biri. 1982'den bu yana sürekli iş üreten Tunç Dindaş genç graffiti yazarları (writer) tarafından graffitide üst derecede ustalığa sahip kişiler için kullanılan 'King' lakabı ile anılıyor. Tunç Dindaş graffitiyi "Sokak sanatı ve resimden daha öte yazı... Yazıları tipografik olarak bozup, kendine has bir stilde kurgulamak, yazıları resimlerle süslemek... Yazıdan çıkmış bir şey olduğu için aslında bünyesinde resim yok. B-Boy (Break Boy) dediğimiz karakterler var mesela, her graffiticinin kendi stilize ederek yaptığı çizimler bunlar"[199] diyerek tarif ediyor ve graffitinin temelindeki tipografik stili ve kendine has özellikleri deforme edip resim boyutuna taşıyanlara karşı olduğunu ekliyor.



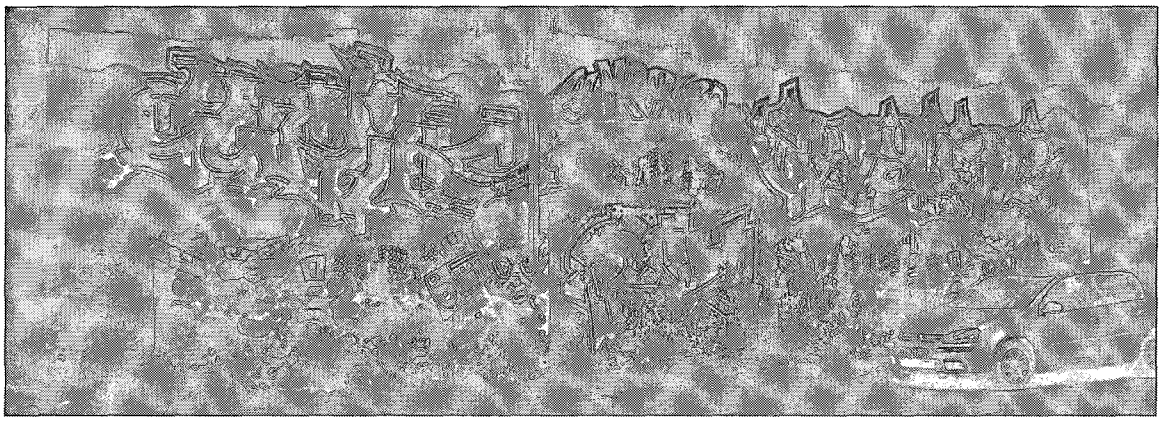
R.379 Turbo, Wyne, İstanbul, 2003



R.380 Turbo, 2002, İstanbul

Tunç Dindaş'ın öncülüğündeki S2K'nın dışında Türkiye'de sayıları hızla artmaya devam eden Kopik-Wyne/ABC, Crow/TGM, Dose/GOFS, Bombings/TWC gibi bir çok gurup ve graffitici var.

[199] Genç Sanat Dergisi, **a.g.m.,** s. 10



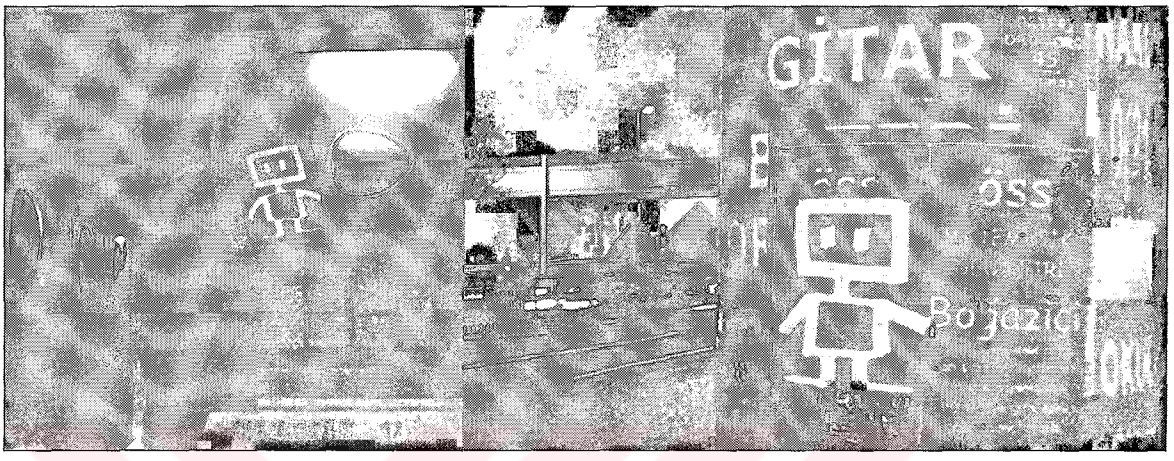
R.381 Graffiti, İstanbul, 2002

Yine stencil graffiti, sticker gibi üretimler Türkiye'de gittikçe popülerleşiyor. Kendi manifestosunu ve karşı duruşunu oluşturan ve bunu sticker ve stenciller ile dışavuran bir çok gurup ve kişi var. 'İnsani duyguların hatırlanması" amacı ile 2004 yılından itibaren işler üreten "Kutu Kafa"da bunlardan biri;

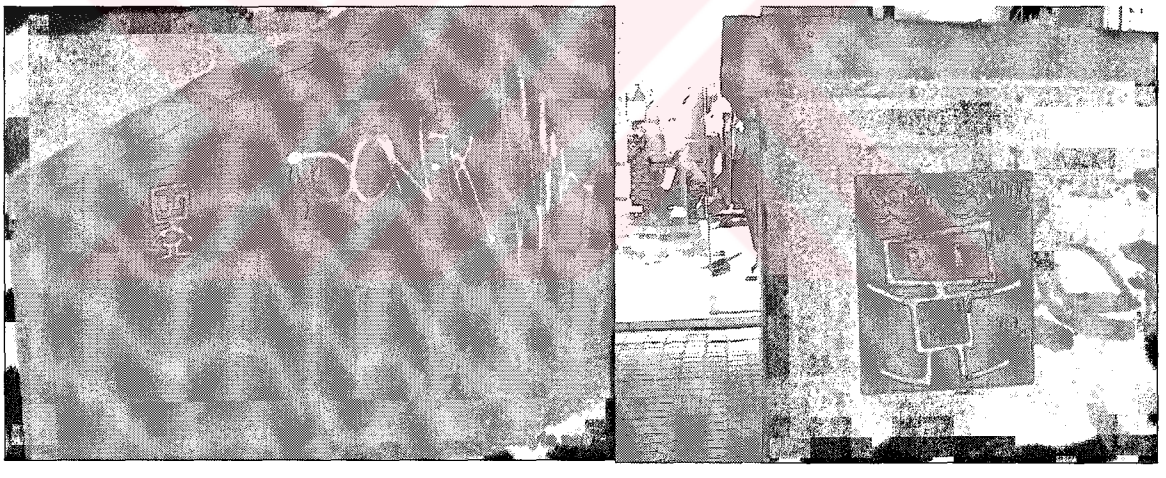
Kutukafa, "Gelecek için son uyarı"

Etrafımızı saran teknoloji çılgınlığı insan neslini tehlike altına alıyor. Kendisini yaşamdan soyutlayan, Dört duvar arasına hapseden, gittikçe dünyasını 'Kutu'laştıran bir topluma uyarı. 'Kutukafa' robotları İstanbul sokaklarından başlayarak bütün Türkiye'yi istila ediyor. Mekanik, metal, duvarlar kısaca bizi hapseden herşeye bulaşıyor. Sokak sanatı olarak görülen 'Kutukafa'lar gelecek için uyarıdır. 'Kutukafa''ları görün ve hatırlayın! Hayatınızı daha da 'Kutu'laştırıyorsunuz. Teknolojinin karamsar ve anti-sosyal bir gelecek yarattığını iddia ediyorum. Kötü gelecek, gelecek. 'Kutukafa' robotlarımı gizli bir propaganda olarak tasarladım. Elimden geldiğince herşeye bu propagandayı yayıyorum. Bana ister sokak sanatçısı deyin, isterseniz gerilla. Ama asla kontrol edilemeyen bir gerilla. Robotlarım heryerde yaşamaya devam ediyor. Silinene kadar yada sökülene kadar. Ben yılmadan mesajlarımı robotlarım ile yaymaya devam edeceğim. Ambalaja girmeden önce gerçeği görmeniz dileğiyle. Daha iyi bir gelecek için beni seçin! 'Kutukafa'! Durmayacak.

Siyasetten nefret etmeye devam edecek. Hiçbir siyasi görüşü barındırmayan 'Kutukafa' tamamen insanlığın unuttuğu insani duyguların hatırlanmasını sağlamak amacındadır.



