

YERALTI SANATININ KURUMSALLAŞMASI

İPEK ERGEN

**İŐIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2022**

YERALTI SANATININ KURUMSALLAŞMASI

İPEK ERGEN

İŐık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı, 2022

Bu tez, İŐık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Doktora (PhD.) derecesi için sunulmuştur.

İŐIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2022

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT BİLİMİ DOKTORA PROGRAMI

YERALTI SANATININ KURUMSALLAŞMASI

İPEK ERGEN

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu	Işık Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat Şahiner	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr Öğr. Üyesi Eren Koyunoğlu	Işık Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selin Gürses Şanbay	İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özüm Hatipoğlu	Işık Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 13 / 06 / 2022

INSTITUTIONALIZATION OF UNDERGROUND ART

ABSTRACT

Some forms of communication and expression of the underground culture have evolved from often illegal practices aimed at a limited group, to accepted artistic practices with a wide audience. Institutions such as galleries and museums have started to include these types of art, which were once excluded and even considered as criminal elements, in their programs. Thus, the increasing visibility by the institutionalization of these alternative art practices gathered under the term underground art is followed by steps such as academic acceptance, popularization and commercialization. In this thesis, the institutionalization stages of underground art are first discussed in terms of the transition process of graffiti and street art movements to art galleries. Today, as a result of the concept of street art being accepted as a contemporary art movement, a genre in which many works are examined under its name, this concept has expanded considerably to include works produced in an art studio and exhibited in galleries, museums and auctions. This situation has been shared as the clearest example that reveals the transformation that followed the institutionalization of underground art. Then, the institutionalization stages of the American underground culture through the lowbrow art movement inspired by the forms of expression such as street art and comics are discussed; the transformation experienced is examined through the development scheme of the galleries which are the representatives of this movement. Finally, the examples of otaku culture, which is a subculture that advances its communication, expression and movements through closed groups and the methods seen in the previous underground culture examples, and the superflat movement, which allows the elements of this culture to meet with high art, popular culture and design are analyzed. By studying the stages of institutionalization through examples, it is aimed to reveal the transformation of the work, which was taken out of its context, in terms of the work itself, its environment and its audience.

Keywords: Underground Art, Street Art, Graffiti, Lowbrow Art, Superflat

YERALTI SANATININ KURUMSALLAŞMASI

ÖZET

Yeraltı kültürünün kimi iletişim ve ifade biçimleri; kısıtlı bir gruba yönelik ve çoğu zaman yasa dışı ilerleyen uygulamalardan, geniş bir izleyici kitlesine sahip, kabul edilmiş sanatsal pratiklere evrilmişlerdir. Galeri ve müze gibi kurumlar bir zamanlar dışlanan ve hatta suç unsuru olarak kabul edilen bu sanat türlerine programlarında yer vermeye başlamıştır. Böylelikle yeraltı sanatı terimi altında toplanan bu alternatif sanat pratiklerinin kurumsallaşma ile artan görünürlüğü, ardından akademik kabul, popülerleşme ve ticarileşme gibi adımları getirmiştir. Yeraltı sanatının kurumsallaşma aşamaları bu tezde ilk olarak graffiti ve sokak sanatı hareketlerinin sanat galerilerine geçiş süreci açısından ele alınmıştır. Günümüzde sokak sanatı kavramının bir çağdaş sanat akımı, pek çok yapıtın adı altında incelendiği bir tür olarak literatüre geçmesi sonucunda bu kavram dönüşüm geçirmiş ve sokak sanatı atölye ortamında üretilen, galerilerde, müzelerde, müzayedelerde sergilenen çalışmaları da kapsayacak şekilde genişlemiştir. Bu durum, yeraltı sanatının yaşadığı kurumsallaşma ardından gelen dönüşümü ortaya koyan en net örnek olarak paylaşılmıştır. Ardından Amerikan yeraltı kültürünün, sokak sanatı, çizgi roman gibi ifade biçimlerinden ilhamla hareket eden lowbrow sanat akımı üzerinden kurumsallaşma aşamaları ele alınmış; yaşanan dönüşüm bu hareketin temsilcisi olan galerilerin zaman içerisinde yaşadıkları gelişim şeması üzerinden irdelenmiştir. Son olarak Japonya'da iletişim, ifade ve hareketlerini kapalı gruplar ve daha önceki yeraltı kültürü örneklerinde görülen yöntemler üzerinden ilerleten bir altkültür olan otaku kültürü ve bu kültüre ait öğelerin yüksek sanat, popüler kültür ve tasarım ile buluşmasını sağlayan superflat akımı örnekleri incelenmiştir. Örnekler üzerinden kurumsallaşmanın aşamaları araştırılırken, bağlamından koparılan yapıtın bu süreç ve sonrasında yaşadığı dönüşümün yapıtın kendisi, çevresi ve izlerkitlesi açısından ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Yeraltı Sanatı, Sokak Sanatı, Graffiti, Lowbrow Art, Superflat

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının ilk gününden itibaren, başlığundan sonucuna kadar her alanında desteği ve emeği olan; her zaman iletişime ve yardıma açık olmasıyla, bu çalışmanın sonuca ulaşmasını sağlayan değerli yönlendirmelerinin yanı sıra, bana olan güveni, hoşgörüsü ve yardımseverliği ile bu yolu kolaylaştıran tez danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarioğlu'na, her şey için çok teşekkür ederim.

Yüksek lisanstan beri paylaştığı kıymetli bilgilerden faydalandığım, yönlendirmeleri ile tez konumun şekillenmesine yardımcı olan, tez izleme komitemde yer alarak değerli görüşleri ile bu çalışmanın gelişmesine katkıları büyük olan sayın Prof. Dr. Rıfat Şahiner'e desteği için minnettarım.

Her zaman sorularıma sabırla ve içtenlikle cevap veren, zamanını, bilgisini ve kaynaklarını cömertçe paylaşan, tez izleme komitemde yer alarak değerli fikir ve yorumlarıyla bu tezin gelişmesine katkısı büyük olan hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Eren Koyunoğlu'na çok teşekkür ederim.

Hem çalıştığım metinlere, hem de resimlerime farklı bir gözle bakmamı sağlayan, tez savunma jürimde yer alarak onurlandıran hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Selin Gürses Şanbay'a teşekkürlerimi sunarım.

Tez aşaması boyunca süreçle ilgili yönelttiğim soruları sabırla ve titizlikle cevaplayan, tez savunma jürimde yer alarak onurlandıran hocam sayın Dr. Öğr. Üyesi Özüm Hatipoğlu'na teşekkür ederim.

Doktora eğitimim boyunca derslerine girme şansına sahip olduğum tüm hocalarıma, güzel bir dayanışma örneği göstererek hem zorlukları, hem güzellikleri paylaştığımız dönem arkadaşlarıma en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tüm eğitim hayatım boyunca desteklerini hissettiğim ve devam etmem konusunda cesaretlendiren annem Nilüfer, babam Eray Kurşuncu'ya ve her daim destekleri yanımda olan tüm aileme her şey için teşekkür ederim.

Amsterdam'da bir müzede yer alan Banksy sergisini gezerken sarfettiği bir cümle ile farkında olmadan yıllar sonra bu tezin yazılmasına ilham olan eşim Okan Ergen'e, bu

uzun süreç boyunca gösterdiği sabrı ve desteği için teşekkür ederim.

Son olarak uzun yılların emeğini içeren bu tez çalışmasının hayata geçişini izlerken, bir yandan da kendisinin büyümesine heyecanla şahit olduğum, bu tezle aynı yaşta olan oğluma kalpten teşekkürlerimle.

İpek ERGEN

Devin'e...

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT	ii
ÖZET	iii
TEŞEKKÜR	iv
İTHAF SAYFASI.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSEL LİSTESİ.....	ix
BÖLÜM 1.....	1
1.GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2.....	6
2.YERALTI KÜLTÜRÜ.....	6
2.1.Yeraltı Kültürünün İfade Biçimleri.....	8
2.2.Şehrin Duvarları Aracılığıyla Bir Dışavurum Yolu: Graffiti.....	13
2.3.Duvarlardan Taşınabilir Yüzeyle: Suç Unsurunun Kabul Edilmiş Bir Sanat Formuna Evrilmesi.....	23
2.4.Graffiti ve Sokak Kültürünü Yüksek Sanata Taşıyan Köprü: Basquiat ve Haring.....	35
2.5.Berlin Duvarı Etkisi.....	41
2.6.İfadenin Graffiti'den Sokak Sanatına Evrilmesi ve Post Graffiti Döneminin Kurumsallaşmaya Etkisi.....	45
2.7. Sokak Sanatının Kurumsallaşmasındaki Çelişkileri Ortaya Koyan İki Faktör: Kent ve Dinamizm.....	50
2.8.Kamusal Alan – Galeri Duvarı Karşılaştırmasında Çevre Faktörü.....	56
2.9. Yeraltının Yasa Dışı İfade Biçimlerinin Sanat Çevresi Tarafından Kabulü.....	62

2.10. Galerilere Giren Sokak Sanatı ve Bağlamından Koparılan Yapıtın Değişen Doğası.....	67
BÖLÜM 3.....	85
3. YERALTI KÜLTÜRÜNÜN KURUMSALLAŞMASI.....	85
3. 1. Yeraltı Kültürünün Teorileşme ve Kurumsallaşma Aşamasına Lowbrow Art Örneği.....	86
3.2. Bir Altkültürün Yüksek Sanata Evrilmesi: Lowbrow Art'ın Yükselişini Getiren Kurumlar, Sanatçılar ve Sergiler.....	101
3.3 Yeraltı Kültürünün Yayılması ve Kurumsallaşmasında Yazılı Basın Etkisi: Juxtapoz Örneği.....	114
3.4. Yeraltı Kültürünün Kurumsallaşmasında Uzakdoğu Örneği.....	119
3.5. Bir Altkültürün Yüksek Sanat ve Lüks Tüketimle Buluşması: Superflat Etkisi.....	135
BÖLÜM 4.....	153
4. SONUÇ.....	153
KAYNAKÇA.....	157
ÖZGEÇMİŞ.....	165

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 2.1 Yunanistan'da Graffiti, Selanik, 2017 Fotoğraf: İpek Ergen.....	15
Görsel 2.2 Almanya'da graffiti, Münih, 2018 Fotoğraf: İpek Ergen.....	16
Görsel 2.3 Hollanda'da graffiti, Amsterdam, 2017 Fotoğraf: İpek Ergen.....	16
Görsel 2.4 Goer& Rebis, tren üzerine graffiti uygulaması. Kaynak: www.goethe.de	19
Görsel 2.5 Tren üzerine graffiti uygulamaları. Kaynak: www.goethe.de.....	21
Görsel 2.6 Art in the Streets sergisi, MOCA, Los Angeles. Kaynak: www.designboom.com.....	25
Görsel 2.7 Ces, Beyond the Streets sergisi, Fondation Cartier, 2010. Fotoğraf: Dan Bradica Kaynak: www.forbes.com.....	30
GÖRSEL 2.9 Shepard Fairey, Hope, 2008, litografi, 86 × 61 cm. Kaynak: https://www.artic.edu/artworks/229396/barack-obama-hope-poster	32
Görsel 2.10 Obey (Shepard Fairey), Stroke Art Fair, 2017, Münih. Fotoğraf: İpek Ergen.....	34
Görsel 2.11 Times Square Show, 1980, New York. Kaynak: www.widewalls.com	35
Görsel 2.12 SAMO is dead Kaynak: www.artnet.com.....	37
Görsel 2.13 Keith Haring, New York, 1984 Fotoğraf: Tseng Kwong Chi.....	39
GÖRSEL 2.14 Basquiat, Contemporary Art Museum St.Louis Fotoğraf: Dusty Kessler.....	41
GÖRSEL 2.15 Thierry Noir, Berlin Duvarı. Kaynak: www.theguardian.com.....	43
Görsel 2.16 Berlin Duvarı Fotoğraf: Heinz. J. Kuzdas.....	44
Görsel 2.17 Fintan Magee, duvar resmi, Saarbrücken, 2018 Fotoğraf: İpek Ergen...	48
Görsel 2.18 Banksy, taval üzerine karışık teknik, Lionel Gallery, Amsterdam, 2018 Fotoğraf: İpek Ergen.....	51

Görsel 2.19 Mr Brainwash, Stroke Art Fair, Münih, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen.....	54
GÖRSEL 2.20 Hush (solda) ve Mr.Brainwash (sağda), Stroke Art Fair, Münih, 2017 Fotoğraf: İpek Ergen	58
Görsel 2.21 Nitzan Mintz, Münih, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen.....	58
Görsel 2.22 Miss Van, duvar resmi, Roma, 2015. Fotoğraf: İpek Ergen	59
Görsel 2.23 Miss Van, Contemporary Istanbul Sanat Fuarı, İstanbul, 2016. Fotoğraf: İpek Ergen	60
Görsel 2.24 Fafi, duvar resmi, Amsterdam, 2015. Fotoğraf: İpek Ergen	61
GÖRSEL 2.25 Fafi, duvar resmi, Amsterdam, 2015. Fotoğraf: İpek Ergen	62
GÖRSEL 2.26 Banksy, sınırlı üretim sanatsal baskı, Lionel Gallery, Amsterdam, 2015. Fotoğraf: İpek Ergen	62
Görsel 2.27 Cren ve Akte One'a ait orjinal yapıt (solda) ve sınırlı üretim baskı (sağda), ArtMuc sanat fuarı, Münih, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen	67
GÖRSEL 2.28 Born in the Streets sergisi, Fondation Cartier, Paris, 2009. Fotoğraf: Grégoire Eloy	70
Görsel 2.29 Born in the Streets sergisi, Fondation Cartier, Paris, 2009. Fotoğraf: Grégoire Eloy	71
Görsel 2.30 Banksy, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen.	76
GÖRSEL 2.31 Banksy, Lionel Gallery, Amsterdam, 2017. Fotoğraf: İpek Ergen	80
GÖRSEL 2.32 Art Life Gallery, Luxexpo Luxembourg Art Fair, Lüksemburg. 2017 Fotoğraf: İpek Ergen	81
Görsel 3.1 Mark Ryden, Allegory of the Four Elements, tuval üzerine yağlı boya, 70x90 cm, 2006. Kaynak: www.markryden.com	91
Görsel 3.2 Mark Ryden, Saint Barbie, panel üzerine yağlı boya, 1994. Kaynak: www.markryden.com	91
Görsel 3.3 Robert Williams, The Hot Rod Race, 1976. Kaynak: www.robtwilliamsstudio.com	95
Görsel 3.4 Kukula, Fragile Delights, panel üzerine yağlı boya, 121.9 × 91.4 cm, 2019. Kaynak: www.artsy.net	98
Görsel 3.5 La Luz De Jesus Gallery, Los Angeles, California, 2017. Fotoğraf: İpek Ergen	108
Görsel 3.6 La Luz De Jesus Gallery, Los Angeles, California, 2017. Fotoğraf: İpek Ergen	108

Görsel 3.7 Juxtapoz dergisi, Mart 2015 sayısı. Kapakta yer alan resim: Robert Williams, The Shattered Rose.....	117
Görsel 3.8 Takashi Murakami Kaynak: www.vogue.in.....	121
Görsel 3.9 Takashi Murakami , Kaikai & Kiki: Dreaming of Shangri-La, litografi, 60x60cm, 2015 . Kaynak: www.artsy.net	139
Görsel 3.10 Takashi Murakami, Mr.DoB, Stroke Art Fair, Münih, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen	142
Görsel 3.11 Takashi Murakami'nin Louis Vuitton markası için tasarladığı bir çanta. Kaynak: www. sothebys.com	144
Görsel 3.12 Takashi Murakami'nin Louis Vuitton markası için tasarladığı bir çanta. Kaynak: www. sothebys.com.....	144
Görsel 3.13 Takashi Murakami, Versailles Sarayı sergisi, Paris, 2010 Kaynak:www.theguardian.com.....	146
Görsel 3.14 Miss Ko2, Takashi Murakami, Versailles Sarayı, Paris, 2010. Fotoğraf:Michael Brewer	149

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

İlk insanların mağara duvarlarına kazıdığı av hayvanı çizimlerinden, günümüz kent yaşamının ve ona dair görsel hafızanın bir parçası haline gelmiş, çok katlı binaları kaplayan detaylı ve planlanmış resimlere, ara sokaklara spreyle boyanmış politik sloganlardan, tren alt geçitlerindeki graffitelere; duvarlar her zaman fikirleri, hayalleri, isyanları taşıyan bir ifade ve iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Duvarlar aracılığı ile iletişimi temel edinen en yaygın ifade biçimlerinden biri ise sokak sanatıdır. Sokak sanatı kavramına dair pek çok tartışma söz konusudur, bunun önemli sebeplerinden biri uygulamaların çoğunlukla kamusal alana müdahaleyi kapsamaması, dolayısıyla yasa dışı olmasıdır. Bunun yanı sıra, kurumlar dışı ilerleyen, kuralsız, kuramsız, sınırlandırılmayan bir uygulama söz konusu olması sebebiyle, bu uygulama dahilinde neyin sanat kabul edilip neyin edilmeyeceği gibi konuların keskin sınırlar içerisine sokulması mümkün olamamaktadır.