R.382 Kutukafa



R.383 Kutukafa

Kutukafa'nın yaratıcısı yapılış tekniğini de şu şekilde anlatıyor; "Kutukafa robotları permanentli marker kalemler tarafından çıkartma kağıtları üzerine dizayn ediliyor. Her biri tek tek kesilerek savaşa hazır hale getiriliyor. Bir gecede yaklaşık 40-50 tane robot dizayn edilip, sokaklara çıkılıyor. Görülebilen her yere yapıştırılıyor. Yapıştırılan her robot yaklaşık 2-3 ay arasında yaşıyor ve Anti-'Kutu' propagandasını yapıyor. Bazı düşman

güçleri tarafından kolları ve bacakları yırtılarak öldürülmeye çalışılan robotlar asla vazgeçmiyor. Yerlerine yenileri yapıştırılıyor. Bazı yerlere ise özel görev amaçlı marker'lar la çiziliyor. Bu 'Kutu'-robotlar görevlerini her zaman daha uzun süre boyunca yapıyor. Ayrıca 'Kutu'-robotlar insanları ve hayvanları çok seviyor" *(Kaynak, Tunç Dindaş)*



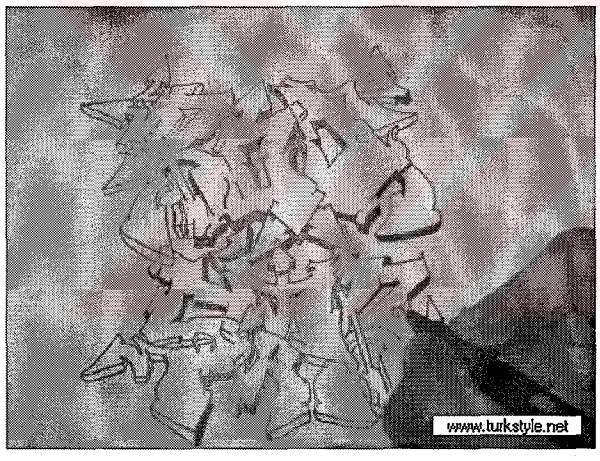
R.384 S2K, Graffiti



R.385 Turbo, S2K, 2003, İstanbul

Türkiye'de graffiti görsel tarz olarak dünya ile aynı paralelde ilerlemektedir. Malzemeler de marker ve sprey boya öne çıkmaktadır. Dünyaraki graffiti yapanlar gibi

Türkiye'de ki graffiticiler de "blackbook" adını verdikleri eskiz defterlerine yapacakları çizimin bir ön çalışmasını çıkarmaktadırlar. Gurup olarak çalışan graffiticiler işe çalışacakları duvarı paylaşarak başlarlar ve işin bütünlüğüne zarar vermeden her graffitici kendi tarzlarını aktarır. Figür ve karakter kullanımı ağırlıklı olarak dünyadakine benzer bir yapı içerir, ağırlıklı olarak kullanılan figürler graffiti yapan karikatürize tiplemelerdir. Ağırlıklı olarak İstanbul ve İzmir'de bulunan graffiticiler Türkiyenin dört bir yanında işler üretmekteler ve oluşturdukları internet sitelerinin yardımı ile birbirlerine işlerini gösterebilme ve değerlendirme alabilme olanağına sahipler. Bir tür usta-çırak ilişkisinin geçerli olduğu graffiti alanında ustalık fazla sayıda, büyük ve iyi işler üretebilmek anlamına geliyor. Yasal graffitinin yanısıra genellikle izin almadan yapılan graffitiler kuşkusuz graffiti sanatçısının tüm yeteneğini sergilemesi için uygun koşullar sunmamaktadır.



R.386 Blackbook, eskiz defteri

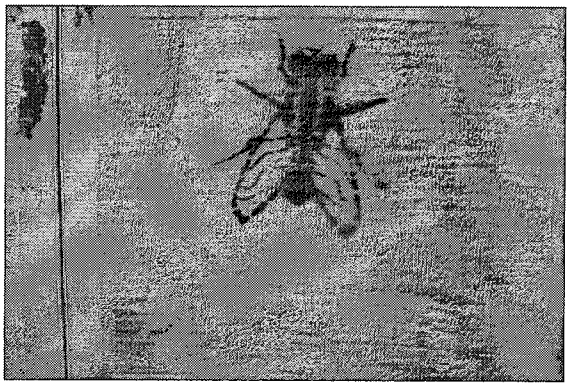


R.387 Turbo

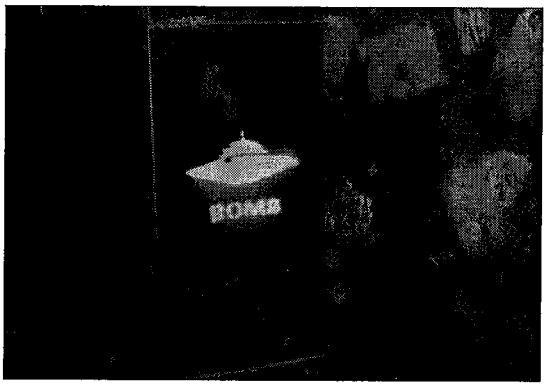


R.388 Graffiti örneği, İstanbul, 2004

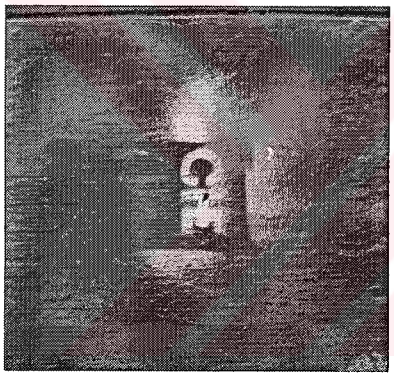
Türkiye'de yine azımsanmayacak nitelikte ve sayıda stencil üretilmektedir.



R.389 Sinek, Stencil Örneği, İstanbul, 2005



R.390 Bomb, Stencil Örneği, İstanbul



R.391 Stencil Örneği, İstanbul, 2005



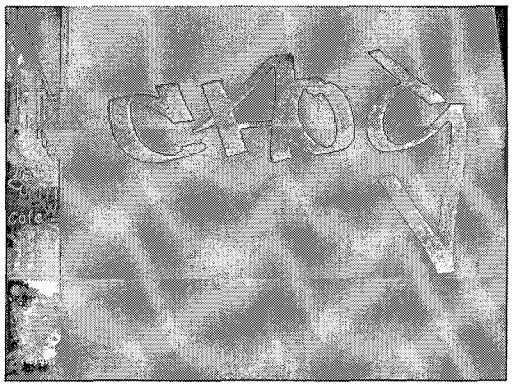
R.392 Bomb, Stencil Örneği, İstanbul



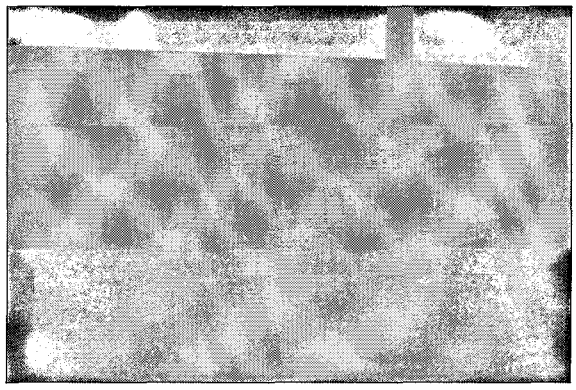
R.393 Bomb, Stencil Örneği, İstanbul



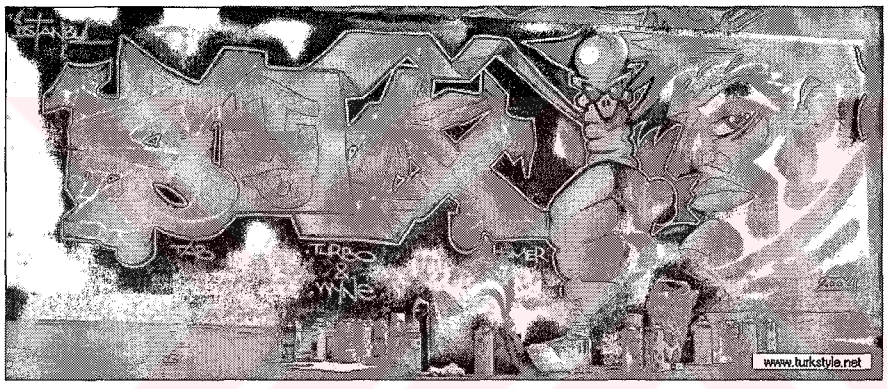
R.394 Made in USA, Stencil Örneği, İstanbul, 2005