Sokak sanatı geleneğinin çoğunlukla yasa dışı üretimleri kapsamaması nedeni ile sanatçılar kimliklerini gizleme ve takma isim kullanma ihtiyacı duymaktadırlar. Fakat kimliği gizleme ihtiyacını doğuran koşullar ortadan kalktığında dahi bu geleneğin devam ettiği, kimi sanatçıların bu takma isimleriyle ünlenerken, galerilerde sergilere katılan, ürettikleri işler kurumlar tarafından belirlenen koşullar karşılığında el değiştiren, müzayede etkinliklerinde yer alan sanatçılara evrilseler dahi, sanat kariyerlerini takma isimleri ile sürdürdükleri bilinmektedir. Dolayısıyla kimi zaman takma isimler altında, kimi zaman ise anonim şekilde sokakta yaratılan ve kamusal alan ve özel mülklerin çoğunlukla izinsizce müdahaleye uğramasını içeren işler, bu tip uygulamaların bir tür vandalizm mi yoksa sanatsal bir ifade biçimi mi olduğuna dair tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Günümüzde hala geçerliliğini koruyan bu tartışmalarla eşzamanlı olarak, yeraltı kültürünün en aşına olunan ifade ve iletişim

biçimlerinden biri olan sokak sanatına dair üretimler galerilerde, müzayedelerde ve önemli müzelerde yer almaya başlamıştır. Böylelikle yeraltı kültürünün ifade ve iletişim öğelerinden en önemlileri, varlıkları ile çeşitli sanatsal üretilere ilham kaynağı olmaktan çıkmış; başlı başına bir sanatsal ifade biçimi, üslup ve hem kurumlar tarafından hem de akademik kabulü ve tanınırlığı gerçekleşmiş bir sanat dalı haline gelmiştir.

İlk ortaya çıkış şekli ve varlığını sürdürme biçimi göz önünde bulunarak sokakta doğmuş ve orada gelişen ifade biçimleri olan graffiti ve sokak sanatı, günümüzde var oluşunun vazgeçilmez koşulu veya değişmez malzemesi olarak görülen sokaktan bağımsızlaşmış durumdadır. Bu bağımsızlaşma sonucunda graffiti, sokak sanatı gibi ifade biçimleri, izleyici kitleleri ile bir araya gelebilecekleri yeni mekanlar edinmişlerdir. Böylelikle sokak sanatı sadece kamusal alanda, dış mekanda, binalar, duvarlar veya sokakları kaplayan uygulamaları betimleyen bir sözcük olmaktan çıkmış; tuval, kağıt, ahşap bloklar gibi taşınabilir yüzeyler üzerine de uygulanabilen ve galeri gibi mekanlarda deneyimlenebilen çok yönlü bir ifade biçimine dönüşmüştür. Sadece veya ağırlıklı olarak bu türdeki işlere yer veren, veya bu ifade biçimine ithafen açılmış, urban art museum (kent sanatı müzesi) veya street art gallery (sokak sanatı galerisi) gibi isimler üzerinden kendini tanımlan alternatif sanat mekanlarının sayısı da günümüzde oldukça fazladır. Takma isim kullanmayı veya yüzünü saklamayı tercih eden sanatçıların yanı sıra, kimliğini açıkça ortaya koyan sanatçıların sergileri de bu mekanlarda izlenebilmektedir. Bu sanatçılar arasından bir adım öne çıkarak içinde yer aldıkları ve ürettikleri kültürün teorik durumu üzerine araştırmalarda bulunan, kaynaklar üreten ve bir parçası oldukları akımları kuramsallaştıran sanatçılar sayesinde, yeraltı kültüründen çıkan kimi sanat akımlarının yüksek sanatla buluşmasına şahit olunmaktadır. Bu duruma örnek teşkil eden Lowbrow Art veya Superflat gibi akımlar kendi yayınları, kurumları olan çağdaş sanat akımları olarak, galerilerin, müzelerin, önemli koleksiyonların yanı sıra akademik çalışmalarda da yer almaya başlamıştır.

Bu doktora tezinin temel sorunsalı genel olarak yeraltı sanatına ait üretimlerin kurumsallaşması; galeriler, müzayedeler, fuarlar aracılığıyla satılır, el değiştirir ve koleksiyonu yapılı hale gelmesi ve bu durumun olası sonuçlarıdır. Kurumsallaşmanın gelişim adımları ve sonuçlarının ortaya koyulması adına başvurulmuş ilk örnek; yeraltı kültürünün en sık kullanılan iletişim ve ifade yollarından biri olan sokak sanatına dair kimi yaratımların, yaratıcısının insiyatifi dahilinde veya kimi zaman haricinde

bağlamından koparılarak; yaratıldığı yerin, amacının çok uzağında galerilerde, müzelerde sergilenmesi, satışı yapılarak koleksiyonlara dahil edilmesi, müzayedelerde el değiştirmesi, kısaca sokak sanatının kurumsallaşması olmuştur. Bu bağlamda ele alınan diğer iki örnek ise; yeraltında doğan alternatif bir hareketin kurumsallaşma, ticarileşme ve popüler kültüre dönüşme aşamalarını ortaya koyan Lowbrow Art ve yeraltının iletişim biçimlerini kullanarak benzer bir ilerleme şeması çizen bir altkültür olan otaku kültürünün yüksek sanat, moda, ticari tasarım ürünleri ile buluşmasını sağlayan Takashi Murakami ve Superflat akımıdır. Farklı kıtalarda ortaya çıkarak gelişen bu üç farklı örneğin buluştukları ortak nokta yeraltında doğmuş, dışlanmış, anaakımın dışında kalmış altkültürlerin kurumsallaşma, ticarileşme aşamaları ardından popüler kültür, anaakım, yüksek sanat gibi, var oluşlarının ilk aşamalarında mesafeli durdukları kavramların içerisinde yer alır, onlara dönüşür hale gelmesidir. Bu tez dahilinde bu dönüşüm sanat bağlamında ele alınırken, ilk olarak böyle bir yer değiştirmenin, bağlamından koparılmanın, söz konusu yaratımda yarattığı değişikliklerin yapıtlar özelinde irdelenmesi hedeflenmektedir. Bu şekilde yeri, bağlamı değişen yapıtın doğasında oluşan değişiklikler, yaşadığı dönüşüm ve uğradığı anlam genişlemesini sorgulamak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışma boyunca sorulan, irdelenen ve cevapları ortaya koyulan sorular şu şekildedir:

- Yeraltı kültürü, yeraltı sanatı nedir, hangi koşullarda oluşmuş, nasıl bir süreçte gelişmişlerdir? Yeraltında doğmuş altkültürlerin popüler kültür ve yüksek sanat ile buluşması ne şekilde olmuş ve nasıl sonuçlanmıştır?
- Yeraltı kültürünün tercih edilen ifade ve iletişim biçimlerinin çağdaş sanat üzerindeki etkisi nedir?
- Yeraltı kültürünün yasa dışı iletişim aracı olan yöntemler bir grup sanatçıyı etkileyen birer ilham kaynağı olmaktan çıkarak ne şekilde popüler sanat akımları haline gelmiştir?
- Superflat, Lowbrow Art gibi sanat akımları bu yeraltı ve yasa dışı üretim biçimlerinin kabul edilmiş ve tanınır sanatsal ifade biçimleri olarak galerilerde, müzelerde yer edinmesinde ne gibi roller üstlenmiştir? Buraya kadar varan süreç ne şekilde ilerlemiştir?
- Yeraltı kültürünün bir parçası olan alternatif ifade biçimlerinden biri, bulunduğu yerden koparılarak, çoğaltılarak, birebir kopyaları üretilerek veya bu kültürün bir parçası olan sanatçılar tarafından kültürün ifade biçimlerine

sadık kalarak bir atölye ortamında üretildiğinde; bu işler bir galeride, bir müzede sergilendiğinde nasıl bir dönüşüm söz konusu olmaktadır? Bu dönüşüm sergilenen işe, çevresine ve izlerkitesine ne şekilde yansımaktadır?

Bu çerçeve içerisinde söz konusu dönüşümün basamakları ortaya koyulurken, böyle bir dönüşüm yaşayan akım, kişi ve kurumlara dair somut verilerden faydalanılmıştır. İzlenen yöntemin ilk adımı; yeraltı kültürü ve ondan ilhamla oluşan sanat hareketlerinin şekillenme biçimini ve bu alternatif hareketlerin hem sanat dünyası, hem de akademik çevrelerce kabul görmüş sanat akımlarına dönüşme sürecini ortaya koymak; böylelikle sokak sanatı gibi yeraltı kültürüne ait alternatif sanatsal üretimlerin galeri ve müzelerde yer almasını sorgulamak ve bu durumun yapının doğasında ne gibi değişikliklere yol açtığına üzerinde durmaktır.

Bu doktora tezi, öncelikle yeraltı sanatının kurumsallaşmasına ve böylelikle yüksek sanatla, popüler kültürle, hatta moda ve ticari ürünlerle buluşmasına odaklanmakta; bu süreç tez boyunca üç farklı kıtada gelişmiş üç farklı örnek üzerinden ortaya koyulmaktadır. Küçük gruplar içerisinde oluşarak yayılım göstermiş, dışlanmış kimi altkültürlere dahil (veya bu altkültürlerden ilhamla üretilmiş), çoğunluğunun ilk ortaya çıkışı yasa dışı olan işlerin; galerilerde, müzelerde yer alması, müzayedelerde el değiştirmesi bu çalışmanın örneklerden yola çıkarak ele aldığı temel sorunsalıdır. İlerleyiş içerisinde önce yeraltından yüksek sanata olan yolculuk, süreç dahilinde örnekleriyle ve olası sebepleriyle ortaya koyulmuştur. Ele alınan örneklerin gösterdiği gelişim aşamaları üzerinden detaylarıyla üzerinde durulduğu üzere graffiti ve sokak sanatı gibi kimi dışlanmış altkültürlere ait görsel iletişim ve ifade biçimleri ilk doğdukları ortam ve amaçtan çok uzakta pek çok sanatsal (veya ticari) üretime ilham olmakla kalmamış; bizzat kendi kurumları ve yayınları olan sanat akımları haline gelmişlerdir. Bu gelişmelerin yanı sıra bu tür alternatif işlere yer vermeyi tercih eden, hatta bunu çoğunlukla kurumsal kimliğinde dahi belirten galerilerin sayıları artmaya başlamıştır. Bu galerilerin kayda değer bir kısmının bir kaç sene içerisinde açıldıkları çoğunlukla ara sokaklarda veya tercih edilmeyen mahallelerde yer alan, kısıtlı bir kitlenin buluşma yeri niteliği taşıyan mütevazı mekanlardan; şehir merkezlerinde, anaakım olarak nitelenebilecek büyük ve isim yapmış galerilerin sıralandığı çekim merkezlerine taşınmaları, hatta kısa süre içerisinde o isim yapmış galerilerden birine dönüşmeleri söz konusu olmuştur. Bu dönüşüm ve bu dönüşümün temsil ettikleri, söz konusu şekilde bir ilerleme kaydeden belli galeriler ve bu galerilerin gelişim şeması üzerinden ortaya koyulmuştur. Böylelikle çalışma boyunca bu süreç örnekler

aracılığıyla somutlaştırılarak ele alınmış, bu gelişmelerin olası sebepleri ve bu durumun söz konusu işler üzerinde yarattığı etkiler ortaya koyulmuştur.

Bu tezin ikinci bölümünde yeraltı kavramının ne olduğu, tarihçesi, yeraltının ifade ve iletişim biçimleri ortaya koyulmakta, söz konusu ifade ve iletişim biçimlerinin en tercih edilen görsel araçlarından olan sokak sanatı ve graffiti kavramları üzerinde durulmaktadır. Berlin Duvarı'ndan günümüzdeki ticari fuarlara değin değişen ve sabit kalan yönleriyle sokak sanatı tarihçesi ele alınırken; bu bilgiler ışığında çağdaş sanatta yeraltı kültürünün etkisinin ne şekilde olduğu da ortaya koyulmaktadır. Üçüncü bölümde ise yeraltı kültürünün kurumsallaşma adımlarını örnekler üzerinden ortaya koyan olayların akışına ve sürece dair kimi veri ve saptamalara yer verilmektedir. Burada ilk olarak galeriler, müzeler ve yaygınlaşan sanat akımlarının kurucu / kuramcıları aracılığı ile yeraltı sanatının teoriye dökülerek kuramsallaşması üzerinde durulmaktadır. Bu bölüm, ikinci bölümde yeraltı kültürü ve sanatına dair derlenen bilgiler ışığında ortaya koyulan ve detayıyla irdelenen terimlere dair süreçlerin ve günümüze doğru gerçekleşen gelişmelerin sıralandığı bölümdür.

Araştırma boyunca yeraltı kültürüne adanmış çeşitli kitapların yanı sıra yayınlanmış tezlere, makalelere kaynak olarak başvurulurken; Arthur Danto, Walter Benjamin, Jean Baudrillard gibi önemli düşünür ve kuramcılarının fikirlerinden de faydalanılmıştır. Kronolojik bir ilerleme yerine, bağlantılı fikirlerin bir arada sunulduğu bir yaklaşım uygun görülmüştür. Bunun yanı sıra, 2014-2020 yılları arasında, Amerika Birleşik Devletleri, Almanya, Hollanda, Lüksemburg, İtalya ve Yunanistan'ın çeşitli şehirlerinde bizzat deneyimlenerek fotoğraflanmış örneklerle araştırmaları somutlaştırmak amaçlanmıştır.

BÖLÜM 2

2. YERALTI KÜLTÜRÜ

Günümüzde *yeraltı sanatı*, *yeraltı edebiyatı*, *yeraltı sineması* gibi kullanımlar aracılığıyla dilimize yerleşmiş olan *yeraltı* tabiri bu çalışma boyunca *underground art*, *underground culture* gibi terimlerin türkçeleştirilmiş hali olarak kullanılmaktadır. Yeraltı sanatı tabirine *underground art*'ın bir karşılığı olarak, yeraltı kültürü tabirine de *underground culture* teriminin bir karşılığı olarak; anaakımın dışarısında yer alan, çoğunlukla yasa dışı, dışlanmış, alternatif, altkültür veya karşıt kültür gibi tabirleri kapsayacak bir kavram şeklinde yer verilmiştir.

Underground terimine dair tanımlar araştırıldığında, ilk olarak sözlük tanımlarına başvurulmuştur. Bir örnek olarak ele alınan Cambridge sözlüğünde, bu sözcük için “yerin altında bulunan” ifadesi kullanılmış ve bunun yanı sıra sözcüğün anlamını genişleten aşağıdaki tanımlarına da yer verilmiştir:

“Elektrikli trenlerin yerin altında bulunan tüneller içerisinde seyahat ettiği raylı sistem.”

“Gizli ve çoğunlukla yasa dışı olan bir aktivite.”

“19. yüzyılda Güney Amerika'da kullanılmış gizli bir sistem. Bu sistem aracılığıyla köle olarak satılmış veya çalışmaya zorlanmış kişilerin, köleliğin olmadığı yerlere kaçmasına yardımcı olunuyordu. (the underground railroad / yeraltı demiryolu)”

“Gelenekselin veya yasal olanın dışına çıktığı, ya da şok edici olduğu için çoğunlukla gizli şekilde sürdürülen aktivite.”

“İktidarda bulunanların (gücü elinde tutanların) karşısında çalışan gizli organizasyon.”

“Toplum içinde yeni ve çoğunlukla şok edici, ya da yasa dışı yaşam biçimleri ya da sanat biçimlerini deneyen kişiler” (Cambridge Dictionary, t.y.).

Bu tanımlamaların ve örneklerin gösterdiği üzere *underground* / *yeraltı* terimi öncelikle sözcük anlamıyla yerin, yüzeyin altında bulunana işaret etmektedir. Böylelikle yerin altından ilerleyen tren, metro gibi taşıma araçları da bu terimin

kapsamı içerisine girmektedir. Bu taşıma araçları ve onların yer aldığı tüneller, tarih boyunca pek çok yasa dışı ve gizli eyleme aracılık etmesinin yanı sıra yeraltı sanatının en bilinen iletişim ve ifade araçlarından biri olan graffiti ve sokak sanatının da en sık görüldüğü yerlerdir. Sözcük anlamıyla net bir şekilde ifade edildiği haliyle yer yüzeyinin alt kısmında bulunan şeylerin yanı sıra bu kavram; görülenin, yüzeyde olanın, genel kabul görenin altında ya da dışında yer alan, yani yasal olmayan, kabul görmeyen, dışlanan ve gizli kalan, bu sebeple yerin altına itilen fikir, hareket ve eylemleri de kapsamaktadır.

Bir sanat terimi olarak veya kültürel açıdan yeraltının ne şekilde anlam kazandığını irdelemek adına ilk olarak köklü bir sanat kurumu olan Tate Britain'in yapmış olduğu tanımlamaya baş vurulmuştur. Tate Britain'in paylaştığına göre yeraltı terimi ilk olarak 1960'lı yıllardan 1970'lerin başına doğru uzanan dönemde popüler kültür ve anaakımın dışarısında var oluşunu sürdüren sanatçı, yazar, düşünür ve yaratıcı kişi gruplarını nitelemek için kullanılmıştır. Bu kaynakta, akımın öncüleri olarak *beat kuşağı* (*beat generation*) ve *Paris varoluşçuları* (*Paris existentialists*) belirtilmiştir (Tate, t.y.). Günümüzde ise yeraltı sanatı terimi graffiti, sokak sanatı, çizgi roman gibi altkültürleri, bu kültürlerle dair izinli veya izinsiz uygulamaları ve tüm bunlardan ilhamla oluşan sanat akımlarını betimlemek için kullanılabilir. Paylaşılan tanımlamaların da ortaya koyduğu üzere söz konusu kavramın kapsama alanı oldukça geniştir. Örneklenen üretim biçimlerinden yola çıkarak; yeraltı kavramının kullanımının görünen, benimsenen, kolayca kabul gören, yani anaakım, görünürde, yüzeyde olanın aksine, alt tabakalarda bulunan, oralarda yaratılıp oralara ait ağlar aracılığıyla yayılan, bu şekliyle yerin altında yatan, gizli ve karanlıkta olana dair bir önerme olduğu görülmektedir. Bu ağlar aracılığı ile üretilen ve yayılan işler bir şekilde yeraltından “yer üstüne” çıktığında, yani anaakıma, popüler olana, kabul görene dahil olduğunda dahi; ortaya çıkış biçimi, motivasyonu, üretiliş yöntemleri veya temsil ettiği değerler açısından hala yeraltı sanatı sıfatıyla anılmaya devam edilmektedir.

Günümüzde kimi alternatif sanat üretimlerinin ve sokak sanatı gibi kimi spesifik alanlara dair yaratımların yeraltı sanatı şeklinde betimlendiği görülmektedir. Alternatif, altkültür gibi kullanımların dışında, burada neden yeraltı sıfatının kullanımının uygun görüldüğü sorgulandığında; sokak sanatı gibi kimi spesifik üretim biçimlerine dair yaratımların (yaratım motivasyonu veya sergilenme biçimleri çok farklı ya da terimin çağrıştırdıklarından çok uzak olsa da) genel olarak yeraltı sanatı

şeklinde betimlenmeye devam edilmesinin, bu sanatsal ifade biçimlerinin ilk ortaya çıkışındaki durumlara bir gönderme olduğu görülmektedir. Sergilenen bir işin, yeraltı olgusuna dair bahsedilen durum ve motivasyonların çok uzağına düştüğü durumlarda dahi, yaratılış biçimi veya temsil ettiği değerler açısından o ruhu taşıyabildiği, bu yüzden bir galerinin duvarlarında yer alıyor olsa bile bu sıfatla betimlendiği durumlar söz konusudur. Bu durumlar aracılığı ile yeraltı sanatının kurumsallaşma süreci değerlendirmesinde galeri kavramı ilk olarak yeraltı kavramından çok da uzağı koyulamayan, bu kültüre ait, bu kültür içerisinde doğmuş, kendini bu şekilde betimleyen galerilerin varlığıyla konuya dahil olmaktadır. Bu tip galeri ve kurumların var olmaya başlamasının yanı sıra; kimi sanatçılar veya etkinlikler aracılığı ile büyük bir görünürlük kazanarak beklendik veya beklenmedik bir popülerlikle anaakım içerisinde yer almaya başlaması, bu kurumlara ait sanatçıların anaakım kabul edilen kurum, isim veya markalarla çalışmaya başlaması, yeraltına ait kabul edilen hatta çoğu zaman ilk ortaya çıkışı yasa dışı olan kimi üretimlerin bu tarz kurumlarda yer bulması, yeraltı kültürünün kurumsallaşması bağlamında ele alınmaya uygun görülmüş adımlardır.

2.1 Yeraltı Kültürünün İfade Biçimleri

Yeraltı kültürünün ifade ve iletişim biçimlerinden biri olan graffiti, kamusal alana yönelik yasa dışı uygulamaları kapsadığı ve bu durum çoğu ülke, şehir veya eyalette cezaya tabi olduğu için, graffiti yazarlarının çoğunlukla takma isim tercih ettiği, maske, şapka gibi kimliklerini gizleyecek aksesuarlar kullandıkları, ihtiyaç duydukları gizliliği sağladığı için de tren istasyonları, tüneller gibi alanları seçtikleri bilinmektedir. Burada demiryollarının ve tünellerin çalışmanın başında bahsedilen yeraltı ve gizli eylemler bağlantısı dahilinde tekrar değerlendirilmesi, böylelikle bu uygulamaların yine aynı mekanlarda devam etmesi arasındaki ilişkinin vurgulanması mümkün olmaktadır. Bir başka örnekle, Batı kültüründe *underground comix* şeklinde adlandırılan, amatör ve kimi zaman yasa dışı yayınlar olan yeraltı çizgi romanları ele alındığında, benzer ağlarla ve gizlilik içinde dağıtılarak dolaşımı sağlanan bir ifade ve iletişim aracının söz konusu olduğu görülmektedir. Günümüzde sadece Uzakdoğu'da değil tüm dünyada dev bir sektör haline gelen Japon çizgi romanları mangaların ortaya çıkış ve ilk yayılma hikayelerinde de benzer şekilde yasakların hakim olduğu dönemler ve bu yasakları delen yeraltı yayınları söz konusu olmuştur. Görüldüğü üzere yeraltı

kültürü, kendi içinde düşünce ve yaşayış birliği olan bir kültürü kapsamaktadır. Böylelikle, bu bilgilerden yola çıkarak yeraltı kültürünü betimlemek adına bir tanım oluşturmak istendiğinde bu terim; kendilerini toplumun kabulünden uzak tutan, istemsizce uzak kalan veya bu kabulü en başından reddeden, genel tercihlerin dışında kalan, kendini anaakım kültürden farklı bir yere koyan, ya da başkaları tarafından bu genel değerlerden farklı görülen çeşitli alternatif kültürleri ve bu kültürlerle ait bağımsız yaratımları kapsayacak şekilde tanımlanabilmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği üzere kelime anlamı olarak yüzeyin altında olana işaret eden yeraltı sözcüğü, 19. yüzyıla Amerika Birleşik Devletleri'nde, özellikle de Güney Amerika'da köle ticaretine karşı geliştirilmiş bir ağı nitelemek için kullanılmıştır. Ağırlıklı olarak Afrika kökenli kişilerin köle olarak kullanılması, çalıştırılması ve alınıp satılması söz konusuysa, yeraltı demiryolu bu kölelerin özgürlüklerine kavuşmak adına köleliğin olmadığı yerlere kaçırıldıkları gizli ağı verilen isim olmuştur. Özgürlük, direniş gibi kavramlarla sıklıkla bir arada anılan yeraltı kavramı bu şekilde 2. Dünya Savaşı boyunca da sıklıkla duyulur olmuştur. Savaş boyunca yeraltı; ortaya çıkan ve varlığını sürdüren tüm direniş hareketlerine verilen bir ortak isim olarak kabul görmüştür. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise bu tarihlerde kendini gösteren ve etkisi sonraki yıllara da yayılan pek çok hareketin kendini yeraltı adı etrafında tanımladığı görülmektedir. 60'lı ve 70'li yılların yeraltı kültüründen en çok etkilenen hareketlerin başında Jean Paul Sartre ve Albert Camus gibi yazarların başını çektiği Paris varoluşçu hareketi bulunmaktadır. Ağırlıklı olarak bu yazarlar, düşünürler ve onların başlattığı hareketten ilham alarak üreten bir diğer kuşak ise Beat kuşağı olarak bilinmektedir. Bu kuşağa ait yazarların üretimleri ortak bir isim altında toplanarak yeraltı edebiyatı şeklinde adlandırılmaktadır. Yaşadıkları dönemde toplumu ele geçirmiş olan ve toplumca yüceltilen çoğu ilkeye karşı çıkan bu yazarlar, genel kabul gören değerlerin karşısında durarak cinsellik, uyuşturucu gibi konulardan bahsetmişlerdir. Popüler biçimleri kullanmayan ve herhangi bir akıma doğrudan bağlanmayı da reddeden yeraltı edebiyatı temsilcileri genelde yoğun olarak sansürle karşılaşmışlardır. Jack Kerouac bu kuşağın en önemli temsilcilerindedir. Yeraltı film veya yeraltı sineması terimleri söz konusu olduğunda ise en önemli isimlerden biri Andy Warhol'dur. Andy Warhol'un da içerisinde bulunduğu bir grup yeraltı film yapımcısının savunuculuğunu üstlenen kişi olan yazar Manny Farber, yazılı basında "underground film" yani yeraltı film sözcüğünün ilk olarak bir kültür hareketini nitelemek adına geçmesini sağlayan kişi olmuştur. Farber, 1957 yılında kaleme aldığı

"Underground Films" başlıklı denemesinde bu terimi ilk kez kullanmıştır (Sfetcu, 2014, s.293). Böylelikle bu terim, yeraltı sıfatını adına ekleyen çoğu harekette olduğu gibi film endüstrisinde de; üslup, tarz veya gerçekleşmesinde kullanılan finansal yöntemlerde anaakımın dışarısında yer alan filmleri tanımlamak adına kullanılmaya başlanmıştır.

Genel bir tanımlamayla yeraltı sanatı denildiğinde; tercihen kurumsal bağlantılarla veya sponsorlukla ilerlemeyen, sesini özgürce duyurmak adına bu gibi bağlantılardan uzak durmayı seçen, bağımsız, genel kabul gören üretimlerin ve genel beğenin (ya da anlayışın) çoğunlukla dışında ve hatta uzağında duran, anaakım dışında yer almayı tercih eden sanatçılardan ve bu sanatçıların genel kabul gören yöntemlerin dışında kalan bağımsız ve özgün işlerden bahsedilmektedir. Terimin ele alınmış farklı tanımları ve ortaya çıkış şekli göz önünde bulundurulduğunda; bu sanatçıların galeri veya müzeler yerine kamusal alanı, sokakları, bağımsız dağıtım ağlarını, tren yollarını, duvarları veya genel kabul dışında kalan alternatif platformları tercih eden kişiler olarak tanımlanabileceği düşünülse de, günümüzde bu durum değişime uğramıştır. Bir hareket ve bir sanatsal üslup halini alan yeraltı, günümüzde çoğunlukla anlamıyla çelişkiye düşebilecek bir popülerite kazanmış, anaakım hareketlerle, kurumlarla, büyük galeri ve müzelerle, popüler kişilerin desteğiyle ve yapılan ticari anlaşmalarla ilerlemeye başlamıştır.

Fleming (2010) “yeraltı tarafından yaratılan kültürel ürünlerin daha geniş dolanımına girdiğinde, yani sürüye dahil olduğunda, yeraltının kendi içini boşalttığını ve bu şekilde yenilenmeye zorlandığını” söylemiştir (s.1). Fleming, Nelson Goodman'ın sanatın tanımına dair en önemli sorularından birine olan farklı yaklaşımını ele almıştır ve aktardığına göre Antik Yunan döneminden beri sanata dair sorulan ve cevabı aranan “sanat nedir?” (what is art?) sorusunu Goodman uygun bulmayarak ve “estetik felsefeye de bir çalım atarak” “sanat ne zaman?” (when is art?) sorusunu sormayı tercih etmiştir (s.1). Fleming, bu bakış açısı değişiminin kavramsal sanat, sokak tiyatrosu ve happening gibi oluşumları anlamlandırmak adına bağlantısını ortaya koyarken, bu ontolojik değişimin 21. yüzyılda nasıl daha da fazla anlam kazandığından bahsetmiştir. Fleming, bu analizi yeniden yorumlayarak yeraltı kavramının doğru anlamlandırılması adına kullanılmasını önermiş; böylece yeraltı kavramı ile ilgili onu tanımlayabilmek adına sorulacak sorunun “nedir?” değil “ne zaman?” olabileceğini ortaya koymuştur. Fleming, “yeraltının karakteristiklerini sıralayarak veya onun anlık bir görüntüsünü ortaya koyarak onun ruhunu, özünü

anlayamayacağımızı” söylemektedir; çünkü ona göre “ortada bahsedebileceğimiz bir “öz” varsa bu zaten harekettir” (Fleming, 2010, s.1). Yeraltı denilen olgunun yaşayan, dolayısıyla değişen, karşı çıkan, baştan yaratan, sınırları çizilmemiş yapısı göz önünde bulundurulduğunda Fleming'in savı anlam kazanmakta, dolayısıyla sınırları keskin bir şekilde çizilmiş bir tanımla yeraltı olgusunu betimlemenin yetersiz olacağı kanısına varılmaktadır. Yeraltı sanatının, çoğunlukla kurumlara bağlı olmayan, kurumsallıkla ilerlemeyen, bağımsız, genel kabul edilenin dışına çıkan işler şeklinde bir çerçevesi çizilebilse de, Fleming'in bahsettiği hareket özelliği yine yeraltı olgusunun bu çerçevenin dışında kalabilmesini sağlamakta, böylelikle bu tanım da eksik kalmaktadır. Bu şekilde oluşturulan bir tanımlama, kimliğini gizli tutmasına rağmen en tanınan sokak sanatçılarından biri olan Banksy'nin bir duvara uygulayarak keşfedilmeye bıraktığı bir stencil çalışmasını kapsamaya yeterli olsa da; yine Banksy'nin bir Sotheby's müzayedesine Kırmızı Balonlu Kız isimli işini satış gerçekleşir gerçekleşmez kağıdı parçalara ayıracak özel düzenekli bir çerçeve içerisinde gönderdiği eylemi anlamlandırmak adına eksik kalmaktadır. Bir başka örnekle, bir sanatçının sokakta uyguladığı bir graffiti, bağımsız bir şekilde dağıtımına soktuğu bir çizgi roman bu tanımın içerisinde kalırken, aynı sanatçının aynı eseri bir galerinin duvarlarına asıldığında bu tanımla olan bağına yitirmektedir.