R.395 Tag örneği



R.396 Stencil Örneği



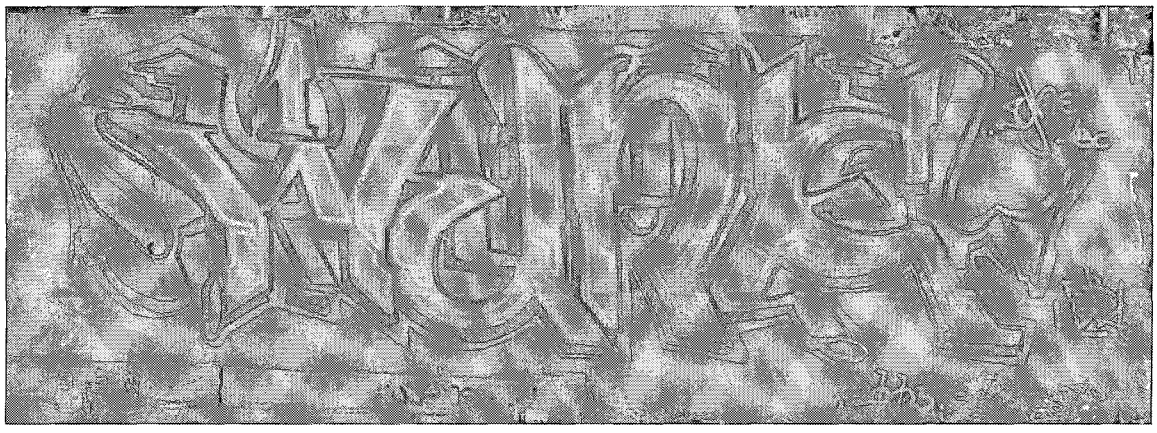
R.397 Turbo, Wyne, İstanbul, 2004



R.398 Turbo



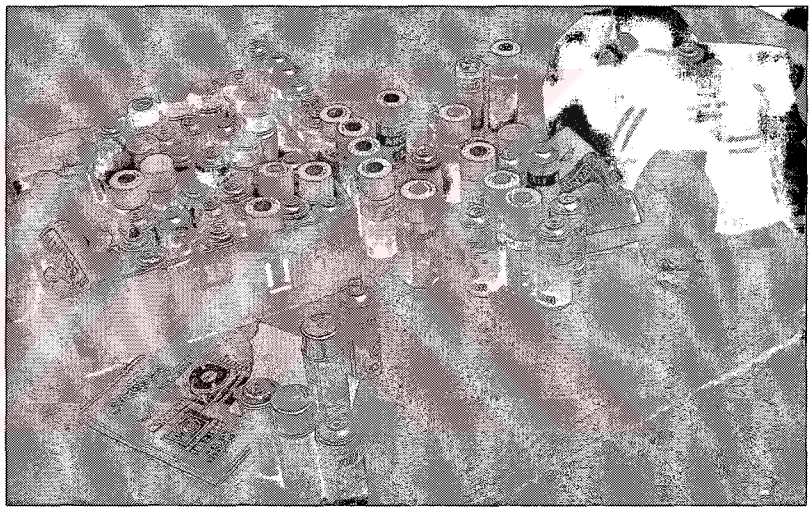
R.399 Berlin workshop, Turbo



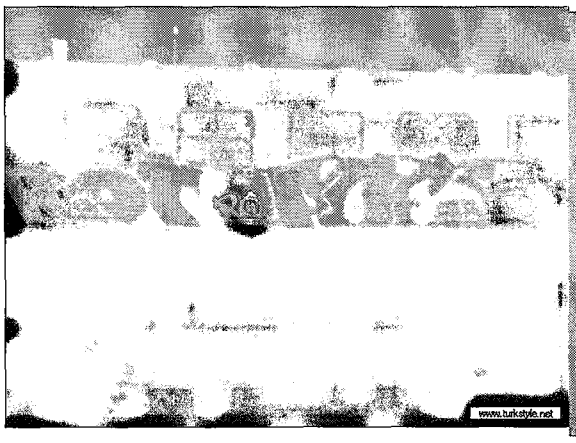
R.400 Wyne, İstanbul, 2003



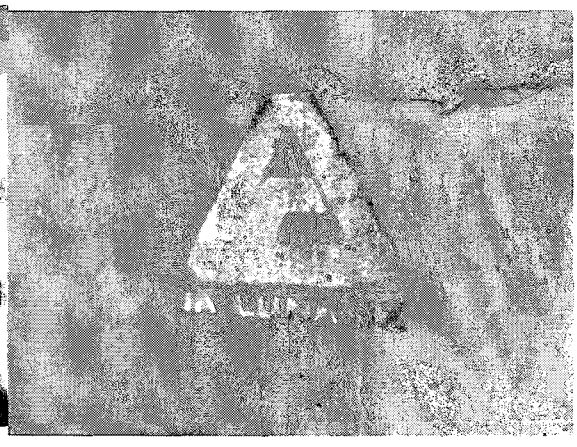
R.401 S2K, İstanbul



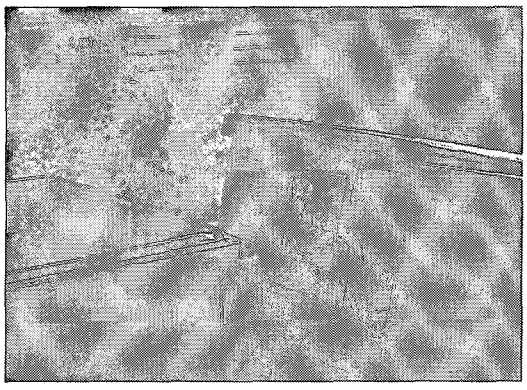
R.402 Graffiti için kullanılan sprey boyalar



R.403 İstanbul



R.404 Ia Lunatix, stencil örneği



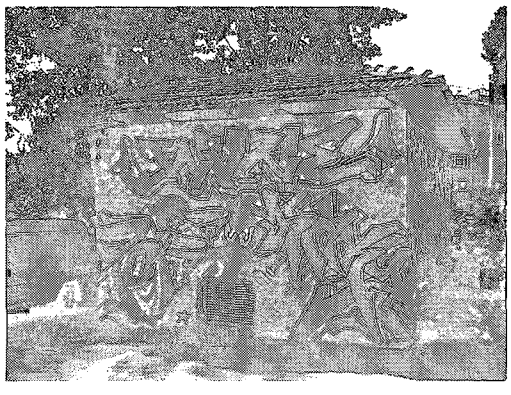
R.405 Obey, İstanbul



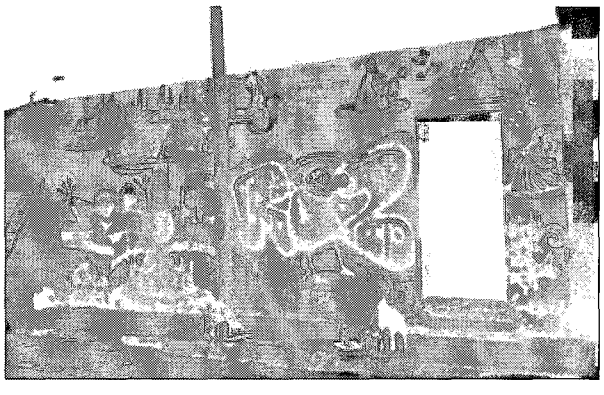
R.406 Üretim aşaması, İstanbul



R.407 Obey'in Türkiye'de Ari Alpert tarafından yorumlanması, İstanbul



R.408 Graffiti örneği



R.409 Graffiti örneği

SONUÇ

Bu çalışma sözün iktidarının bittiği ve görüntünün tartışılmaz olarak hayatımızı ele geçirdiği dönemi, yani sanayi devrimi ve kapitalizm kültürü sonrasını incelemektedir.

Bu çağın bireyini diğer çağların insanlarından ayıran en temel özellik kuşkusuz çağımıza hakim olan imajların yarattığı farktır. Görüntünün tartışmasız egemenliğini ilan ettiği yüzyılımızda imajların içerdiği politika çok katmanlı mesajları iletecek güce kavuştu.

Toplumsal hak talepleri ve bireysel özgürleşme hareketlerinin dünyayı şiddetli bir biçimde sarstığı 20. yy, karşı kültürlerin görüntüyü araç olarak kullanmasına da olanak tanıdı. Gelişen teknolojilerle herkesin kendi mesajının tasarımcısı olması durumu, farklı kültürlerin farklı tarzlara sahip görseller üretmesine; çeşitlenen medyalar karşı kültürlerin seslerini duyurabilmelerine olanak tanıdı.

Kapitalizm ve sanayi kültürünün dayattığı konformist birey olma duruşuna karşı çıkanların varettiği 'karşı kültürler', kendi yaşamlarını ve iletişim kanallarını oluşturdular. Üstün değerler dünyasının, varolan hiyerarşik düzenin dışında, oradan arta kalanlarla bütün duygu ve düşüncelerin dışa vurulduğu bir dünya yarattılar. Ve ancak böyle bir dünyadan çıkabilecek çirkinlik kendi sanatını, grafik üretimlerini ve görsel politikasını oluşturdu.

Mevcut sistemlerin değerlerinin tartışılması, egemen düzenin saldırıya uğraması, farklı biçimlerin zorunlu karşılaştırmalara mecbur kılınması tasarlanan işlerde de yansımasını buldu. Karşı Kültürlerin grafik üretimleri olan fanzinler, graffitiler, stickerler taşıdıkları ortak karakterde yabancılaşma yaratmayı amaçlarlar. Katmanlar halinde birbiri ile ilişkisi hesaplanmadan biraraya getirilerek oluşturulmuş melez görseller, kullanılan farklı yazı karakterleri, rasyonel tipografiyi reddeden tavırları ile tasarım adına alternatif

biçimler öneriyorlar. Eleştirel tavra sahip bir karmaşa ve çirkinlik, okuma-izleme yöntem ve alışkanlıklarını rahatsız edici biçimde sarsmak bu üretimlerin ortak karakteri olarak öne çıkıyor. Graffitinin temelini oluşturan tipografi, formların bozulmasını ve zaman zaman yarattığı 'wild style' gibi tarzlarla tipografinin doğasına aykırı olarak okunaksızlığı öngörüyor.

Dünya'da özellikle İngiltere'de Punk akımının etkisi ile ortaya çıkan 'çirkin tasarım', 1980'lerin başında İngiltere'de elitist tasarım ortamını ciddi bir şekilde etkilemiş ve çirkin tasarım alternatif standartlar yaratmak amacı ile bilinçli bir girişim olmanın ötesinde kendi görsel politikasını oluşturmuştur. Türkiye'de olan üretim ise bir görsel tarz olarak geçerlilik kazanmaya başlamaktadır. Bir aracı, bir şifre, statükoya refleks olarak yaratılan imajlar görsel politikası doğrultusunda mesajını da üzerinde taşımaktadır.

Jean Genet "Zenciler" isimli kitabının önsözünde "Siyahlar nedir ve bu arada ne renktirler."der. Çoğu zaman duruşumuz dışarıda olan dünyaya bakışımızı belirler. Bütün bu karşı kültür üretimleri gerek tasarım anlayışları ile gerek referans verdikleri kitle açısından oldukça heyecan verici bir noktada durmaktadırlar.

KAYNAKÇA

1. AKAY, Ali, **Sanatın Sosyolojik Gözü,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 1999

2. AKAY, Ali – FIRAT, Derya – KUTLUKHAN, Mehmet – GÖKTÜRK, Pınar, **İstanbul'da Rock Hayatı, Sosyolojik Bir Bakış,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 1995

3. AKŞİN, Sina, **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, İstanbul, Cem Yayınevi, 2002

4. ASLIER, Mustafa, **"Grafik Sanatlar Tarih ve Yorumlar",** İstanbul, MÜGSF Grafik Sanatlar Bölümü Yayınları 1

5. AVCI, Nabi – DERMAN, Deniz – KIRCA Süheyla – YUMUL, Aras, **Dışarıda Kalanlar, Bırakılanlar,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001

6. BANKSY, **Banging Your Head Against a Brick Wall**, Published by Weapons of Mass Distruption, Londra, 2001

7. BARNARD, Malcolm, **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Ütopya Yayınları, İstanbul, 2002

8. BEKTAŞ, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992

9. CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004

10. ÇAKIR AYDIN, Mukadder, **Sanatta Eleştirellik**, İstanbul, Beta Basım A.Ş., 1. Basım, 2002

11. DEBORD, Guy, **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999

12. DELEZUE, Gilles, **İki Konferans**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2003

13. DOĞU, Hira, **Alışılmadık Sesler**, İstanbul, Dost Kitabevi, 1999

14. DUNCOMBE, Stephen, **Notes from underground Zines and the Politics of Alternative Culture**, Londra, Verso, 1997

15. EBU CEMAL, Mumia, **Biz Özgürlük İstiyoruz**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004

16. FOSTER, Hal, **Tasarım ve Suç**, İstanbul, İletişim Yayınları, Sanat Hayat 4, 2004

17. GANZ Nicholaz - MANCO, Tristian, **Graffiti World**, London, Thames Hudson, 2004

18. GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001

19. HEBDIGE, Dick, **Gençlik ve Altkültürleri**, Çeviren: Esen Tarım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1988

20. HELLER, Steven, **Merz to Emigre and Beyond**, London, Phaidon, 2003

21. HOBSBAWM, Eric, **Kısa 20. Yüzyıl**, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 2003

22. JÖNTÜRK, **Bir Gençlik Çığlığı, Hip Hop Kültürü,** İstanbul, Akyüz Yayın Grubu, 2003

23. LAING, David, **Punkrock'ın Anlamı ve Gücü**, İstanbul, 6.45 Yayınları, 2002

24. LIVINGSTONE, Alan and Isabella, **Graphic Design+Designers**, New York, Thames and Hudson, World of Art, 1992

25. MARCUS, Greil, **Ruj Lekesi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999

26. MARSHALL, Peter, **Anarşizmin Tarihi**, İstanbul, İmge Kitabevi, 2003

27. MATTERLART, Armand, **Beyin İğfal Şebekesi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995

28. Mc QUISTON, Liz, **Graphic Agitation 1**, London, Phaidon, 1993

29. Mc QUISTON, Liz, **Graphic Agitation 2**, London, Phaidon, 2004

30. MİMAROĞLU, İlhan, **New York Kapı Dışı Sanatı,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002

31. MUTLU, Erol, **İletişim Sözlüğü**, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 3. Basım, 1998

32. O'HARA, Craig, **Punk Felsefesi**, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2003

33. ÖKTEM, Altay, **Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2002

34. ÖKTEM, Altay, **Şeytan Aletleri**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2000

35. PULLMAN, Chris, **The Education of Graphic Designer**, Steven Heller, Çeviri: Sadık Karamustafa, New York, Allworth Press, 1998

36. SENNET, Richard, **Gözün Vicdanı,** İstanbul, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999

37. TURHANLI, Halil, "İnternet ve Eleştirel Sanat", **Şenlik Sanat ve Sabotaj**, İstanbul, ÇiviYazılar, 2002

38. VARTANIAN, Ivan – MARTIN, Lesley A., **Graphiscape New York City**, Switzerland, RotoVision, 2003

39. YOUNG, Tricia Henry, **Punk, Bir Alt Kültürün Oluşumu**, İstanbul, Dost Kitabevi, 1999

40. ZURCHER, Erick Jan, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004

41. KARAMUSTAFA, Gülsün, **Sanat Akımlarının Güncel İşlevselliğe Dönüşmesi Sürecinde Resim-Afiş Etkileşmesi,** Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Temel Sanat Eğitim Grubu, Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul, 1980

42. KARAMUSTAFA, Sadık, **21. yüzyıl Türkiye'sinde Görsel İletişim Tasarımı Eğitimi**, İstanbul, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003

43. ERŞEN, Mustafa Türker, **Toplumsal İletişimde Gençlik Altkültürlerinin Yeri,** Yükek Lisans Tezi, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, İstanbul, 2002

44. ACAR, Erhan, "Gecekondu'nun Kısa Tarihi" **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1988, Cilt 7

45. AKAY, Ali, "İstanbul: Bir Eğlence Megapolü", **Cogito, Yeni İstanbul**, İstanbul, YKY, Bahar 2003

46. AKSOY, Asu, "Gecekondudan Varoşa Dönüşüm: 1990'larda 'Biz' ve 'Öteki' Kurgusu", **Dışarıda Kalanlar, Bırakılanlar**, Yayına Hazırlayanlar: Nabi Avcı, Deniz Derman, Şüheyla Kırca, Arus Yumul, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001

47. BECER, Emre, **Grafik Sanatı**, Afiş sanatı, Radyo konuşması İzmir Radyosu Ege'de Sanat programı, İzmir, 1987

48. BEYKAL, Canan, **"Dada Akımı",** İstanbul, Sanatsanat Dergisi, Sonbahar 2003

49. BIZOT, Jean Francois, "Basquiat", **İsyankar Yüzyıl**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

50. CHAPERON, Sylvie, "Kadınların özgürlüğü hareketi", **İsyankar Yüzyıl,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

51. ÇEVİKER, Turgut, Dergiler: "Yeraltı Haritaları", **101 Dergi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001

52. DEMİRKAN, Tarık, "Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları Kentler", **Kent ve Kültürü**, Cogito, Sayı: 8, Yaz 1996

53. DURUKAN, Deniz, Altay Öktem İle Söyleşi, **"Bu kitap yalnızca bir başlangıç"**, 01 Şubat 2001, Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki

54. ERKMEN, Nazan, **"Grafik Sanatlar Tarihi Ders Notları"**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü

55. ERTEL, Murat, "Ucuz Sanatı Seviyorum", Altay Öktem, **Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2002

56. GALLOWAY, David, "Yaratıcı Süreç ve Sanatçının Rolü Üzerine", **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Çeviri: Mine Haydaroğlu, İstanbul, GMK Yayınları, Mart 1993, Sayı: 65

57. GAVI, Philippe, "Siyasal içerikli resimler, Başkaldırı afişleri", **İsyankar Yüzyıl,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

58. GLEIZE, Jean Marie, "Kolaj", **İsyankar Yüzyıl**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

59. JÖNTÜRK, "Sivil İtaatsizliğin Sokaklardaki Haykırışı: Graffiti", **Bir Gençlik Çığlığı, Hip Hop Kültürü,** İstanbul, Akyüz Yayın Grubu, 2003

60. KÜÇÜK İSKENDER, "Toplu İntihar Manifestosu", Altay Öktem, **Genel Kültürden Kenar Kültüre 101 Fanzin,** İthaki Yayınları, İstanbul, 2002

61. MADEN, Sait, Grafik Sanatının Dünü Bugünü, **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri,** İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999

62. MURRAY, Philippe, "Başkaldırının Sonu mu?", **İsyankar Yüzyıl**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

63. ÖZDEMİROĞLU, Özmen, "Graffiti: Suç yada Para", **Genç Sanat Dergisi,** İstanbul, Sayı: 85, Eylül 2001

64. ÖZGENTÜRK, Işıl, "Devrim için Hareket Tiyatrosu: DİHT", **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1988, Cilt 7

65. PERRIN, Jean Eric, "Hip-Hop", **İsyankar Yüzyıl,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

66. PINARCIOĞLU, Melih – IŞIK, Oğuz, "Sultanbeyli: Enformelin kurucu/yıkıcı Gücü", **Cogito, Yeni İstanbul**, İstanbul, YKY, Bahar 2003

67. POYNOR, Rick, "Pierre Bernard", **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, İstanbul, Grafikerler Meslek Kuruluşu Yayını, 1991 Sayı 45