Farklı bir tanımlamaya bakılacak olursa yeraltı, “izini sürebileceğimiz ama hapsedemeyeceğimiz, kimliği paradoksal bir şekilde uçucu bir şeydir” (Fleming, 2010, s.1). Yeraltının gizli saklı, kimi zaman kaçak, değişken ve hareket halindeki yapısı düşünüldüğünde, bu tanımlamada geçen uçucu sıfatı, bu nitelikleri yansıtmak adına uygun bir sözcüktür. Bu değişkenlik ve uçuculuk bağlamında değerlendirildiğinde, içinde bulunduğu her hareket, yaşadığı her devinim yeraltı kavramının tanımına yeni öğeler katabilmektedir. Fleming de yazısında yeraltını karakterize etme kalkışmalarının onun yer değiştirme, hareket ve tahliyesine daha çok yardımcı olduğunu anlatmaktadır. Burada bahsi geçen hareket, yer değiştirme gibi olguları sadece fiziksel anlamda bir yerden bir başka yere götürülmesi şeklinde değerlendirmek eksik bir yaklaşım olacaktır. Bunun sebebi, bu tarz işler için her yer değiştirmenin bir çeşit anlam değişikliğini de beraberinde getirmesidir. Yaratıldığı yer ile var olan bu işler için, bu özelliklerinden dolayı yer değişimleri büyük anlam taşımaktadır ve bu işler çoğunlukla sanatçısından izinsiz bir şekilde yer değişikliğine uğramaktadır. Banksy'e atfedilen işlerin üzerlerinde bulunduğu duvarların yerinden sökülerek farklı alanlara, galerilere, müzelere taşındığına çok defa şahit olunmuştur.

Örneğin, 14 Haziran 2018 tarihinde, Banksy'e ait olduğu söylenen bir duvar resmi online müzayede sitesi ebay üzerinden satışa çıkmıştır. 69 farklı teklifin sonucunda eser 208,100 pound gibi bir fiyata alıcı bulmuştur. Satışı gerçekleştiren kişi resmin duvarına yapıldığı binanın mülk sahibi olan Luti Fagbenle'dir. Satış işlemi gerçekleşikten sonra üzerinde resmin bulunduğu duvarın ne şekilde söküleceği veya taşınmasının gerçekleşeceği mevzusunun çözümlenmesi ise tamamen alıcının sorumluluğuna bırakılmıştır (Felix ve Majendie, 2008).

Yeraltı kültürünün en baskın ifade biçimlerinden biri olan sokak sanatı ve sanatsal niteliği üzerine pek çok tartışma yaşanmaya devam ederken, kamusal alana bu tip müdahalelerde bulunmanın yasa dışı olması sebebi ile, pek çok durumda bir kaç gün içerisinde resimlerin üzeri duvarın tek renge boyanması suretiyle kapatılmaktadır. Fakat Banksy gibi alışılmış uygulamaların sıklıkla alt üst olmasına sebep olan bir isim bu konuda da doğru bilinenin sorgulanmasına sebep olabilmektedir. Fleming (2010); Banksy'nin sokak işlerinin vardığı kült noktasını yorumlarken bu işlerin diğer sokak sanatı uygulamaları gibi üzerinin örtülmesi konusunun tartışmalara sebep olduğunu belirtmiştir (s.2). 2008 yılında ise Melbourne belediye meclisi üzerini örtmek bir yana, Banksy'e atfedilen bir işin önünü şeffaf bir plastik kaplayarak onu koruma altına almayı uygun görmüştür. Meclis, yapılan 'Sokak Sanatı Değerlendirme Paneli' sonucunda stencil yönteminin ve bu yöntem aracılığı ile üretilen işlerin yasal bir sanat formu olarak kabul edildiğini ilan etmiş ve bunun sonucunda bahsi geçen koruma kararı alınmıştır (Fleming, 2010, s.2). Benzer uygulamalara sanatçının bir kurum çatısı altında çalışmalarını sürdürüyor olması, sergilenen işlerin elde edilme veya yerinden edilme yöntemleri sorgulanmaksızın galeri veya müzayede evi gibi kurumlar aracılığıyla kolayca alıcı bulabiliyor olması, sanatçının tanınırlığı gibi farklı durumların sonucunda, sokak sanatında da rastlanmaktadır.

Banksy gibi bir sanatçının varlığı, çalışmalarının kazandığı yasal ve önemli pozisyon, ulaştığı fiyatlar ve edindiği şöret, kendisinin hala yeraltı sanatına ait olup olmadığıyla ilgili yeni bir tartışmayı beraberinde getirmiştir. Böylelikle, farklı üretim biçimlerini içeren eylemlerinin sanat olup olmadığıyla ilgili tartışmalar, gelen bu büyük şöretin ardından farklı bir yöne doğru evrilerek, kısa sürede yerini artık Banksy'nin yeraltına ait olup olmadığı tartışmalarına bırakmıştır. Banksy'nin kim olduğunun bilinmemesine, eserlerinin ona ait olup olmadığını veya yerlerini çoğunlukla açıklamamasına, kimliğini gizem, gizlilik ve keşif etrafında kurmasına rağmen kendi adını aşan şöreti pek çok incelemenin konusu olmuştur. Bu tartışma

yaratan gizlilik durumunun yanı sıra, Banksy'yi özel yapan bir diğer öge işlediği konular ne olursa olsun işlerinde farkedilen anlaşılabilirlik özelliği aracılığıyla her kesimden izleyicinin; zaman, mekan kısıtlamalarından bağımsız bir şekilde günlük hayatına entegre olabilmesidir. Clements'in (2017) aktardığı üzere Guy Debord'a ait 1961 yılında verdiği bir dersten alınmış ses kaydında, kendisi sanatçının rolünün günlük hayatı dönüştürmek olduğunu söylemiştir (s.1.) Pek çok sokak sanatçısı gibi Banksy'nin eylemleri ve yaratımları da bu fikir dahilinde değerlendirilebilmektedir. Bu sanatçılar işlerini galeri, müze gibi steril mekanlardan kopararak, yanından geçerken rastlanılabilecek sokaklara, duvarlara, tren istasyonlarına taşıyarak gündelik hayatın bir parçası halinde getirmişlerdir. Bu işler sadece buldukları yerler değil, işlenen konular açısından da hayatın içindedir.

Bir fikrin, bir oluşumun, bir yaratımın yeraltına itilmesinin üzerinde durulabilecek belli bazı sebepleri vardır. Bu sebepler arasında dışlanmışlık, genel kabule uymama, karşı gelme, farklı, şok etkisi yaratabilecek veya kabul edilmesi kolay olmayacak bir yapıya sahip olma, çoğunluğun doğru kabul ettiklerinin karşısında durarak bir alternatif sunma gibi öğeler sayılabilir. Bu şekilde, kabul edilmesi zor olanın gözden uzağa, yani yerin altına itilmesi söz konusu olmaktadır ve bu fikirden yola çıkarak yeraltı kültürü dahilinde gerçekleşen farklı türdeki yaratımların ulaştığı kitlenin de farklılaştığı görülmektedir. Clements (2017) yerleşik anaakım kültürün, bu kültürü temsil eden sanatçıların karşısına bir azınlık olarak koyduğu grubu “yaratıcı yeraltı” şeklinde nitelemiş ve şu sözleri kullanmıştır:

Bununla birlikte toplum elit kültürel süreçler aracılığıyla dikkatimize layık görülen az sayıda sanatçıyı seçer ve bu da büyük çoğunluğu kıyıda köşede, çok az değerle ve fazlaca ihtiyaçla karşı karşıya bırakır. Bunun aksine, yaratıcı yeraltı, bireylerin çeşitliliği, ve yerleşik anaakım kültürün dışında direniş, çoğulculuk ve marjinalliği yansıtan hareketlerin tezahürüdür. Örneğin avangard gruplar ve onların manifestoları, kabul edilebilir burjuva kültürüne veya popüler kültürden türeyen gençlik altkültürlerine meydan okuma ve direnme ihtiyacını ortaya koymuştur (s.2).

2.2 Şehrin Duvarları Aracılığıyla Bir Dışavurum Yolu: Graffiti

Yeraltı kültürünün en bilinen ve tarihi en eskilere dayanan iletişim yollarından biri graffiti adı verilen ve duvara yapılan basit işaretlerden, daha komplike kaligrafik çalışmalara kadar geniş bir yelpazede gelişen yöntemdir. Temel bir tanımla graffiti,

çoğunlukla kamusal alanda, duvar gibi yüzeyler üzerine spreya boya, fırça ya da keçeli kalem gibi malzemelerle yapılan izinli veya izinsiz çizimleri tanımlamakta kullanılan bir terimdir. Graffiti sözcüğü, kazıma anlamına gelen “sgraffito” kelimesinden türemiştir ve etimolojik kökeni çok eskilere dayanmaktadır (Blanché, 2015, s.32). Bir ifade biçimi olarak graffitinin, insanların düşünce ve fikirlerini buldukları çeşitli yerlerin yüzeyine aktarma yetisini edindiklerinden beri var olduğunu söylemek mümkün olmaktadır ve kimi uzmanlar mağara duvarlarındaki izleri ilk graffiti formu olarak kabul etmektedir (Ross, 2016, s.11). Özellikle Akdeniz civarındaki antik uygarlıklara ait graffiti olarak tanımlanabilecek işaretlemelere yazının icadından itibaren rastlanabilmektedir. Bu işaretler özel ve kamusal alanlarda, dini mekanlarda görülebilmekte ve sütun, duvar gibi yüzeylerin yanı sıra çanak çömlek gibi taşınabilir eşyalar üzerinde de yer alabilmektedir. Graffiti olarak değerlendirilebilecek bu yazı ve sembollerin iyi korunmuş ve günümüze ulaşmış kimi örneklerine Pompeii, Aphrodisias, Smyrna ve Ephesos antik şehirlerinde rastlanmaktadır (Baird ve Taylor, 2016, s.18). Bu alanlarda bulunan taşınabilir ve taşınamaz yüzeylerdeki kazınmış sembol, çizim ve yazılar graffiti olarak değerlendirilirken, 1877 yılında bu sözcüğün anlamı o dönemde kamusal alana yapılmış karalama ve ham çizimleri de içerecek şekilde genişlemiştir (Harper, t.y.). Günümüzdeki anlamı incelendiğinde, örneğin Britannica ansiklopedisi tanımıyla graffiti; “bir kişi veya grup tarafından kamusal alanın izinsizce işaretlenmesini kapsayan genellikle yasadışı olan bir tür görsel iletişim” şeklinde açıklanmıştır (Decker ve Curry, 2020). Bu açıklama, günümüzde kullanıldığı haliyle graffiti terimine yakın bir tanım olsa da; graffitinin bir sanat dalı olarak kabul edilerek, galeri, müze gibi kurumlarda yer almaya başladığı günümüz koşullarında, bu tanımda geçen “yasa dışı” sıfatı artık graffitinin kendisi kadar tartışmalı bir durumdadır ve graffiti adı altında sunulan her iş ile bağdaşmamaktadır.

Bloch (2012) tarafından tanımlandığı şekliyle graffiti; “Kendini graffiti topluluğuna ait olarak tanımlayan veya bu topluluğa kabul edilmiş olarak tanımlanan aktif üyeler tarafından, kamuya açık şekilde” üretilmiş işlerdir ve Bloch'un da altını çizdiği üzere bu çalışmaların ana malzemesi spreya boyalardır (s.124). Bunun yanı sıra, nadir de olsa fırça, boya, keçeli kalemler gibi pek çok farklı malzeme kullanımından da destek alınabilen graffiti uygulamaları, genelde duvar gibi geniş yüzeylere, büyük boyutlu çalışmalar şeklinde uygulanmaktadır. “Harf, karakter ve resim arasında kurulan bir denge ile tüm alanı kaplama şekli açısından, görsel olarak tematik bir uygulama” olarak değerlendirilen graffiti çalışmalarında; kimi zaman yazıların kendisi

grafik bir etki yaratacak şekilde tasarlanmış olabilmekte, kimi zaman eklenen semboller ya da figürlerle bir yazı – resim birlikteliği yakalanabilmekte, kimi zaman ise yazıların tasarımı ve üzerindeki grafik oyunlar okunmasını zorlaştıracak düzeye varabilmektedir (Bloch, 2012, s.124). Fırça kullanımı nadir olsa da fırçanın yüzey üzerinde aceleyle hareket etmesinden, ya da sprey boyanın hızlı geçişlerinden oluşan sıçramış boya lekeleri, sprey boyanın çok yakından tutulması veya hızlıca çekilmesi sonucunda harflerin altından süzülerek akan damlaların oluşturduğu renkli hatlar, sprey boya veya keçeli kalemlerle yapılmış kalın kontürler (bkz. Görsel 2.2), sprey boya geçişleriyle renk tonları arasında verilen degrade görüntüler, harflere üç boyutlu yanılması oluşturacak şekilde derinlik verilmesiyle yaratılan göz oyunları (bkz. Görsel 2.1), stencil adı verilen elde ya da makine yardımıyla kesilmiş şablonlar aracılığıyla eklenen harf ya da şekiller gibi çeşitli uygulamalar ve tüm bunların üst üste binmesiyle oluşan kompozisyonlar (bkz. Görsel 2.3) graffiti söz konusu olduğunda ortak bir görsel dil haline gelmiş öğelerdir.



Görsel 2.1 Yunanistan'da Graffiti, Selanik, 2017 Fotoğraf: İpek Ergen.



Görsel 2.2 Almanya'da graffiti, Münih, 2018 Fotoğraf: İpek Ergen.



Görsel 2.3 Hollanda'da graffiti, Amsterdam, 2017 Fotoğraf: İpek Ergen.

Ortak bir görsel dil oluşmasını sağlayan bahsi geçen öğeler, çoğunlukla açık havada çalışma koşullarından, el çabukluğu gerekliliğinden ve kullanılan malzemelerin getirdiği sınırlamalardan kaynaklansa da zamanla benimsenmiş; örneğin boyadan bir yol oluşturacak şekilde süzülen damlalar, sıçrayan boya partikülleri gibi karakteristik özellikler haline gelmiş kimi görsel öğeler, kendiliğinden oluşmadığı

durumlarda dahi bilerek veya sonradan da eklenir olmuştur. Bu karakteristik öğeler, graffiti sanatının tuval yüzeyine taşınmaya başladığı zamanlarda, bir atölye ortamında ve zamanla yarışma zorunluluğu olmadan çalışılıyor olsa dahi, alışılmış graffiti ve sokak görselini tuvale yansıtabilmek adına en sık başvurulan öğeler haline gelmiştir.

Kimi zaman graffitilere eşlik eden imza şeklinde, kimi zaman da tek başına kullanılan; genelde kalın kenarlı keçeli kalemlerle, kimi zaman da fırça ve spreyci boyalarla uygulanan, keskin hatlı ya da kaligrafik öğeler içeren işaretleme stiline tag denilmektedir. 1960'lı yıllarda Philadelphia'da başlayan tag hareketi, 1970'li yılların başında ulaştığı New York şehrinde ciddi bir popülerlik elde etmiş ve yayılması bu şekilde gerçekleşmiştir. İsim ve adrese ait numaraların kullanıldığı benzer bir şablonla yaratılmış TAKI 183, JULIO 204 ve TRACY 168 en popüler tagler olmuştur (Huertas, 2016, s.1). Bu tagleri yaratan kişiler arasında TAKI 183, bir takma isim ve numarayı bir arada kullanarak arkasından kitleleri sürükleyen bu trendi başlatan kişi olarak kabul edilmektedir ve kendisi aynı zamanda pek çok kaynağa göre ilk graffiti uygulayıcısı olarak geçmektedir. Bu ismin geçtiği ilk kaynaklardan biri de 1971 yılında The New York Times gazetesinde "Taki 183 Spawns Pen Pals" başlığıyla yer alan makaledir (s.37). Yüzlerce gencin New York Times'da yayınlanan söz konusu makaleden ilham alması, 1970'li yıllarda graffiti kültürünün yaygınlaşmasını sağlamıştır (Lombard, 2013, s.93). Haberde, adını ve yaşadığı sokağın numarasını şehrin her yerine yazan Manhattan'lı bir genç olarak tanıtılan TAKI 183'ün ardından aynı yöntemi kullanan pek çok taklitçisinin türediği belirtilmiştir. Aynı haberde bu tip yazıları ve diğer graffiti izlerini silmek için bir önceki sene 80.000 saat iş gücü ve 300.000 dolar harcadığı belirtilmiş ve bu konuya yorum olarak TAKI 183'ün çalıştığını, vergilerini ödediğini, kimseye zarar vermediğini ortaya koyduğu aktarılmıştır. Habere göre, Yunan kökenli olduğu ve o dönem 17 yaşında olduğu belirtilen TAKI 183'ün gerçek ismi Demetrius'tur; kendisi kullandığı takma isim olan Taki'nin Demetrius'un bir türevi olduğunu belirtmiştir. TAKI 183'ün de içinde bulunduğu, graffitinin ilk örneklerini şehrin çeşitli yerlerinde uygulayan ve yaşları 16-17 civarında olan bu genç grubun motivasyonunun bir dışlanmışlığın dışı vurumu veya mesajlarını ileterek halktan etkileşim almak olmadığı bu gazete haberi ile de görülmektedir. Bu ilk uygulamalarda daha çok bireysellik ve gençlerin kendini ifade arzusu ön plandadır. Huertas (2016) ise bu durumu bir kendini ifade biçiminden çok, dönemin gençleri arasında işsizlik ve okulu bırakma oranlarındaki yükselişe bağlamış; bu sebeple gençlerin sokaklarda harcayacak çok fazla boş vakti olduğundan bahsetmiştir. Taki ismi ise "ismini ve adresini

dondurma arabalarına yazmaya başlayan bir genç” olarak tasvir edilmiştir (s.10). Kendini ifade eksikliği, boş zaman fazlalığı veya sadece ismini bir yerlerde görme ihtiyacı; başlangıç motivasyonu her ne olursa olsun, büyük şehirdeki ilk graffiti örneklerinin, günümüzde bilinen örneklerine evrilmeden önce, son derece bireysel ifadeler içeren kısa cümlelerin ya da tag uygulamalarının şehrin çeşitli yerlerine sprej boya ve keçeli kalemler aracılığıyla yapılmasını içerdiği görülmektedir.