68. RIOUT, Denys, "Tag", **İsyankar Yüzyıl,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

69. ROCHEFORT, Florance, "Cinsiyet Ayrımcılığı Karşıtlığı", **İsyankar Yüzyıl,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

70. Roll Dergisi, **"Sex Pistols, Nostalji değil Tarih",** Çeviren: Ali Yıldızay, Yücel Göktürk, İstanbul, Ocak 2001, Sayı:49

71. SIMMEL, Georg, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", **Kent ve Kültürü**, Cogito, Sayı: 8, Yaz 1996

72. WARESQUIEL, Emmanuel De, "Başkaldırı ve Yaşam", **İsyankar Yüzyıl,** İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

73. WATSON, Bob Gill, "Grafik Tasarım Hakkında Bildiğiniz Bütün Kuralları Unutun", Çeviren: Serdar Erener, İstanbul, **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Mart 1988, Sayı: 5

74. WERINGH, Koos Van, "60'lı yıllardan sonra afiş", **Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar**, Çeviri: Hakan Öneş, İstanbul, GMK Yayınları, Şubat 1990, Sayı: 28

75. BÜTÜÇ, Yeta, "Afişlerin Gelişimi", **http://ilef.ankara.edu.tr**, Erişim: Aralık 2004

76. CANTEK, Levent,"Fanatik magazinler", http://www.milliyet.com.tr/2003/11/11/sanat/san09.html, Erişim: Mart 2005

77. ÇATAL, Özen, **"Kıbrıslı Türkler'in Zor Dönemeçteki Sesi: Canbulat Radyosu."** Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi http://www.akdeniz.edu.tr, Erişim: Aralık 2004

78. DURUKAN, Deniz, **"Serhat Köksal, Peel Sessions"**, http://www.studyoimge.com, Erişim: Ocak 2005

79. EROL, Emre, **"Yeraltı Kültürünü Anlamlama Denemesi... sözcük'ten yazın'a"**, www.antiparantez.com, Erişim: Ocak 2005

80. ERTEKİN, Sona, **"Bu da Nesi?"**, www.acikradyo.com.tr, 25/01/2005, Erişim: Şubat 2005

81. Gabbagabba – Pisscore, **"Sniffin'Glue"**, www.punkerland.com/yazi/sniffinglue.htm, Erişim: Mart 2005

82. **Graffiti ve Breakdance"**, www.istegenc.com.tr, Erişim: Ocak 2005

83. HAMSİCİ, Mahmut, **"Siyah Özgürlüğün Savaşçıları"**, 12.03.2005, Radikal Kitap, www.radikal.com.tr, Erişim: Nisan 2005

84. KAHRAMAN, Hasan Bülent, **"Anarşi ve fanzinler"**, www.radikal.com.tr, 13.06.2002, Erişim: Ocak 2005

85. KAHRAMAN, Hasan Bülent, **"Grafik tasarım sanat mı?"**, www.radikal.com.tr, 31.05.2001, Erişim: Kasım 2004

86. KAHRAMAN, Hasan Bülent, **"Kurtarılmış Bölge İnternet"** 2003/06/26/ www.radikal.com.tr Erişim: Ocak 2005

87. KAHRAMAN, Hasan Bülent, **"Ulusal Görüntü Arşivi"**, 09.08.2001, www.radikal.com.tr, Erişim: Aralık 2004

88. KARACAN, Elif **"Ragıp Duran ile alternatif medya araçları üzerine konuştuk-1"**

89. http://www.istanbul.net.tr/istanbul_soylesi.asp?sid=9

90. NARO, **"Naro Başlangıç Bildirisi"**, http://naro.wakaf.net/b-eylul2001.htm, Erişim: Nisan 2005

91. ÖZGÜN, Aras, **"Cartel; Cehennemden Çıkma Çılgın Faşizm!"**, www.korotonomedya.netl, Erişim: Aralık 2004

92. ÖZGÜN, Aras – OCAK, Ersan, **"Kent, Bellek, Görüntü"**, www.korotonomedya.net, Ankara, Ocak 1997, Erişim: Aralık 2004

93. SAVAŞ, Gökhan, **"Kitle İletişim Araçlarına Eleştirel Bir Yaklaşım"**, www.insanbilimleri.com, Erişim: Mart 2005

94. SHANTZ, Jeff, **"Devletin Ötesinde: Anarşiye Geri Dönüş"**, Çeviri: Anarşist Bakış, http://uk.geocities.com/anarsistbakis/makaleler/shantz-anarsiyedonus.html, Erişim: Aralık 2004

95. TEKİN, Özgür K., **"Bir karşıt kültürün çığlığı: Punk felsefesi, ruhu ve tarihi"**, http://www.punkerland.com, Erişim: Şubat 2005

96. TURBO, **"Graffiti Terimleri"**, http://www.turkstyle.net/web/makale.asp, Erişim: Ocak 2005

97. TURHANLI, Halil – MADRA, Ömer, "Kapılarını Açmak", **Cuma Adlı Adamlar Programı**, 02/07/2004, www.radikal.com.tr, Erişim: Ocak 2005

98. TURHANLI, Halil – MADRA, Ömer, **"1. Portland'ta 'aşağı köpekler' arasında...", Cuma Adlı Adamlar,** 09/06/2003, www.radikal.com.tr, Erişim: Şubat 2005

99. YILDIRIM, Nazım, **'68 salt bir öğrenci hareketi miydi?,** www.marksist.com, Erişim: Mart 2005

100. WOLLEN, Peter, **"Durumcu Enternasyonal",** http://www.geocities.com/liberterian/metinler/durumcu.htm, Erişim: Şubat 2004

101. YURDAKUL, İncilay, **"Genç Türkiye Cumhuriyetinin Kurumsal Kimliğinin Oluşturulması ve İhap Hulusi Görey",** www. kultur.gov.tr, Erişim: Aralık 2004

102. YURDAKUL, İncilay, "**Türkiye'de Çağdaş Grafik Tasarıma Toplu Bakış"**, www.kultur.gov.tr, Erişim: Ocak 2005

103. Spastik eRoll, Fanzin, sayı:2

RESİM LİSTESİ

R.1 Eldorado, Jules Cheret, 1898

R.2 Job Sigaraları, Jules Cheret, 1896

R.3 La Loie Fuller, Jules Cheret, 1897

R.4 Ambassadeurs, Henri de Toulouse Lautrec, 1892

R.5 Moulin Rouge, Henri de Toulouse Lautrec,1891

R.6 The Stomach Dance, Aubrey Beardsley, 1893

R.7 Encre L'Marquet, Eugene Grasset, 1892

R.8 L'Habitation Practique, Alphonse Mucha, 1897

R.9 Soleil du dimanche Alphonse Mucha, 1897

R.10 Macintosh Tanıtım Filmi, 1984

R.11 Pasifik'te nükleere hayır, Pam Debenham, 1984

R.12 Ye!, Tomi Ungerer, 1967, ABD

R.13 1 Mayıs 1947, Taller de Grafica Popular, Meksika

R.14 Dünya'nın gençliğini çağırıyoruz, Klaus Staeck, 1988, Almanya

R.15 ¡Cese!, Felino-Bello, 1996, Kuba

R.16 Baba Büyük Savaşta Ne Yaptın?, Saville Lumley, 1917, İngiltere

R.17 Ülkenin ordusuna katıl, Alfred Leete, 1915, İngiltere

R.18 Sana Söylüyorum, James Montgomery Flagg, 1917, ABD

R.19 Hazır ol, Şimdi katıl, 1915, İngiltere

R.20 Dur!, 1915, İngiltere

R.21 Ulusal Servis, Henry George Gawthorn, 1917, ABD

R.22 Keşke Erkek Olsaydım, Howard Chandler Christy, 1918, ABD

R.23 Britanya'nın Kadınları git diyor, Askerlik Komitesi, İngiltere, 1915

R.24 Kim yok?, Askerlik Komitesi, İngiltere, 1915

R.25 Seni İstiyorum, James Montgomery Flagg, 1917, ABD

R.26 Listeye Yazıl, Askerlik Komitesi, 1915

R.27 Listeye Şimdi Yazıl, A. Wardle, Askerlik Komitesi, 1915, İngiltere

R.28 Güçlüyüz, Koerner, 1943

R.29 Yeteneklerine İhtiyacım Var, James Montgomery Flagg, 1943

R.30 Committee to Help Unsell the War, 1971, ABD

R.31 George Amca Seni İstiyor, Stephen Kroninger, 1991, ABD

R.32 Vietnam ile ilgili afiş, Art Workers Coalition, fotoğraf Ron L. Haeberle 1969-1970

R.33 Tehlikeli işler Modern Esaret, Anarşist Federasyon, 1990-2000, Fransa

R.34 Ayakkabılarınızı kim yaptı? Alejandro Lopez; Chantá Hardy; Tyi Green 1999, ABD

R.35 Greve, Missipi İşçi Örgütü, 1965, ABD

R.36 Uluslararası işçi günü, San Francisco Poster Brigade, 1980 ler, ABD R.37 Emperyalizm, 1976, Almanya