1972 baharında, New York'ta getto duvarları ve çitleri üzerinde başlayan, sonunda trenleri ve otobüsleri, kamyonları, asansörleri, koridorları ve anıtları, ilkelden sofistikeye, içeriği ne politik ne de pornografik olan grafiklerle tamamen kaplayan bir dizi graffiti patlak verdi. Bu grafikler sadece yeraltı çizgi romanlarından ödünç alınmış DUKE SPIRIT SUPERKOOOL KOOLKILLER ACE VIPERE SPIDER EDDIE KOLA vesaire gibi isim ve soyisimlerden ve onu takip eden sokak numaralarından (EDDIE 135, WOODIE 110, SHADOW 137, vesaire..) hatta roma rakamlarından, bir hanedanlık ya da dosya dizininin (SNAKE I, SNAKE II, SNAKE III, vesaire...) oluşmaktaydı. Hangi ismin kullanıldığı, bu yeni graffiticiler tarafından hangi totemik yönelişin alındığını belirlemektedir (Baudrillard, 1974, s.30).

Baudrillard (1974) graffiti ile ilgili araştırma ve saptamalarını sunarken, graffiti ile ilgilenen gençlerin nasıl geceleri trenlerin ve otobüslerin durduğu yerlerde sprej boya ve keçeli kalemlerle çalışarak bu araçların yüzeylerini kapladıklarını anlatmıştır. Baudrillard'ın da belirttiği gibi, sokakların, alt geçitlerin ya da binaların duvarlarından sonra trenler, otobüsler ve arabalar graffitilerin en popüler hedeflerinden biri olmuştur. Bir graffiti yüzeyi olarak ulaşım araçlarının bu kadar ilgi görmesi tesadüf değildir; bir dizi sebep bu alanların graffiti uygulayıcıları için tercih edilir yerler olmasını sağlamıştır. Öncelikle, graffitilerin bu araçlar üzerinden silinmesi duvarlar kadar kolay değildir. Böylece silme ya da üzerini örtme işlemi gerçekleşene kadar söz konusu tren ya da otobüsler üzerlerini kaplayan graffitiyi sergileyerek bütün şehri gezmek durumunda kalmaktadır. Bu durum, graffiti uygulayan kişiye önünden sadece belli bir sayıda insan geçecek bir duvardan çok daha büyük bir görünürlük getirmektedir. Bunu farkederek sanatçılar özellikle metro trenlerini bir uygulama alanı olarak seçmiş ve “trenler şehrin etrafında, yerin altında ve üzerinde yolculuk ederek bir sanatçının graffitisinin geniş çeşitlilikte insanlar tarafından görülmesini sağlamıştır” (Huertas, 2016, s.10). Sabit bir sergileme alanı ile karşılaştırıldığında, hareket halinde olan bir ulaşım aracı şehrin çok farklı yerlerinde yol aldığı için sadece nicelik değil, nitelik de ön plana çıkmakta, böylelikle çok sayıda insanın yanı sıra çok farklı kitlelere de ulaşma şansı sağlamaktadır. Bu görünürlüğü sağlamak adına graffiti uygulamalarında işlerin

dikkat çekiciliği ve estetik unsurlar ön plana çıkartılabilmektedir (bkz. Görsel 2.4). Tag ise bu açıdan graffiti uygulamasından ayrılmakta, başarılı bir tag uygulaması nicelik ile öne çıkmaktadır. Bunun sebebi tag atan kişilerin isimlerinin ne kadar çok yerde, ne kadar fazla sayıda insan tarafından görüldüğünün, grubun bir parçası olarak kabul edilmelerini kolaylaştırmak adına önemli kabul edilmesidir. Her iki uygulamada da nitelik veya nicelik doğrultusunda gelen görünürlük, gruplar arasında hiyerarşiyi belirleyen bir kriter olarak kabul edilmektedir.



Görsel 2.4 Goer& Rebis, tren üzerine graffiti uygulaması. Kaynak: www.goethe.de

Bir graffiti yazarının bıraktığı tag veya yaptığı graffitiler tüm şehirde görülürse o kişi “all city” (tüm şehir) ve ardından “king” (kral) ünvanlarını alabilmektedir. Böylelikle “mümkün olduğunca çok konumu tagleyerek şehrin “kralları” olmayı hedefleyen azınlık alt kesimin gençleri başlıca graffiti yazarları olmuşlardır” (Huertas, 2016, s.10). Bu durum, şehrin dışlanan, ötekileştirilen kesiminin söz sahibi olabilmek veya belli bir kesim arasında hiyerarşik bir yere sahip olabilmek adına da tag uygulamasına başvurabildiğini göstermektedir. Kral ünvanını alan kişi graffiti ya da tag çalışmalarında bir kral tacı görseli kullanabilmeye hak kazanmaktadır, bu da bahsi geçen hiyerarşi durumunun göstergelerinden biridir. Sokakta yapılan çoğu uygulama gibi, hızlı tag uygulamaları için de tercih edilen zaman dilimi genelde havanın karardığı zamanlardır ve gece yapılan bu uygulamalara “bombing” (bombalama) denmektedir. Bombing, niceliğin ön plana çıktığı tamamen sayıyla ilgili bir uygulamadır; ne kadar çok sayıda, ne kadar farklı yerlerde ve ne kadar sık görülürse, isim zihinlere ne denli kazınırsa, o kadar başarılı sayılmaktadır (McKinney, 2016, s.9).

Graffitiler çoğunlukla yazıların okunurluğunun yüksek olmadığı, kimi zaman

harflerin bir bilmece oluşturacak denli iç içe geçebildiği, görsel öğelerin ön plana çıktığı, kimi renk geçişlerinin, üç boyutlu etkilerin eşlik ettiği çalışmalardır. Yazının okunaklı olması adına bu görsel öğelerden ödün verilmesi tercih edilmemektedir. Bu tip bir çalışma için, duvar gibi düz yüzeyler uygulama adına pek çok kolaylık sağlayabilse de, sabit bir yüzey yerine ulaşım araçları gibi hareketli yüzeyler, üzerinde yer alan işlerin sürekli şehrin farklı yerlerine taşınarak geniş bir izleyici kitlesine ulaşmalarını sağlamaktadır. Yazarların farklı araçlarla olan denemeleri ilk olarak görevli kişilere yakalanmadan yazılarını uygulayabilecekleri, hareket halindeki trenlerin iç kısımlarında gerçekleşmiştir. Trenlerin iç duvarları isimlerle kaplanmaya başladığında, diğerlerinin arasında kendini göstermek ve ön plana çıkarmak isteyen kimi yazarlar ayırt edici bir tarz edinme konusunda çaba göstermeye başlamıştır. Kimileri ise, içerideki yazı kalabalığından uzak, yeni, temiz ve daha dikkat çekici yüzeyler olarak trenlerin dış kısmı ile ilgilenmeye başlamıştır. Kramer (2017), bu yeni ilgiyi doğuran süreci şu şekilde anlatmıştır:

1970'in yaz aylarında, pek çok yazar trenlerin gece ve yoğun olmayan saatlerde park edildiği park alanlarına ve avlulara girebileceklerini keşfettiler. Burada pek çok araca erişim olanağı bulmalarının yanı sıra, çalışmak için daha fazla vakitleri olduğunu öğrendiler. Sonraki 3 yıl boyunca, 1971'den 1973'e kadar, estetik bir akımı harekete geçirmek için gerekli temeller atılmıştı (s.12).

Tren vagonlarında yapılan uygulamalar iç duvarlardan dış yüzeylere taşındığında, Kramer'in de vurguladığı şekilde yazarlar daha uzun süre ve daha rahat çalışacak bir ortam edinmiş ve böylelikle Görsel 2.5 ile de örneklendiği üzere, daha büyük, detaylı ve gelişmiş graffitiler tasarlamak adına bir fırsat yakalanmıştır. Trenlerin iç duvarlarındaki karalamalar seyahat eden kişilerin dikkatini çekemese de, araçların dış yüzeyini kaplayan yazılar gözden kaçamayacak kadar büyük, renkli, detaylı ve dikkat çekici hale gelmeye başlamıştır.



Görsel 2.5 Tren üzerine graffiti uygulamaları. Kaynak: www.goethe.de

Austin (2016), trenlerin şehir içindeki rotalarına ve kapladıkları ağa dikkat çekmiştir. Bu yayılım göz önünde bulundurularak bir gün içerisinde iletişim haline geçtikleri kişi sayısı düşünüldüğünde, trenler üzerine uygulanan ve çoğunlukla yüzeyi kaplayan büyük boy graffitilerin sanatçıları için bu araçların “ideal bir yayın sistemi” niteliği kazandığı görülmektedir (s.225). Austin, New York şehrine ait bazı verileri paylaşmış, şehrin ana ulaşım arteri olarak nitelediği metro ağının; graffiti sanatı tarihinin ilk 20 yılı boyunca, 750 milden fazla yol katettiğini, çoklu hatlar üzerinden 4 şehrin ilçelerine ulaştığını, bu şekilde nüfusu 7 milyonu aşan bir şehirde günde 4 milyon kişiyi taşıdığını ortaya koymuştur (s.225). Tek bir şehre ait bu veriler bile tren üzerine yapılan uygulamaların görünürlük adına taşıdığı önemi göstermektedir.

1970'li yılların başları, art arda gerçekleşen gelişmelerle, graffiti görünürlüğünün ve tanınırlığının arttığı, uygulamaların daha büyük ve gelişmiş türlere doğru evrildiği, Kramer'in yukarıda alıntılanan metinde belirttiği şekliyle, “estetik bir akımı harekete geçirmek için gerekli temellerin atıldığı” zaman olmuştur. 1975 yılında başlayan ve 1982 yılına kadar devam eden dönem ise, özellikle New York şehrinde metro ve trenler üzerine uygulanan graffiti için, yeteneklerin geliştiği ve yaratıcı grupların kurulduğu bir “altın çağ” kabul edilmektedir (Austin, 2016, s.228). Bunun ardından graffitinin kabul gören, bilinen bir sanat formuna dönüştüğü dönem gelmiştir. Lachmann (1988), tren üzerine uygulama yapan sanatçıların kullandıkları yasa dışı ifade biçiminin kabul görmüş bir sanat formuna dönüşme sürecini ele almış ve bu sanatçıların son 20 yılda New York sanat dünyasında yer alan seçkin galeri sahiplerinin, koleksiyonerlerin ve eleştirmenlerin dikkatini iki kez çektiğini vurgulamıştır. Lachmann'a göre bu sanat

formunun sanat dünyasının farkedilir şekilde dikkatini çekişi ilk olarak 1972 yılında ve ikinci kez de 1980 yılında gerçekleşmiştir ve bu odaklanmadan bahsederken “her iki seferde de bir grup girişimci, aracı olarak graffiti yazarlarını ve çalışmalarını gazetecilere ve galeri sahiplerine hitap edecek şekilde paketlemeye hizmet ettiler” yorumunda bulunmuştur (s.246). Aynı makalede metro trenleri üzerine uygulama yapan graffiti yazarlarından “eşzamanlı olarak hem sanat dünyasının hem de sapkın bir altkültürün içerisine dahil olan” kişiler şeklinde bahsedilmiştir (s.230).

Tren üzerine yapılan uygulamalar, Amerika'nın bir çok şehrinin yanı sıra Avrupa'da da büyük bir popülerliğe erişmiştir. Sokak sanatının çok farklı şekillerde geliştiği bir tarihin yanı sıra, bu sanatın tarihçesinde kilit bir öneme sahip olan Berlin Duvarı gibi bir yapıya da ev sahipliği yapan Almanya bu ülkelerden biridir. Tren boyama uygulamalarının bilinen ilk örneklerinden biri de bu ülkede gerçekleşmiştir. Blash, Cheech H., Cryptic2 (daha sonra Loomit ismini kullanacaktır), Don M. Zaza, Roscoe, Roy ve Zip takma isimlerini kullanan gençler 1985 yılında bir tren üzerine graffiti yapmış, Geltendorf Treni olarak anılan bu çalışma, başından sonuna kadar boyanmış ilk s-bahn treni olarak tarihe geçmiştir. Olaydan yıllar sonra bir gazetede yer alan ve adı geçen kişilerle yapılmış söyleşilerden bölümler de içeren bir makalede o gece şu şekilde anlatılmıştır:

Kendilerine Blash, Cheech H., Cryptic2, Don M. Zaza, Roscoe, Roy ve Zip adını verdiler. 23-24 Mart 1985 gecesi için hırdavatçıdan spreylere aldılar. Gençler, ormanlık alandan Geltendorf S-Bahn deposuna baktılar, çift haneli sıcaklıklarda donarak beklediler ve saldırdılar. Birkaç saat boyunca spreylere ile boyadılar ve sonra Türkenfeld'deki bir sonraki S-Bahn istasyonuna giden raylar boyunca koştu. Trende uyuyakaldılar (Friedman, 2019, parag.2).

Almanya'da bulunan 222 tren istasyonu ile ilgili şaşırtıcı bilgilerin ve anekdotların yer aldığı bir kitapta da olayın gerçekleştiği gecenin ertesi sabahından şu şekilde bahsedilmiştir:

26 Mart 1985 sabahı, Bavyeralı bir tren sürücüsü şaşırtıcı bir keşif yaptı. Almanya'da ilk defa, bütün bir s-bahn treni (o sırada geceleme adına Geltendorf istasyonunda park halinde olan bir tren) graffiti ile kaplanmıştı (Deiss, 2020, s.133).

Geltendorf trenini boyayan gençlerden biri olan Loomit, o dönem kullandığı takma adıyla Cryptic2, gerçek adıyla Mathias Köhler; Almanya'da graffiti sanatının yeni yeni yayılmaya başladığı dönemlerde çalışmalarına başlamış bir sanatçıdır.

Almanya'nın Bavyera eyaletinde bulunan Buchloe şehrinde bir su kulesi üzerine spreyci boyalar ile ilk çalışmasını gerçekleştirmiş ve aynı yıl sokakta çalışan pek çok sanatçının karşı karşıya kaldığı ortak kaderi paylaşarak vandalizm suçlaması ile tutuklanmıştır. Graffiti çevrelerince önemli bir kişi olan Loomit, 1995 yılında dünyanın en yüksek graffiti uygulaması ile Guinness rekorlar kitabına girmiştir (Reisser, Peters, Zahlmann vd., 2002, s.136). Dahil olduğu nesildeki pek çok diğer örnek gibi Loomit de yıllar içerisinde yasa dışı bir graffiti yazarından, tanınan ve aranan bir sanatçıya dönüşmüştür.