R.38 Geşmişimizle gururluyuz, Carlos Cortez, 1998

R.39 Santo Domingo: 1965, Alfred Rostgaard, 1970, Küba

R.40 Dominance, Chaz Maviyane-Davies, 1994 Malezya

R.41 Grev, Jules Grandjouan, 1905

R.42 Mercier, Jules Grandjouan, 1905

R.43. Bistro, Jules Grandjouan, 1908

R.44 Devrimin 40. Yıldönümü, 1963

R.45 Küba ile, Raul Martinez, 1966

R.46 45 Dias, Antonio Fernández Reboiro, 1979

R.47 Kongo ile Dayanışma Günü, Alfredo Rostgaard, OSPAAAL,

R.48 Che, Alfredo Rostgaard, 1969, OSPAAAL

R.49 79 Primaveras, Antonio Fernandez Reboiro, 1970

R.50 Kahraman gerilla günü Elena Serrano, 1968,OSPAAAL

R.51 Unutulmuş Savaş, Alfredo Rostgaard, 1967, ICAIC

R.52 Be alert!, Jesus Forjans, 1962

R.53 Camilo, Raul Martinez, 1969, ICAIC

R.54 Che, Raul Martinez, 1968, ICAIC

R.55 Fidel Raul Martinez, 1968, ICAIC

R.56 Bush'un Savaşını Durdur, John Carr, 2002, ABD

R.57 Çocuk işçiler için afiş, Ulusal Tarım Çalışanları Birliği, 1976 ABD

R.58 Kontrat, William Hogarth, 1745

R.59 William Hogarth, Kahvaltı Manzarası, 1745

R.60 William Hogarth, Manzara, 1745

R.61 Klan'ı Durdur, John Brown Klan Karşıtı Komite; Fireworks Graphics 1983, ABD

R.62 Irkçılık karşıtı afiş, Grapus, 1986, Fransa

R.63 Alfredo Rostgaard, 1967

R.64 Güney Afrika Özgür Olmalı, 1970'lerin sonu

R.65 Ayrımcılığa Hayır, 1970'lerin sonu

R.66 Özgür Güney Afrika, Keith Harring, 1985

R.67 Black Panther Parthy

R.68 Black Panther Party eylemde

R.69 Black Panther Parthy Merkezi panosu

R.70 Afişler

R.71 Black Panther Party, Poster, 1970'ler

R.72 Düşüncelerimize özgürlük

R.73 Black Panther Parthy örgütünün simgesi olan Kara Panter

R.74 Black Panther Party, Rozet, 1970

R.75 Emory Douglas, İllustrasyon, Kültür İşleri Başkanı B.P.P.

R.76 Black Community News Service, 1969, ABD

R.77 İnsanlara Güç, Panter Savunma komitesi, 1972, ABD

R.78 Black Community News Service, 1969, ABD

R.79 Black Community News Service, 1969, ABD

R.80 Black Community News Service, 1970, ABD

R.81 Emperyalizm, Emory Douglas, Black Panther Parthy Gazetesi, 1970

R.82 Black Community News Service, 1970, ABD

R.83 George Seal için destek afişi, Rafael Morante, 1971, Küba

R.84 Black Community News Service, 1970, ABD

R.85 Broşür Kapağı, 1970'ler

R.86 Black Panther Party Poster, 1969, ABD

R.87 Metropolitan Müzesine girmek için kadınların çıplak olması mı gerekir? Guerilla Girls Poster, 1980'ler

R.88 Ayrımcılık karşıtı kadınlar, Wild Plakken, Hollanda, 1984

R.89 Kadın mücadelesi için afiş, Susan Shapiro, 1975

R.90 Protesto, Red Womens Poster Collektive 1970'ler

R.91 Kadın hareketi için işaret

R.92 Kadınların özgürlüğü devrimdir, Pen Dalton, 1975

R.93 Kadınlar özgür olmadıkça...See Red Women's Workshop 1970'ler, İngiltere

R.94 Eğer kadınlara aynı maaş ödenseydi... Nancy Hom, ABD 1987

R.95 Kadınlar piliç değildir, Women's Graphics Collective, 1972 ABD

R.96 Partisans Dergisi, 1970'ler, Fransa

R.97 Eğer hamile olan sen olsaydın daha mı dikkatli olurdun?

R.98 Bu bizim neden farklı ücretler aldığımızı açıklıyor, 1988

R.99 Bloody Women'ın ön ve arka kapak illüstrasyonu, 1971, İngiltere

R.100 Kardeşlik çiçek açıyor, Women's Graphics Collective, 1970, ABD

R.101 CGT'nin 40. kongresi için afiş, Grapus, 1978

R.102 Kent ve Çocuk isimli sergi afişi, Grapus, 1977

R.103 "Hayır Mr. Reagan", Politik Poster, Grapus, 1981

R.104 Zengin boku fakirlerin üzerinde, Grapus, 1989

R.105 Kültür Bakanlığı Plastik Sanatlar Ulusal Merkezi için logotype, Grapus, 1984

R.106 CGT (Fransız işçi Sendikaları Konfederasyonu) Uluslararası Kadın Yılı logotype, Grapus, 1975

R.107 Grapus Sergisi Afişi, Grapus, 1982

R.108 Kırmızı Şapka Tiyatrosu Afiş, 1982, Grapus

R.109 'Çalışırken dikkatli olun' tiyatro afişi, Grapus, 1979

R.110 Citroen'de emekçiler (Hainlerin) ve Döneklerin Kökünü Kazıyacaklar, Atelier Populaire,

R.111 Halkın zaferi için işgal edilen fabrikalara destek, Atelier Populaire

R.112 Ben özgür bir delegeyim. Sendikal özgürlükler için mücadeleye devam, Atelier Populaire

R.113 İşçiler Öğrenciler, Halk, Silahların gerçek birleşmesi. Atelier Populaire

R.114 Mücadelemiz devam ediyor, Atelier Populaire

R.115 Ezilen Halklar Hepiniz Birleşin, Atelier Populaire,

R.116 Atelier Populaire,

R.117 Kapital, Atelier Populaire,

R.118 Atelier Populaire,

R. 119 Be young and keep quiet, Atelier Populaire

R. 120 Gelecek kaygısından fazlasıyla nasibini almış bir gençlik, Atelier Populaire

R.121 Atelier Populaire'nin mührü

R. 122 Kargaşa hala o'dur, Atelier Populaire

R. 123 Şantaj, Hile, Bölücülük, Pazarlık... Onların alanları parlamento bataklığı grevler işgal edilmiş fabrikalar birleşmiş köylülerin hak davaları bizim alanımız mücadele, Atelier Populaire

R.124 Anarşistlerin işaretleri

R.125 Attica, Ernest Pignon Ernest 1974, ABD

R.126 Kuzey-Güney Konferansı, Klaus Staeck, 1979

R.127 Ronald Reagan Official Photo Klaus Staeck

R.128 Koru ve Kurtar, Peter Kennard, 1981

R.129 Alfabe Kapağı, İhap Hulusi

R.130 Afiş, Milli Eğitim Vakfı, İhap Hulusi

R.131 Afiş, Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu, İhap Hulusi

R.132 Afiş, Kızılay, İhap Hulusi

R.133 Afiş, Yeşilay ve Gençliği, İhap Hulusi

R.134 Afiş, Devlet Hava Yolları, İhap Hulusi

R.135 Afiş, Saygısızlıklarla Savaş Derneği, İhap Hulusi

R.136 Afiş, Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu, İhap Hulusi

R.137 Çeşitli örgütler tarafından bastırılan 1 Mayıs afişleri

R.138 Demokrat Parti Afişi, Selçuk Milar

R.139 İleri Dergisi, Ocak 1971, Sayı: 6

R.140 Emek Dergisi, 1969, Sayı: 18

R.141 Yön dergisi, Temmuz 1965, Sayı: 119

R.142 1970'lerdeki afiş örnekleri

R.143 Robert W. Kommer'in ABD Elçisi olarak Türiye'ye gelişini protesto afişi

R.144 ODTÜ Fikir Kulübü'nün Kommer'in arabasının yakılması üzerine yaptığı afiş

R.145 Türkiye Ziraatçılar Derneği afişi

R.146 ODTÜ Mimarlık Fakültesi Öğrenci Derneği

R.147 ODTÜ Mimarlık Fakültesi Öğrenci Dernegi

R.148 Dev-Genç afişi

R.149 Sadık Karamustafa, İstanbul'da ki öğrenci derneklerinin çoğunun imzasını taşıyan afişi