İzinli veya izinsiz uygulamalarda, yasal durumu ne olursa olsun kabul edilirliliği her zaman süregelen tartışmaların bir parçası olan graffiti; onun karşısında duran çoğu kişi tarafından suçla, şiddetle, başkaldırıyla bir tutulmaktadır. Bu tip uygulamaların karşısında duran, fakat graffitiyi çete işi ya da suç unsuru nitelermelerinden daha farklı bir yere koyan kimi bakış açılarına göre ise graffiti, dikkat çekmek için yapılan ve sosyal bozukluğa işaret eden bir davranış veya bir heyecan arayışını gösteren bir eylem olarak tanımlanmaktadır (Decker ve Curry, 2020). Bunun yanı sıra 1980'li yıllardan itibaren yaygınlık kazanan daha farklı bir bakış açısı ile de graffiti, kendini ifade etmeye odaklı bir sanat formu olarak kabul edilmektedir. Graffiti üzerine bir tanım yapma veya suç, arayış ve benzeri herhangi bir motivasyon ile bağdaştırmadan önce, duvarlara yapılan çizimler aracılığıyla kendini ifade etme ve hikayeler anlatmanın tarihinin insanlık kadar eski olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Mağara duvarlarından kentleşmeye, politik sloganlara, çete liderlerinin alanlarını belirlemek için bıraktıkları işaretlere, duvarları kullanarak şahsi bir hikaye anlatmaya veya sadece "ben buradayım" deme arzusuna kadar duvarları iletişim olarak kullanmanın pek çok farklı yolu, yöntemi varolmuştur. Tüm bu örneklerden yola çıkarak da duvara bir şeyler kazıyarak kendini ifade etme yönteminin insanoğlunun ilk görsel ve yaratıcı eylemlerine kadar dayandırılabilceği tahmin edilmektedir (Alexiou, 2017, s.19).

2.3. Duvarlardan Taşınabilir Yüzeyle: Suç Unsurunun Kabul Edilmiş Bir Sanat Formuna Evrilmesi

Özünde son derece özgür ve asi bir ifade biçimi olan graffitinin bir sanat formu olarak kabul edilmesi ve akademik araştırmaların öznesi haline gelmesi zaman almıştır. İlk araştırmalar graffitinin bir sanat formu olarak yorumlanması yerine bu hareketin ait olduğu altkültürün değerlendirilmesi şeklinde olmuştur. Bunun sebebi

bulunduğu altkültür aracılığıyla bu uygulamaya dair sanatsal çözümlere ulaşılabilmesidir (McKinney, 2016, s.12). Bir graffiti uygulamasına form olarak yaklaşıldığında, ağırlıklı olarak renkli doğası her uygulamada bireyselliği vurgulayan ayrışmalarla kendini gösterse de, ortak bir dil etrafında şekillenen biçimleri dikkat çekmektedir. Birbirinin içinden geçen karışık formlar, semboller, estetik olarak ifade ettiklerinin yanı sıra bu dile hakim olan kısıtlı bir kitle tarafından çözülebilecek mesajlar da taşımaktadır. Uygulamalardaki teknikler geliştikçe daha karmaşık formlar kullanılmaya başlanmış ve bu durum gruplar arasında görsel bir rekabete dönüşmüştür. Gruplar içinde belirginleşen ortak üsluplar, bir graffitiye bakıldığında onun hangi ekole ya da gruba ait olduğunu anlamaya olanak vermeye başlamıştır. Bu durum, çeşitli gruplar veya çeteler tarafından orada var olduklarını göstermeye veya bölgelerini işaretlemeye yönelik bir araç olarak graffitinin uygun görülmesine yol açan sebeplerden biridir. “Bu işlev, çete savaşının graffiti hareketinin bir parçası haline gelmesine izin vermiştir” ve çetelerin işin içine girmesi ile bu ifade biçimine dair önyargılar artmış, graffiti suçla bağdaştırılmaya başlamıştır (Huertas, 2016, s.12). Kimi örnekleri ve kimi kişi veya gruplarca kullanım şekli bu durumla bağdaşsa da, graffiti uygulamalarını tamamen suçla ilişkilendirmek, genel olarak sokak sanatının bu çevrelerce üretildiği saptamasına dayanmak yaygın bir yanlış algıdır. Bu yanlış algıyı sürdürenler de, haber medyası başta olmak üzere kitle iletişim araçları, politikacılar, kimi aktivistler ve kolluk kuvvetleri olmuştur (Ross, 2016, s.2). Üstelik, çete bağlantıları bir yana, graffiti ve sokak sanatı sadece kendileri için bir isim yapmaya çalışan insanlar tarafından değil, “sanat tutkunu olan ve yaratıcı enerjilerini kanalize etmek için alternatif bir yere ihtiyaç duyan kişiler tarafından”da uygulanmaktadır (Ross, 2016, s.2).

Gruplar arasındaki rekabet, görsel albenisi yüksek, teknik açıdan gelişmiş, tasarım yönü kuvvetli çalışmaların yaratılmasına sebep vermiş ve bu ortaya çıkan işler graffitiyi belli bir kesim için zevkle izlenir ve arzu edilir bir konuma getirmiştir. Böylelikle graffiti önce bir sanatsal ifade biçimi olarak kabul edilmeye başlamış, bunu galeriler tarafından görünürlük, sanat koleksiyonerleri tarafından talep ve akademik çevrelerce kabul izlemiştir. Bu görünürlüğe paralel olarak graffiti, ticari markalarla anlaşmalar imzalayan graffiti yazarlarının yanı sıra, hem bu yeni görsel dilin verdiği estetik hazzı hem de bünyesinde barındırdığı asi, sıradışı ruhu kullanmak isteyen markalar sayesinde, maddi beklenti çevresinde şekillenebilen bir ticari adım haline gelmiştir. Özellikle bu sonuncu durum, graffitinin ortaya çıkış ve yayılma biçimi,

temsil ettikleri, bir başka deyişle ruhu ile son derece çelişki içerisinde görünse de pek çok sanatçı bu taleplere karşılık vermiş ve graffiti uygulamaları kaçınılmaz bir şekilde o yöne doğru da evrilmiştir. Tüm bu gelişmeler graffiti sanatçıları için sokak ve duvarlardan farklı ifade yolları da açmış; kimi sanatçılar galeri sergilerinde (bkz. Görsel 2.6), kimi sanatçılar mağazaların duvar ya da tabelalarını boyarken, kimileri ise ünlü markalara ait ürünlerin üzerinde çalışmalarının kullanılması adına anlaşmalar imzalarken görülür olmuştur. Böylelikle, bir zamanlar bir terör eylemi olarak tanımlanan graffiti; ticari, sanat ve devlet kurumları tarafından giderek daha fazla sahiplenilmeye başlamıştır (Lombard, 2013, s.91).



Görsel 2.6 Art in the Streets sergisi, MOCA, Los Angeles. Kaynak: www.designboom.com

Graffiti hareketinin bir sanatsal ifade olarak kabul edilmesine doğru giden yolda iki etken ön plana çıkmaktadır: Mahalleleri ve toplu taşıma araçlarını kaplayan graffitilerin oluşturduğu huzursuzluk, bu düzensizlik halinin pek çok suçun sebebi sayılması, yüksek cezalar ve izinsiz üretilen işler karşısında harekete geçilmesi sonucu pek çok sanatçının hapis yatması ve sokaklarda graffiti yapmanın gittikçe daha zor bir hal alması ilk etkindir. Buna paralel olarak alternatif ifade alanları arayan bu sanatçılara galerilerin talepte bulunmaya başlaması ise hemen ardından gelen ve bu dönüşümü başlatan ikinci etken olmuştur. Sürecin ilk aşaması yayılmaya başlayan

huzursuzluğun merkezine graffitinin koyulması ile gerçekleşmiştir. Gruplar arasında artan rekabet ve görünürlük çabası sonucu yaygınlaşan graffiti uygulamalarının ortadan kaldırılması zamanla daha da zorlu hale gelmeye başlamıştır. Özellikle keçeli kalemle yapılan uygulamaların beton duvarın üzerinden temizlenmesinin zorluğu, bu yüzeylerin üzerinin düzenli olarak yeni boya katmanları ile örtülmesini gerektirmiştir. Tren gibi ulaşım araçlarının dış ve iç yüzeyleri üzerine yapılan uygulamalar da temizliğinin zorluğu ve her gün bu araçları kullanan halkın bir kısmına verdiği rahatsızlık ile büyük bir sorun haline gelmiş ve böylelikle bu durumun çeşitli kanunlar ve cezalar çerçevesinde şekillendirilmesi ihtiyacı doğmuştur. Bu bakış açısı ile, “topluluğun sosyal düzeninin zayıflama sebebi olarak; kaynakların dağılımındaki dengesizlik, statü eşitsizlikleri veya sosyal dokudaki diğer bazı yapısal kusurların yerine bölgenin düzensiz görünümü suçlanmaya başlamıştır”. Graffiti ise, burada bahsi geçen “düzensiz görünüm” ile özdeşleşmiştir (Chronopoulos, 2011, s.146). Bu nedenle, birçok şehir sakini ve politikacı, graffitinin sosyal düzeni baltaladığını düşünmüş, oluşan rahatsızlığın gittikçe büyümesi hem halk hem de otoritelerde büyük tepkilere yol açmış ve böylece anti-graffiti denilebilecek bir karşı hareket doğmuştur.

Anti-graffiti hareketinin başlayarak gittikçe büyüyen karşılıklı bir savaş haline geldiği ilk yerlerden biri New York olmuştur. 1970'li yıllarda graffiti hareketinin yayılmasıyla şehirde tren ve otobüslerin dışında okul ya da devlet dairesi gibi binalar da rahatsızlık oluşturacak şekilde renkli graffitilerle kaplandıkça bu durum halktan tepki çekmeye başlamıştır (Austin, 2002, s.124). Şehrin silüetini gittikçe daha da kaplayan bu izinsiz müdahaleler halkın büyük bir kısmının yanı sıra çoğu politikacı tarafından da şehirdeki düzensizliğin, hatta daha da ileri giderek suç oranının artması, şiddet, yoksulluk, işsizlik gibi sorunların da kaynağı olarak gösterilerek bir hedef haline getirilmiştir. Sokakları ve duvarları kaplayan bu görsel müdahalenin yaymaya başladığı korkunun sebepleri adına iki faktör sunulabilmektedir: Öncelikle, graffiti uygulamalarındaki yazılar kolayca okunamayan karmaşık ve çok katmanlı grafikler şeklindedir ve anlamı ya da mesajının açıkça gösterilmediği sembollerle bezelidir. Anlaşılmayan, bilinmeyen şeyin bir tepki olarak korku ya da huzursuzluk doğurması da kaçınılmazdır. İkinci bir faktör olarak da graffiti uygulamaları ve mahallelerdeki çeteler arasındaki bağlantı sunulmaktadır. Kimi graffiti uygulamalarının şehrin gri duvarlarını güzelleştiren renkli bir çalışma şeklinde yorumlanacak kadar masum olmadığı ve çeteler, gruplar arası iletişim ya da gözdağı vermenin bir yolu olduğu bilinmektedir. Bu tip uygulamalar ve bu uygulamaların halkta uyandırdığı önyargı,

yapılış motivasyonu ne olursa olsun, genel olarak graffiti konseptini tepkilerin odağına koymaya yol açmıştır. Bu sebepler; duvarda, sokakta, binaların üzerinde, trenlerde görülen işaret ve grafiklere karşı bir tepki oluşmasına ve bunların şehirdeki düzensizlik ve sorunların bir sembolü haline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Böylelikle “graffiti hareketi graffiti problemi haline evrilmiştir” (Austin, 2002, s.124).

Graffiti hareketinin şehirlerde yayılmaya başladığı, buna bağlantılı olarak tepkilerin de en yoğun olduğu 1970'ler ve 1980'ler boyunca, yetkililer graffitiyi kentsel sorunların en büyüğü olarak görmüş ve bu sorunla baş etmek adına “broken windows” (kırık pencereler) teorisinden yola çıkarak harekete geçmişlerdir. Graffiti ile mücadele kapsamında benimsenen bu politika, “bir binada kırık bir pencerenin binayı bakımsız gibi göstererek daha fazla pencerenin kırılmasına yol açacağı inancına dayanmaktadır”; bu nedenle söz konusu dönemde, bu teoriden yola çıkarak graffitiyi hoş görmenin, diğer tüm suç türlerinde ve genel anlamda bir kentsel bozulmada artışa yol açtığına inanılmaktaydı (Lombard, 2013, s.93). Teoride geçen “kırık pencereler” sözü, aslında mahallelerde düzensizlik hissi yaratan en küçüğünden en büyüğüne tüm öğelere dair bir metaforudur. Özetle bu teori; bir kırık pencere, metruk bir bina veya toplanmamış çöpler gibi düzensizliğe sebep olan en basit öğelerin bile eğer görmezden gelinirse büyük ve ciddi suçlara yol açabileceğini ortaya koymaktadır. James Q. Wilson ve George Kelling tarafından 1982 yılında önerilmiş bir akademik teori olan kırık pencereler teorisi, bu şekilde düzensizlik ve suç arasındaki bağı araştırmıştır (McKee, 2018). Bu teori ve sonuçları, graffiti hareketinin günümüz sanatında evrildiği hali araştırmak adına önemli adımlardandır. Suçla mücadele adına ilk olarak mahallelerdeki düzene odaklanma kararı ile sonuçlanan bu teori, düzensizliğin en önemli sorumlularından biri olarak şehrin sokaklarını steril, düzgün ve kontrol edilebilir bir görüntüden uzaklaştıran graffiti uygulamalarını hedef göstermiştir. Böylelikle pek çok graffiti sanatçısının hapis cezası aldığı bir çeşit cadı avı başlamıştır. Anti-graffiti hareketi bir süre sonra kamusal alana izinsiz graffiti uygulaması yapan kişilerin cezalandırılmasının ötesine geçerek, graffiti estetiğine karşı bir tepki haline gelecek derecede büyümüştür. Tepkiler graffitinin bir estetik kategori olmaktan çıkarak bir suç unsuru olarak benimsenmesini teşvik eden çalışmalara kadar varmıştır. Bu kapsamda yasal çerçevelerde, mülk sahibinin davetiyle yapılan izinli graffiti uygulamalarının yanı sıra graffiti görsel dilinin, ya da graffitiyi çağrıştıran görsellerin ticari amaçlar için kullanımına dahi karşı çıkmıştır. Rahatsızlığı yayan bu davranışlar kategorisine, o dönem oldukça popüler olan mağaza tabelalarını boyamaları adına

graffiti sanatçılarını işe almak, reklamlarda dikkat çekmek adına graffiti benzeri tarzda şekillendirilmiş görseller kullanmak da dahil edilmek istenmiştir. Bu tepkilerden yola çıkarak bir kitle tarafından graffitiye dair herşeyin tamamen şehirden silinmesi ve hatta graffitiyi ima eden herşeyin ortadan kaldırılmasına varacak bir nefret ve çaba gösterildiği anlaşılmaktadır. Bu derece bir karşı çıkışın sebebi olarak da, bu tip eylemlerin graffiti uygulamalarını meşru bir teşebbüs haline getirecek olması ve böylelikle izinli graffiti uygulamalarının yaygınlaşmasının bir süre sonra başka yerlerde yasa dışı graffiti uygulamalarının da yolunun açabileceği olması gösterilmiştir (Kramer, 2016, s.408).

Tüm bu gelişmeler, verilen büyük cezalar sonucu toplu taşımalarda, sokaklarda ya da bina duvarlarında uygulama yapmanın gittikçe daha zor hale gelmesi, örneğin tren üzerine yapılan uygulamaların henüz tren kalkmadan silinmeye başlaması, bir karşılık göremeden işlerin yok ediliyor oluşu, graffiti sanatçılarını kendilerini göstermek adına farklı mecraların arayışına iten sebeplerin en önemlisi olarak ortaya koyulmaktadır. Buna paralel olarak yenilik arayışında olan kimi sanat galerilerinin özellikle New York ve çevresinde bu asi, tehlikeli ve dikkat çeken uygulamanın koleksiyonerlerin ilgisini çekeceğini düşünerek sanatçıları galeri platformuna çekmeye başlaması ise hemen ardından gelen ikinci sebeptir. Böylelikle ihtiyaç duyulan alternatif bir kendini duyurma platformu, graffiti ile ilgilenen sanatçılar için açılmıştır. Sokaklara göre son derece risksiz ve tehlikesiz olan bu yeni yol, çoğu zaman boya masraflarını dahi karşılamakta zorlanan sanatçılara yüksek bir maddi kazanç da vaad etmektedir. Galerilerin sağlamaya başladığı bu yeni görünürlük ya da meşruluk çok farklı tepkilere yol açmıştır. Sokaklarda türeyen bu yeni ve asi ifade biçimini dikkatle izleyen, yücelten, ona sahip olmak isteyen bir kitlenin doğmasının yanı sıra, çoğunluğun hala gelişmelere tepeden baktığı ya da bir kesimin suçla örtüşürmeye devam ettiği bu hareketin meşruluk kazanarak cesaretlendirilmesini endişeyle izlediği bilinmektedir. 1983 tarihli bir gazete haberinde gelişmekte olan bu yeni durum şu şekilde ele alınmıştır:

Sanat dünyasının yeni eğlence ve yatırımlar için acımasız arayışı göz önünde bulduğunda bunun gerçekleşmesi kaçınılmazdı. Ve gerçekleşti. Uzun ve kaba bir yeraltı kariyerinden sonra, graffiti galeri ve müzelerin temiz beyaz duvarlarında yüzeye çıktı. Toxic, Daze, Crash, Koor, Noc 167, Blade ve Ramm-El-Zee'nin de aralarında bulunduğu tag denilen ve saldırgan bir şekilde tren yolu duvarlarına ya da arabaların üzerlerine spreyle boyalarla yapılmış kavgacı işaretler artık tuval üzerinde yer alıyor. Daha önce hiç tren kullanmamış olması muhtemel koleksiyonerler, trenle seyahat edenlerin gözlerine her gün saldırı düzenleyen bu görsel kargaşayı evlerinin salonlarına

asıyor ya da sadece spekülasyon için satın alıyorlar.

Son kanıt, "Post-Graffiti" adı altında bir sergi düzenleyen prestijli Sidney Janis Gallery'de bulunabilir. Bir sanat koleksiyoneri, günümüzde geçerli akımların meraklısı olan ve bir çok graffiti yazarına işlerini tuvale taşımaları konusunda cesaret veren Dolores Neumann tarafından düzenlenen bu sergide; bir zamanlar sadece isimlerini büyük boyutlu görmenin heyecanı ile yaptıkları işler için artık tuval başına 3.000\$ ile 10.000\$ arası ücret aldıkları bilinen 18 graffiticiye ait işler bulunmakta (Glueck, 1983, s.20).

Graffiti uygulamalarının galerilere girmeye başlamasına karşı alaycı ve tepeden bakan bir tutum sergileyen bu 1983 tarihli gazete haberinde, yazar graffitiyi ister bir tuval yüzeyinde, ister halka açık bir duvarda, bir trenin veya arabanın üzerinde, nerede olursa olsun göz zevkini bozan bir şey olarak nitelermekte ve bir suç olduğunun, şehre zarar verdiğinin altını defalarca çizmektedir. Aynı yazar, yasa dışı olduğu gerçeği bir kenara bırakılsa bile sokaklara ait, doğası gereği düşünmeden hareket eden, spontane bir sanat formu olarak tasvir ettiği graffitinin, geleneksel bir yöntem olan tuvalin üzerinde bulunmasını son derece gülünç olarak nitelermektedir. Uygulamanın özünde bulundurduğu suç unsuru ve şiddetle ilişkilendirildiği geçmişi göz önünde bulundurulduğunda, bunun yeni olan herhangi bir şeye verilmesi öngörülür tepkinin daha ötesinde bir durum olduğu anlaşılmaktadır. Burada üzerinde durulması gereken durum, halkta ve politikacılarda oluşan tepkinin, karalama kampanyalarının, yasakların en yoğun olduğu dönemde, bu hareketi sanat dünyasından bir kesimin sahiplenmesidir. Lombard (2013), bu sahiplenmenin ve bir altkültürün anaakıma dahil edilmesinin ne ölçüde gerçekleştiği, bunun meydana gelme şekli ve koşullarının şartlara bağlı olduğunu öne sürmüştür. Lombard'ın paylaştığı örneğe göre; Amerika'da graffitinin anaakıma dahil olması ilk olarak sanat dünyası aracılığıyla gerçekleşmiştir. Daha sonra şahsi ve ticari mülk sahipleri tarafından binalara duvar boyama çalışmaları yaptırılarak anaakım içerisinde yaygınlaşması sağlanmıştır. Bir başka örnek olan Avustralya'da ise graffiti ancak son on yılda bir sanat formu olarak gerçekten kabul görmüştür (s.93).

Galeri, müze veya ticari kurumların graffitiye yönelen ilgileri, Lachmann (1988) tarafından "baskın sanat dünyasına alternatif bir estetik ve sosyal biçim yerleştirme çabası" şeklinde değerlendirilmiştir (s.246). Lachmann, üzerinde graffiti yer alan tuvalerin sergilenerek satışa sunulma biçimini ve oluşan bu yeni ilginin zamanlamasını irdelerken, tüm bu gelişmelerin sanat piyasasının dinamiğine yanıt verdiğini ve "alıcıların stilistik yeniliklere yönelik sürekli talebine yanıt olarak

pazarlandığını” öne sürmüştür (s.246) (bkz. Görsel 2.7).



Görsel 2.7 Ces, Beyond the Streets sergisi, Fondation Cartier, 2010. Fotoğraf: Dan Bradica Kaynak: www.forbes.com

Popülerliği veya çeşitli çevrelerce onayı ne seviyede olursa olsun, graffiti tartışmalı bir konu olmaya devam etmektedir. Tuval üzerine uygulanan ve bir kurum altında sergilenen graffiti, bu üretilen işin sanat ile bağlantısı açısından da, graffiti ile bağlantısı açısından da benzer tartışmalara yol açmakta, bu tartışmalı ortamdan iki uca da tamamen ait olamayan işler doğabilmektedir. Şehirde yürünen ya da yaşanan sokaklarda rastlanan graffiti ise kamusal alan, mülk, şehrin düzeni, suç ve hatta çete savaşlarını dahi kapsayan farklı tartışmaların öznesi olabilmektedir. Graffiti izlemeyi düz, gri, boş duvarları izlemekten daha keyifli bulan bir kitle yasal durumundan bağımsız olarak bu uygulamaların varlığını destekleyebilmektedir. Bunun karşısında ise suçla ilişkilendirilmiş bir geçmişe sahip bir pratik söz konusu olduğu için, ya da bu görüntülerle kendi iradesi ya da tercihi dahilinde karşı karşıya gelmediği için varlığından hoşlanmayan bir kitlenin varlığı da kaçınılmazdır. Tartışmalı bir diğer nokta da graffiti gibi uygulamaların bir sanat dalı olarak kabul edilirliliğinin ne denli dar ya da geniş bir çerçevede gerçekleşiyor olacağıdır. Bu eylemlerin çoğunlukla kamu mülkü üzerinde ve izinsizce gerçekleşiyor olması da kuşkusuz bu tartışmalı ortamı tetikleyen öğelerden en önemlisidir. Buradan yola çıkarak varılabilecek bir diğer tartışma da, bu bir sanat dalı olarak kabul ediliyor ise, resmi bir ortamda, sanat eğitimi verilen bir kurumda öğretilmesi gerekip

gerekmediğidir.

Graffitiye dair tüm bu tartışmalar sürerken, graffiti ve benzeri uygulamalar, bu gelenekten gelen ya da gelmeyen kimi sanatçılar tarafından tuval, ahşap, kağıt gibi taşınabilir yüzeyler üzerine aktarılmaya başlanmıştır. Graffiti - resim buluşması fikrinde biraz daha geriye gidildiğinde ise; graffiti uygulamalarının bizzat galeri ve müzelerde görülmesinin çok sık rastlanan bir durum olmadığı zamanlarda dahi graffiti estetiğinin galeri sanatçılarının çalışmalarına yansımış olduğu görülmektedir. Yukarıda bahsi geçen 1983 tarihli gazetede tuval üzerine uygulama yapmaya başlayan graffiti sanatçıları aşağılanırken, graffitiden ilhamla üretim yapmış kimi sanatçıların varlığı yüceltilmiştir.

Doğru, graffiti Paul Klee'den ikinci nesil soyut dışa vurumcu Cy Twombly'e kadar kimi iyi sanatçılara ilham olarak hizmet etmiştir, fakat onların çalışmalarında estetik yargı tarafından rafine edilmiş duyarlılıklar tarafından filtre edilmiştir. Aynı şey buradaki çığ şeylerin çoğu için söylenemez (Glueck, 1983, s.20).

Yapılan bu alıntıda “çığ şeyler” şeklinde nitelenen “Post-Graffiti” sergisinde yer alan graffiti sanatçılarına ait tuval üzerine uygulanmış işlerdir. Jean Michel-Basquiat ve Keith Haring gibi yeraltı kültürü ve yüksek sanat arasında kurdukları bağlar ile tanınan sanatçıların yanı sıra A-One (Anthony Clark), Bear (Kwame Monroe), Marc Brasz, Crane, Crash (John Matos), Daze (Chris Ellis), Futura 2000 (Leonard McGurr), Kool Koor (Charles Hargrove), Lady Pink (Sandra Fabara), Don Leicht, Noc 167 (Melvin Samuels, Jr.), Lee Quiñones, Ramm-Ell-Zee (Stephen Piccirello), Kenny Scharf ve Toxic (Torrick Ablack) gibi graffiti yazarları da bu sergide yer almıştır. Aralık 1983'te New York'ta yer alan Sidney Janis Gallery'de gerçekleşmiş bu sergi, graffitinin bir sanat formu olarak kabulü yolunda kilit rol oynayan iki olaydan biri olarak kabul edilmektedir (bkz. Görsel 2.8). Graffitinin galerilerde bulunmasının önünü açan ilk olay ise, bir sosyoloji öğrencisi olan Hugo Martinez tarafından 1972 yılında United Graffiti Artists (birleşmiş graffiti sanatçıları) oluşumunun organize edilmesidir (Austin, 2016, s.230). Yetenekli graffitilerin bir sanat kariyeri oluşturabilmelerine yardımcı olmak amacıyla yapılan bu atılım başarılı olmuş, hareketin sanat eleştirmenlerinden onay almasına ve görünürlük kazanmasına olanak tanımıştır.



Görsel 2.8 Crash & Daze, Post-Graffiti sergi katalogu ön kapağı, 1983. Kaynak: <https://gallery.98bowery.com/2017/sidney-janis-post-graffiti-1983/>

Graffiti - sanat dünyası birlikteliği söz konusu olduğunda öne çıkan isimler, doğrudan graffiti temelli uygulamalar yapıyor olmasalar da, bu kültürden ve ifade biçiminden aldıkları ilhamı sanat pratiklerinde kullanan iki sanatçı olan Jean Michel Basquiat ve Keith Haring'dir. Bu iki sanatçıyla olan yakınlığı ve onlara olan desteği ile bilinen Andy Warhol da, yeraltı sanatının film alanında yaptığı çalışmalar dolayısıyla bu kültüre uzak bir isim olmamasının yanı sıra, pop art dalındaki üretimleri bu alanın dışında kalsa da dolaylı yoldan graffitinin sanat dünyasına açılması ile ilişkilendirilmektedir. Graffitinin tanınmış bir sanat formu olması yolununun açılması konusunda ön plana çıkan Basquiat ve Keith Haring örneklerine Fransız sanatçı Jean Dubuffet de eklenebilir. Dubuffet, tag stilini ve graffiti estetiğiyle özdeşleşmiş grafik motifleri resimlerine adapte etmiştir. Çağdaş sanata gelindiğinde ise ön plana çıkan isimlerden Blek Le Rat ve Banksy gibi sanatçılar, bir yandan sokaktaki çalışmalarına devam ederken, bu üslubu olduğu gibi duvardan tuval yüzeyine taşıyarak tuval resmine bire bir adapte etmekle kalmamış, bu tarzda işleri ticari galerilerde sergileyerek bu sanat dalını farklı bir yere taşımışlardır. Sokak kültürü ile bağlantılı bir başka sanatçı olan Shepard Fairey ise işlerini The Smithsonian, Los Angeles County Museum of Art, the Museum of Modern Art, Victoria and Albert Museum gibi kurumların koleksiyonlarına dahil etmiştir. Ayrıca Obey ismi ile de tanınan sanatçı, 2008 yılının

Amerika başkanlık seçimleri için Barack Obama'nın seçim kampanyası posterini tasarlayarak (bkz. Görsel 2.9) dikkat çekmiş, 2017 yılında Münih'te gerçekleşen Stroke Art Fair (bkz. Görsel 2.10) gibi pek çok fuarda yer almıştır.



Görsel 2.9 Shepard Fairey, Hope, 2008, litografi, 86 × 61 cm. Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/229396/barack-obama-hope-poster>

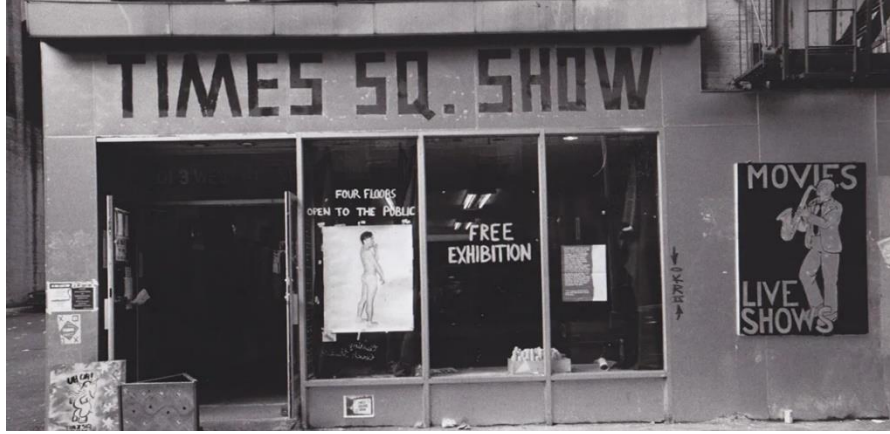


Görsel 2.10 Obey (Shepard Fairey), Stroke Art Fair, 2017, Münih. Fotoğraf: İpek Ergen.

Graffiti - sanat dünyası birlikteliği konusunda öne çıkan sanatçılardan bir diğeri, Puerto Rico doğumlu bir sanatçı olan Lee Quinones'dur. 1970-80 yılları arasında New York'ta ağırlıklı olarak trenler üzerine yaptığı uygulamalar ile tanınan Quinones;

1980'lerden itibaren çalışmalarını tuval yüzeyine ve galerilere taşımıştır (Artnet, t.y.). Graffiti bir akım haline gelip, artık tanınan bir ifade biçimi olarak sokaklarda hızla yayılmaya devam ederken, bu süre zarfında graffiti geleneğinin içinde yetişmiş, ilhamını sokaklardan alan Quinones gibi bir çok gerçek graffiti sanatçısı sokak çalışmalarını sürdürmüş, bir diğer yandan da galerilerle sözleşmeler imzalamaya, sergiler açmaya devam ederek bu iki dünya arasında bir denge kurmaya başlamıştır. Lee Quinones sokak geleneğinde yetişerek bir sanat kariyeri kuran bu grup arasında en çok galeri sergisine katılmış sanatçılardan biri olmasının yanında, konunun öncülerinden olarak kabul edilmektedir. Örneğin Quinones'un 1979'da Roma, İtalya'da açtığı ilk sergisi, graffiti temelli sanatın yer aldığı ilk uluslararası sergi olarak not edilmiştir (McKinney, 2016, s.12). Bir ilk niteliği taşıması dolayısıyla da ses getiren bu sergiden sonra Quinones, kısa sürede sokakta olduğu gibi sanat dünyasında da hatırı sayılır bir tanınırlık kazanmaya başlamıştır. 1980 yılında sanatçı önce ilk New York sergisini açmış, daha sonra da Keith Haring ve Jean-Michel Basquiat'ın da dahil olduğu bir grupla çok ses getiren Times Square sergisinin (the Times Square Show) bir parçası olmuştur. Görsel 2.11'de görüldüğü üzere terk edilmiş bir masaj salonunda 100'e yakın sanatçının bir araya gelmesiyle düzenlenen bu sergi, "seksenlerin ilk radikal sanat etkinliği" olarak değerlendirilmiştir (Goldstein, 1980). Keith Haring, kendisi için yazılmış bir biyografi kitabı dahilinde kendi ağzından anılarını anlattığı bir bölümde bu sergiden şu şekilde bahsetmiştir:

Kendilerine Collaborative Projects ya da COLAB diyen bir grup The Times Square Show isimli bir sergi düzenlemişti o zamanlar. Yedinci Cadde ve Kırkbirinci Sokakta önceden masaj salonu olarak hizmet veren terkedilmiş bir bina bulmuşlardı. Orayı çok az bir paraya kiralamış ve tüm bu sanatçıları eserlerini asmak ve yerleştirmeler yapmak için davet etmişlerdi. Görünen o ki, The Times Square Show sanat dünyası için bir dönüm noktası olmuştu. Gerçekten bir iz bırakmıştı, çünkü graffiti de dahil olmak üzere her türden yeraltı sanatı ilk kez tek bir yerde bir arada görülebiliyordu. Sanat dünyası yeraltının varlığından ilk kez haberdar oluyordu (Gruen, 1992, s.65).