R.150 İTÜ Talebe Birliği ve İTÜ'ye bağlı Teknik okullar Talebe Birliği afişi

R.151 Türkiye'ye 1968'te gelen 6. filo için protesto afişi

R.152 CHP Gençlik kolları bülten kapağı

R.153 6. filo protesto afişi

R.154 Duvar yazıları 70'lerin ortaları

R.155 Duvar afişleri, 70'lerin ortaları

R.156 Duvar afişleri, 70'lerin ortaları

R.157 ODTÜ Oyuncuları Çağdaş Sahne, Yılmaz Aysan, 1970'lerin sonu

R.158 Devrim İçin Hareket Tiyatrosu Afişi, Sadık Karamustafa, 1969

R.159 Devrim İçin Hareket Tiyatrosu Afişi, Sadık Karamustafa, 1969

R.160 Devrim için Hareket Tiyatrosu Afişi, Sadık Karamustafa, 1969

R.161 Bağımsız Türkiye Dergisi Kapakları, Sadık Karamustafa, 1977-1978

R.162 Türkiye İşçi Partisi, Broşür kapağı, 1976

R.163 Türkiye İşçi Partisi, el ilanı, 1979

R.164 Türkiye İşçi Partisi, el ilanı

R.165 30 Mart Kızıldere olayı ile ilgili slayt gösterisi afişi, 1978

R.166 Disk grev afişi

R.167 Devrimci yol afişi, 1970'lerin sonu

R.168 1 Mayıs afişi, Sadık Karamustafa, 1976

R.169 Disk-Gıda iş, 1 Mayıs, Sadık Karamustafa

R.170 Disk-Gıda iş, 1 Mayıs, Sadık Karamustafa, 1977

R.171 Disk 1 Mayıs afişi, Orhan Taylan

R.172 Disk 15-16 Haziran eylem afişi

R.173 15-16 Haziran eylem afişi

R.174 Tiyatro Dergisi Kapak, 1975

R.175 Tiyatro Dergisi Kapak, 1976

R.176 AMMYO-DER afişi, 1978

R.177 Disk, Sadık Karamustafa, 1977

R.178 Yusuf Metin Afişi, 1978

R.179 1 Mayıs 1976

R.180 İşçi partisi, Nato'ya hayır yaka iğnesi, 1978

R.181 İşçi Partisi Kimlik Kartı, 1978

R.182 1 Mayıs 1978 Orhan Taylan'ın AKM üzerine asılan dev işçi figürü

R.183 12 Şubat 1967'de kuruluş kararı alınan DİSK'in amblemi

R.184 Ankara kadın derneği amblemi

R.185 Proleter, işçi partisi yayını, 1970'ler

R.186 Sosyalist Gençlik örgütü afişi, 1970'ler

R.187 Malcolm McLaren'in Sex isimli dükkanı

R.188 Sex Pistols üyeleri

R.189 Johny Rotten

R.190 Punk, 1.sayı, İllustrasyon ve tasarım John Holmstorm, Ocak 1976

R.191 Punk, 1. sayı, içindekiler sayfası

R.192 Punk, 2. sayı, Fotoğraf Guillemette Barbet, Tasarım John Holmstrom, Mart 1976

R.193 Punk, 2. sayı, iç sayfalar

R.194 Punk, 3. sayı, John Holmstorm, Nisan 1976

R.195 Punk, 4. sayı, John Holmstorm, Haziran 1976

R.196 Punk, 6. sayı, John Holmstorm, 1976

R.197 Punk, John Holmstorm, 1976

R.198 Punk, iç sayfa, 1976

R.199 The Street Punk

R.200 Ripped and Torn, iç sayfa

R.201 Rotten, 1979

R.202 Slash, 1979

R.203 Slash, Sayı:2, 1979

R.204 Flipside iç sayfa

R.205 Flipside iç sayfa

R.206 Flipside iç sayfa

R.207 Sniffin'Glue, Sayı: 1, 1976

R.208 Sniffin'Glue, Sayı: 3, 1976

R.209 Sniffin'Glue, Sayı: 4, 1976

R.210 Sniffin'Glue, Sayı: 8, 1977

R.211 Sniffin'Glue, Sayı: 8, sayfa 11, 1977

R.212 Sniffin'Glue, Sayı: 6, 1977

R.213 Sniffin'Glue, Sayı: 8, sayfa 12, 1977

R.214 Sniffin'Glue, Sayı: 8, sayfa 13, 1977

R.215 Sniffin'Glue, Sayı: 9, 1977

R.216 Sniffin'Glue, Sayı: 11, 1977

R.217 Sniffin'Glue, Sayı: 12, 1977

R.218 Sniffin'Glue, Sayı: 10, 1977

R.219 Sniffin'Glue, 1977

R.220 Sex Pistols afiş, 1977

R.221 Sex Pistols Albüm kapağı, Jamie Reid

R.222 Sex Pistols afiş, Jamie Reid

R.223 Sex Pistols, 'Anarchy in the U.K'

R.224 Sex Pistols

R.225 Sex Pistols afiş

R.226 Sex Pistols, God Save the Queen Albüm Kapağı, Jamie Reid

R.227 Sex Pistols, Pretty Vacant

R.228 Sex Pistols, Holidays in the Sun Albüm Kapağı, Jamie Reid

R.229 Sex Pistols, Afiş

R.230 Sex Pistols afiş

R.231 Sex Pistols afiş

R.232 Galaktika, Ocak 1983

R.233 Zolta, Kasım 1983

R.234 Gökkuşağı, 1980 tarihini taşıyor

R.235 Antares, 1977 tarihli bilimkurgu içerikli fanzin Sezer Ergin Erkin Sahibi ve yazı işleri sorumlusu olarak gözüküyor

R.236 Asperger, 1990'lar

R.237 Kara kutu, 1990'lar

R.238 Poliklinik Dilemma

R.239 Mondo Trasho, Mayıs 1991, Sayı: 1

R.240 Mondo Trasho, Mayıs 1991, Sayı: 1, iç sayfa

R.241 Mondo Trasho, Sayı: 2

R.242 Mondo Trasho, Sayı: 2, iç sayfa

R. 243 Sürreal İstanbul

R. 244 Arıza

R. 245 Cins, 2003, Müzik fanzini

R.246 Mondo Trasho, Sayı:5

R.247 Mondo Trasho, Sayı:5, iç sayfa

R.248 Mondo Trasho, Sayı:3

R.249 Mondo Trasho, Sayı:4

R.250 Mondo Trasho, Sayı:6

R.251 Rock Station, Fanzin-dergi

R.252 Kartal Adam, Beşiktaş taraftarlarınca çıkarılan fanzin

R.253 Acedia, 2004

R.254 Medcezir, Edebiyat-şiir, 1994-1997, Rubico, Edebiyat-şiir, 1994

R.255 Bearded Lady, Mayıs 2002

R.256 Bearded Lady, Mayıs 2002, tiraj verilmiş arka kapak

R.257 Bearded Lady, Mart 2002, Arka kapak

R.258 Albemuth, Bilimkurgu, 2002, Arka kapak

R.259 Albemuth, Bilimkurgu, 2002

R.260 Vida, Metal müzik fanzini, Mart 2004

R.261 Eblek Hardcore, Punk kültürünün fetiş tesnesi çengelli iğne promosyon olarak verilmiştir

R.262 Spastik eRoll, Sayı 1

R.263 Dran, Sayı:1

R.264 İğrenç Emeller Aleti, 2004

R.265 Güzel, 1994, Sayı: 2

R.266 Güzel, 1994, Sayı: 2, iç sayfa

R.267 Otonom, Anarşist fanzin, Sayı:1

R.268 Otonom, Sayı:1, iç sayfa

R.269 Disguast, Aralık 1995, Sayı: 13

R.270 Disguast, Aralık 1995, sayı 13, iç sayfa

R.271 2/5BZ Konser afişi, 1997

R.272 2/5BZ Konser afişi

R.273 2/5BZ Konser afişi, 1999

R.274 2/5BZ kolaj, 1993

R.275 Güzel, 2/5BZ, 1993, Sayı: 1

R.276 2/5BZ, Siemens sanat galerisi için iş, 2005

R.277 Biyonikali

R.278 Biyonikali, iç sayfa

R.279 a5 terörü, Sayı:5

R.280 Altamira, 1995, Sayı:1

R.281 Diplo Docus, Sayı: 2

R.282 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.283 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.284 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.285 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.286 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.287 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.288 Kötü Çocuk, 2001, Sayı: 4

R.289 Samizdat, Sayı:1

R.290 Zemberek, Sayı:1

R.291 Sakat'at, Mayıs 97

R.292 Robot, Elektronik Müzik

R.293 Sadako, 2004, savaş karşıtı fanzin

R.294 Dipnot, 2003

R.295 Dipnot, iç sayfa

R.296 Mundo İmundo, 2005

R.297 Mundo İmundo, iç sayfa

R.298 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.299 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.300 Afiş

R.301 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.302 Afiş, Moskova'nın Sesi'nden

R.303 Vida, Metal müzik fanzini, Mart 2004, Kapak içi

R.304 Kurt Schwitters, Kots, 1930

R.305 Raoul Hausmann, The Art Critic, 1919

R.306 Hannah Höch, Balance, 1925

R.307 Taki 183, 1970'ler, New York

R.308 İlk Dönem Tag'ler, 1970'ler, New York

R.309 Getto'nun sesi, Stay High 149, 1980'ler, New York

R.310 Tracy168, Tag, New York

R.311 Tracy 169, Prosoul165, 1970'ler New York

R.312 Seen, 1980, New York

R.313 Wes, Eros, 1991, New York

R.314 Sıkıcı, New York

R.315 Johny Rotten

R.316 Wild Style, B-Boy'lar, 1980'ler New York

R.317 Seen, 1980, New York

R.318 Graffiti örneği

R.319 Lee, 1980'ler, New York

R.320 Priz, 1990'lar

R.321 Seen, 1985, Hollywood

R.322 Nzone, Newyork, 1994

R.323 Graffiti tipografisi örneği, New York, 2001

R.324 Graffiti örneği

R.325 Graffiti örneği

R.326 Graffiti örneği

R.327 Graffiti örneği

R.328 Berlin Duvarı

R.329 Berlin Duvarı

R.330 Berlin Duvarı

R.331 Berlin Duvarı

R.332 Berlin Duvarı Graffitileri

R.333 Berlin Duvarı Graffitileri

R.334 Berlin Duvarı Graffitileri

R.335 Berlin Duvarı Graffitileri

R.336 Stencil, Özgür Mandela

R.337 Stencil, Vatikan, 2004

R.338 Stencil örneği

R.339 Stencil örneği

R.340 Stencil, Ayrımcılığa Dikkat,

R.341 Banksy, Polise yalan söylemek hiç bir zaman yanlış değildir.

R.342 Banksy, Dünya Kültürü lafını her duyduğumda kendi güvenliğim için silahıma sarılıyorum.

R.343 Banksy, 2001, Londra

R.344 Banksy, Golf Sale, Kapitalizm ufalanana kadar dünyayı değiştirmek için hiçbir şey yapamayız. Bu süre içinde alışverişe gidip kendimizi oyalamalıyız.

R.345 Banksy

R.346 Banksy, Graffiti alanı

R.347 Banksy

R.348 Banksy, Graffiti alanı

R.349 Banksy, Öpüşen Polisler

R.350 Banksy, Şimdi gül, bir gün yetki bizde olacak

R.351 Banksy

R.352 Obey

R.353 Obey

R.354 Obey

R.355 Obey

R.356 Obey

R.357 Obey

R.358 Samo

R.359 Jean-Michel Basquiat (1960-1988), isimsiz, 1981

R.360 Toxic, Jean-Michel Basquiat, 1984

R.361 Otoportre, Jean-Michel Basquiat 1982

R.362 Keith Haring 1989 ile Risk (graffiti writer)

R.363 Keith Haring, Doghead

R.364 Keith Haring, Doghead

R.365 Stencil örneği

R.366 Duvarlar, Yeni medya

R.367 Duvarlar, Yeni medya

R.368 Duvarlar, Yeni medya

R.369 Duvarlar, Yeni medya

R.370 Graffiti örneği, İstanbul, 2004

R.371 Graffiti ve tag örneği

R.372 NARO, Kahrolsun Halkların Salaklığı

R.373 NARO, Sevgi Yolcusu

R.374 NARO, Alkole geçit yok

R.375 NARO, 23 Nisan Etkinliği

R.376 NARO, Size de baksınlar

R.377 NARO

R.378 Turbo, Wyne, İstanbul, 2004

R.379 Turbo, Wyne, İstanbul, 2003

R.380 Turbo, 2002, İstanbul

R.381 Graffiti, İstanbul, 2002

R.382 Kutukafa

R.383 Kutukafa

R.384 S2K, Graffiti

R.385 Turbo, S2K, 2003, İstanbul

R.386 Blackbook, eskiz defteri

R.387 Turbo

R.388 Graffiti örneği, İstanbul, 2004

R.389 Sinek, Stencil Örneği, İstanbul, 2005

R.390 Bomb, Stencil Örneği, İstanbul

R.391 Stencil Örneği, İstanbul, 2005

R.392 Bomb, Stencil Örneği, İstanbul

R.393 Bomb, Stencil Örneği, İstanbul

R.394 Made in USA, Stencil Örneği, İstanbul, 2005

R.395 Tag örneği

R.396 Stencil Örneği

R.397 Turbo, Wyne, İstanbul, 2004

R.398 Turbo

R.399 Berlin workshop, Turbo

R.400 Wyne, İstanbul, 2003

R.401 S2K, İstanbul

R.402 Graffiti için kullanılan sprey boyalar

R.403 İstanbul

R.404 Ia Lunatix, stencil örneği

R.405 Obey, İstanbul

R.406 Üretim aşaması, İstanbul

R.407 Obey'in Türkiye'de Ari Alpert tarafından yorumlanması, İstanbul

R.408 Graffiti örneği

R.409 Graffiti örneği

EKLER

EK 1. GRAFFİTİ TERİMLERİ

PIECE: Duvara yapılmış graffiti

OUTLINE: Graffitinin kontur çizgileri.

BACKGROUND: Geri plan.

SECOND: Graffitiyi backgroundan ayırmak için çizilen çerçeve çizgisi

CROSSLAMAK: Bir graffitinin üzerine yazmak ya da bozmak

FILL-IN: İç doldurma, boyama

FADE: Bir renkten, öteki renge yumuşak geçiş

BLOCK: Yazıya boyut vermek için yapılan kalınlık

FIRST LINE: Kontür çizgisi

YARD: Trenlerin durduğu, park edildiği istasyon yada yer

BITE: Bir başkasının yaptığı şeyi çalmak.

HIGHLIGHT: Graffitiye boyut vermek için outline ve fill in arasına yapılan parlaklık çizgileri

BACK JUMPS: Tren bir istasyonda durduğunda, gidene kadar yapılan hızlı çalışmalar

SHINE: Flash, patlamış efekti vermek için genelde beyaz renkle yapılan ışık parlaması

TAG: Graffiticinin imzası

THROW UP: Tek ya da iki renkle yapılan büyük harfli imzalar.

MASTER PIECE: Çok renkle yapılmış graffitiler.

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

TOP 2 BOTTOM (t2b): Bir vagonun yukardan aşağı boyamak

WHOLE CAR: Bütün bir vagonu boyamak

PANEL PIECE: Trenin iki kapı arası ya da o kadar mesafe kaplayan yerini boyamak

FRONT PIECE: Trenin ön tarafını boyamak

ROOF TOP: Çatılara yapılan piece'ler

TOY: Graffitide belirli seviyeye gelmemiş insanlara takılan isim

KING: Graffitide en yüksek mertebe

BLACKBOOK: Graffiticilerin çizim yaptığı taslak defteri

SKETCH: Black book'a yada kağıt üzerine yapılan taslak.

DIRTY: Akmış, kirli, pis.

DRIPS: Boya aktığında kalan damlalar.

SHADOW: Gölge.

DEDICATION: Yapılan graffitiyi birisine ithaf etmek.

RACK: Boya çalmak.

LEGAL: İzinli graffiti yapmak

ILLEGAL: Kaçak graffiti yapmak

IN-SIDE: Trenin içine yapılan graffiti

CHARACTER: Graffitilerin yanına yapılan tipler.[200]

[200] Turbo, "Graffiti Terimleri", http://www.turkstyle.net/web/makale.asp, Erişim: Ocak 2005

EK 1. TÜRKİYE'DE ÇIKAN FANZİNLER

A5 terörü
Aarg
Abyss
Ae31
Akıl fikir
Alabalığın tuğlası
Alternatif
Amorfati
Anafor
Antares
Antepartum
Antoloji
Arkadya
Arşiv
Artcore
Artzine
Asperger
Aşk ve şarap
Avantgarde magazine
Bahtsız deve
Beyaz ölüm kuşları
Bir garip serçe
Bizans
Bloody rose
Blues
Budala
Bülten
Büyülü fener
Cemetary magazine
Chaos
Crazy
Cüzzam
Cut up
Çapa
Çapak
Çığlık
Çonçon
Çöplükteki silah sesi

Dark portal
Davşan
Değil o da değil
Dehliz
Dehşet-zine
Deli gömleği
Deniz altı
Derki
Dış mihrak
Disastrous zine
Disguast
Dran
Durock
Düş
Düş kent
Eblek hardcore
Ecinnia fanzine
Efendi-siz
Emp çalışkan
Ender
Endoplazmik retikulum
Enred
Etyen
Fantastik film
Fanz.voyn
Feedback
Flyer zine
Foseptik
Fotokopi afişler
Galaktika
Gene doğum
Gitanes
Gizbahçesi
Goblin
Gorgor
Gölge fanzin
Görsel izdüşüm
Görünmez adam
Günbatımı çağanozları
Güzel

Hariçten gazel okumak kolay böcek olmak kolay mı
Hayta
Ha-zine
Heavy metal
Hırsız
Ihlamur
İd
İlluminations
İllusion
İremcik
İsimsiz
İstanbul
İşkence-pest
Kaos gl
Kara cüce
Kara düş
Kara kutu
Karaşın
Karşı ev
Katran
Kediböceği tozu
Kesin
Kırışık
Kırmızı şarap
Kırpıntı
Kızıl kara
Koan
Kodeks elektro şok fanzin
Kopuş
Kybele
Laneth
Lull
Mahşer
Makas'zine
Maske ve yumruk
Maskeli fırtına
Mega metal
Metal monster
Mihnet
Mondo atropo

Mondo trasho
Monitör
Moonlight
Nebula
Nefret
Nihilist
Non serviam
Otopsi raporu
Ölüdeniz
Ölüm ve cenaze
Panik atak
Panteon
Pipi
Piramit
Polikinik dilemma
Probabilite
Promethius
Regorge
Rektal tuşe
Rhesus
Rock art
Rock fanzine
Rock-balance
Rockbank
Rockline fanzine
Ruh göçü
Sahlep
Sakat'at
Samizdat
Sanal maşrapa
Sandoz
Sardunyalar ve kaplumbağalar
Sert itham
Shit'zine
Sombre
Son geyik
Sorun
Spartaküs
Spastik eroll
Sperm

Supradyn
Sürgün
Şairane
Şair Venüs
Şebek
Şeker
Şemsiyeli kadın
Şorşak
Şuurlu bişey
Terkedildim
The rock ula
Therapia
Tuhaf sahaf
Uç kent
Uçurum
Urp
Uyduruk
Velet
Yarble-zine
Yaşamak acı çekmektir
Yaz
Yolcu
Zararlı neşriyat
Zemberek
Wraith bulletin'zine[201]

[201] İnternetten derlenmiştir.