Görsel 2.11 Times Square Show, 1980, New York. Kaynak: www.widewalls.com

Aynı kitapta Haring bu sergiye katılan sanatçıları sayarken Quinones'dan “en iyi graffiti sanatçılarından biri” şeklinde bahsetmiştir (Gruen, 1992, s.65). Yer aldığı sergilerin dışında Adidas gibi önemli markalarla imzaladığı sözleşmelerle de ses getiren Quinones, eserleri ile Whitney Museum of American Art ve the Groninger Museum gibi müzelerin koleksiyonlarına katılma şansını da yakalamıştır. Quinones, kendi sözleriyle sanat anlayışını şu şekilde özetlemiştir:

Sanat anlayışım, sanat tarihine referans vermeden sanat yaratmaktı, çünkü bu yapım aşamasındaki sanat tarihidir. Gerçek bir sanat hareketi asla senaryoya bağlı kalmaz, onun yerine senaryoyu ters yüz ederek inançla kendini yeniden icat eder (McKinney, 2016, s.1).

2.4. Graffiti ve Sokak Kültürünü Yüksek Sanata Taşıyan Köprü: Basquiat ve Haring

1970'li yıllarda uygulaması bizzat sokakta yapılan, ya da sokağın ruhundan ilhamla yaratılan diğer sanat türlerinin de graffiti uygulamalarına paralel bir şekilde ilerlemekte olduğu ve gittikçe genişleyen bir izleyici kitlesine hitap etmeye başladığı dikkat çekmektedir. Aynı dönem sanat dünyası ile graffiti arasında bir zamanlar var olan uçurumların kapanarak yerini kurulan yeni bağlara bırakması söz konusu olmuştur. Bu gelişmelere dair araştırma ve yayınlarda kilit nokta oldukları düşünülen iki sanatçının adı mutlaka geçmektedir: Keith Haring ve Jean-Michel Basquiat. Yüksek sanat - graffiti bağı ile ilişkilendirilen bu iki sanatçı da bir şekilde sokak kültürünün ya da graffiti çevrelerinin içerisinde bulunmuş ve atölye ağırlıklı çalışmalarını bu kültürden kopmadan sürdürerek iki dünyanın da tam olarak içinde yer

almadan, tam olarak iki dünyaya da ait olmadan, adeta bir köprü görevi görmüşlerdir. Ferrell (2016), iki dünya arasında köprü görevi gören bu tarz sanatçılar için yasa dışı ve yasal kariyerlerin eşzamanlı olarak yaratıldığı saptamasında bulunarak “sokaktan galeriye, hatta daha dramatik bir şekilde hapishaneden sergi açılışına doğru bir ileri bir geri” hareket ettikleri benzetmesini yapmıştır (s.36). Aynı Ferrell (2016), yasa dışı olarak sokakta yapılan çalışmaların getirilerinin “pazarlanabilir sanatsal itibar” sağlayabildiğini ve bir önceki jenerasyonun Basquiat, Keith Haring gibi sanatçılarından bundan faydalandığını, bunun yanı sıra günümüz sanatçıları için bu tanımın daha da uygun olduğunu da belirtmiştir (s.36).

Keith Haring ve Jean-Michel Basquiat işlerine yüzeysel bir bakışla bakıldığında, kullanılan teknik veya üslup açısından graffiti ile doğrudan bir bağlantı kurulamasa da, bu bağlantının kurulabilmesini mümkün kılan sanatçıların tavrının yanı sıra sokak geçmişleri ve de eserlerin daha derinine inildiğinde yakalanan detaylardır. Böyle bir bağlantının kurulması adına dikkat çekilen ilk detaylardan biri Basquiat'ın Al Diaz ile birlikte yarattığı ve ikilinin sıklıkla kullandığı SAMO imzasıdır. Graffiti yazarlarının kullandığı tag işaretlemeleri ile pek çok ortak yönü olan bu takma isim; Basquiat ve Al Diaz tarafından kimi zaman tek başına, kimi zaman da dikkat çekici, slogan niteliği taşıyan kısa cümlelerle birlikte 1970'li yılların sonunda New York şehrinin çeşitli yerlerinde görülmeye başlamıştır. Özellikle sözcüğe eşlik eden sloganlar aracılığıyla eleştirel yönünü sergileyen ve 1976 – 1980 yılları arasında süren bu eylem ile Basquiat “graffitinin anlamını işaretlemeden çok, bir ifade aracı haline dönüştürmüştür” (Koyunoğlu, 2021, s.167). Bu dönem Basquiat'ın kurumlar destekli bir sanat kariyeri yerine sokak sanatı ve graffiti benzeri uygulamalar üzerine çalıştığı dönemdir. 1979 yılında, New York duvarlarına bırakılan “SAMO is dead” (Bkz. Görsel 2.12) mesajı ile SAMO'nun ölümü ilan edilmiş, 1980'den itibaren ise Basquiat; Keith Haring, Andy Warhol gibi sanat dünyasının önemli isimleriyle yakınlaşmaya başlamış ve sokak çalışmalarını bırakarak profesyonel bir sanat kariyerine yönelmiştir.



Görsel 2.12 SAMO is dead Kaynak: www.artnet.com

Basquiat'ın tuval üzerine gerçekleştirdiği çalışmaları ve diğer işleri tavrı olarak graffiti ile benzerlik göstermektedir; bu işler kendiliğinden gerçekleşen, spontane bir yaklaşıma sahip olsa da, aslında görüldüğünden daha fazla 'üzerinde düşünülmüş' bir niteliğe sahiptir (Miller, 1983). Burada Basquiat üzerinden vurgulanan konu genel olarak graffiti ve sokak sanatı uygulamalarına uyarlanabilmektedir. Özellikle graffiti, ya da tag uygulamaları özensizce, hızlıca, spontane bir şekilde tamamlanmış izlenimi verse de, çoğunlukla uzun ve titiz bir planlama, hesaplama ve ön hazırlık aşamasının ürünüdür. Bunun asıl sebeplerinden biri sokakta yapılan çalışmalarda, özellikle de yasa dışı olanlarda, koşullardan dolayı uygulamanın mümkün olduğunca hızlı yapılmasının gerekliliğidir. Graffiti benzeri uygulamaların üzerinde dönüp tekrar tekrar çalışma, düzeltmeler yapma gibi durumlara her zaman müsaade etmeyebileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bahsedilen durumlar çoğunlukla hazırlık aşamasının daha uzun ve detaylı olması gerekliliğini beraberinde getirmektedir. Macdonald (2001), bu duruma değinirken “duvardaki final formunda alelacele karalanmış bir kaos gibi görülen şeyin aslında derine köklenmiş düzen ve disiplini gizlediği” vurgulamıştır (s.75). Bu fikirden yola çıkarak, bitmiş işle karşı karşıya kalındığında deneyimlenen bir nevi düzenli kaos halinin, graffiti görselinin hedeflediği bir hal olduğu varsayımında bulunulabilmektedir.

Graffitilerde kullanılan iç içe geçmiş harfler, renk geçişleri ve efektler ilk bakışta bir kaos hissi yaratsa da, hazırlık aşamasında yatan plan ve disiplin farkedilmektedir.

Bu plan, disiplin ve ince hesaplamalar ise graffiti eskizlerinin bir arada tutulduğu “kara kaplı defter” (black book) denilen not defterleri üzerinde gerçekleşmektedir. Bu süreci anlatırken McKinney (2016), detaylı ve planlı çalışma sürecinin daha en başta, bir isim seçme aşamasında başladığını belirtmiş ve bu sürecin önemini vurgulamak adına ismin “graffitinin para birimi” gibi olduğu benzetmesine başvurmuştur (s.7). Graffiti söz konusu olduğunda, taşınacak ismin bir sembol olarak önemi göz önünde bulundurularak aylar sürebilecek titizlikte bir isim seçme ya da yaratma aşamasından geçilebilmektedir. Sokakta uygulama yapan çoğu sanatçıda olduğu gibi graffiti uygulamalarında da yaratılan ve defalarca tekrar edilen isim zamanla sanatçının kendisini dahi aşan bir çeşit markaya, bir sembole dönüşebilmektedir. Gablik (1982) graffiti sanatçıları için ismin önemini şu sözlerle ifade etmiştir:

Graffiti yazarları söz konusu olduğunda onlar için kısaca isim kaderdir, hayatlarını organize eden motiftir. İsimlendirme gücü yüce güçtür ve gizli bilgi ile bağlantılıdır. İsmi anarak, sanatçı var olur, o ismidir. Onsuz, var olamaz. İsimlendirme ta kendisi ve kendi başına bir değer yaratır ve bu şekilde efsanevi ve ritüelistik bir anlam kazanır. Eğer ritüel hayatı meydana getirmek adına bir teknikse, tüm ritüelin temel zorunluluğu onun tek başına yapılamıyor oluşudur. İsimler arkalarında yatan arketipten kaynaklanan psişik enerji ile doludur; onlar güç ile bağlantının hayat veren, anlam katan işaretleri ve simgeleridir (s.33-39).

Graffiti söz konusu olduğunda ismin ifade ettikleri veya yaratıcılığı her ne kadar önemli olsa da, çok kısa ve akılda kalır olması gibi nitelikler daha büyük önem teşkil etmektedir. Hızlıca uygulama yapmaya izin vermesi, kolayca tag haline getirilebilmesi, hızlıca görülüp önünden geçildiğinde hafızalara kazınabilir olması önemli kriterler olarak öne çıkmaktadır; dolayısıyla seçilecek ismin az sayıda harf içeren, pratik, akılda kalır bir sözcük olması tercih edilmektedir. Bu saptamalar ışığında Basquiat'ın yaratmış olduğu SAMO ismine bakıldığında, graffiti geleneğinin bahsedilen kurallarıyla ne denli uyduğu görülmektedir. Bir isim seçildikten sonra ise onu şehrin mümkün olduğunca fazla yerine taşıyacak tag çalışması başlamaktadır. Bir eskiz defteri edinildikten sonra tasarlanan tag, uygulamada iyice ustalaşana kadar bu defter üzerinde defalarca pratik edilmektedir. Graffiti çalışan kişilerin bu tavrına benzer şekilde düşünceli ve titiz bir planlama sürecine, Basquiat'ın New York'ta sergilenen not defterlerinde rastlandığı gözlemlenmiştir. Bu defterlerde sürece dair izlerin ve çalışmaların dışında, onun SAMO sözcüğüne eşlik etmek üzere planlandığı

farklı cümlelerin de yer aldığı görülmektedir.¹ Graffitiye geçişin ilk aşaması olarak kabul edilen tag çalışmaları, tekniği geliştirildikçe önce basit, sonrasında ise daha kompleks graffitilere evrilebilmektedir ve tüm bu geçişler söz konusu kara kaplı defter üzerinde planlanıp tasarlanarak gerçekleştirildiği için bu defterler bir graffiti sanatçısı için son derece önemli bulunmaktadır.

Keith Haring, graffiti ve sokak sanatı ile yüksek sanat arasında köprü görevi gördüğü düşünülen bir diğer sanatçıdır. Görsel 2.13 ile de örneklendiği üzere, reklam panoları üzerine çizdiği basit hatlara sahip figürler Haring için bir imza niteliği taşıyor olmuştur.



Görsel 2.13 Keith Haring, New York, 1984 Fotoğraf: Tseng Kwong Chi.

Haring'in işleri, sokak sanatının görsel ağırlıklı üretimleri kapsayan farklı dalları ile biçim, üretim tarzı olarak bağlantılı bulunmaktadır. Haring, şablon benzeri teknikleri sıklıkla kullanmaktadır ve bir imza niteliği taşıyacak belirginlikteki tarzını sıklıkla tekrar etmektedir. Belirgin bir üslubun imza niteliği taşıyabilecek bir tanınırlığa ulaşana dek tekrar edilmesi, bunun adına da şablon hissi yaratacak netlik ve keskinlikte figürlerin kullanımı sokak sanatında sık rastlanır yöntemlerdir. Fakat Ensminger (2011), hem Basquiat hem de Haring'in graffitiyi kaçınılmaz sonla buluşturdıkları eleştirisini getirmiştir. Ensminger bu sanatçıları “gri alanlar” olarak

1 *Basquiat: The Unknown Notebooks*, Brooklyn Museum, 2015.

nitelemiş ve onları “sokağın, yeraltının sesini, enerjisini arzulayan ama bunlara daha evcilleştirilebilir ve yönetilebilir bir şekilde sahip olmak isteyen koleksiyonerlerin sonucu” şeklinde tanımamıştır (s.69). Ensminger'in yapmış olduğu saptama bu tez çalışması boyunca yeraltı sanatının kurumsallaşmasının ve yükselişe geçişinin sebebi olarak sunulan etkenlerle paralellik göstermektedir. Bu saptamanın da ortaya koyduğu şekilde; sokakta bulunan, kural tanımaz, asi ve vahşi olanı yakınına getirme, evcilleştirme ve ona sahip olma dürtülerinin varlığı bu gerçekleşen kaçınılmaz kurumsallaşma durumunun sebeplerinden biri olarak görülmektedir. Aynı zamanda söz konusu işlerin bu özellikleri her an kaybolabilecek bir şeye bakılmakta olunduğu gerçekliğiyle de birleştiğinde; bu tek olma, o an orada var olma, gelip geçicilik niteliğinin Walter Benjamin tarafından *aura* şeklinde belirlenmiş nitelikle özdeşleştirilebileceği önermesi üzerinde durulmaktadır. Bu fikirlerden yola çıkarak, tüm bu sebeplerden dolayı, yapıtların farklı ve ilginç birer arzu nesnesine dönüşme süreci gözlemlenmektedir. Buradan yola çıkarak söylenebilir ki; sınır ve kural tanımayan, asla tamamen sahip olunamayacak hissi veren işlere, onların taşıdığı sokağa dair tehlike ve gizemi yansıtan ruha, Ensminger'in de belirttiği gibi daha “yönetilebilir ve evcilleştirilebilir” koşullar altında sahip olma isteği, kaçınılmaz bir kurumsallaşmayı beraberinde getirmiştir. Basquiat ve Haring'in çalışma biçimi de bu saptama ile örtüşse de, bu iki sanatçının elde ettiği şöhret, yukarıda bahsedilen sebeplerin yanı sıra, dönemin sansasyonel isimlerinden olan Andy Warhol ile kurdukları yakınlıklarından tamamen bağımsız bir şekilde değerlendirilememektedir. Sonuç olarak, sebepleri her ne olursa olsun hem Haring, hem de Basquiat, döneminde yaygın bir suç unsuru olarak görülen graffiti uygulamalarına ait kimi teknikleri sanat pratiklerinde kullanarak büyük bir başarı kazanmış, böylelikle graffiti uygulamalarının meşrulaşmasına bir katkıda bulunmuşlardır (Bkz. Görsel 2.14). Onların en büyük destekçisi olarak bilinen Warhol da dolaylı olarak bu meşruluğa katkı sağlayan isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Tüm bu katkılar, düzenlenen etkinlikler, sebebi veya ardında yatan motivasyon her ne olursa olsun kamusal alandaki yasa dışı uygulamalardan tuval yüzeyine geçmeyi tercih eden sanatçılar, zamanla graffiti – düzensizlik – suç üçgeninde ilerleyen önyargıların kırılmasını sağlamıştır. Böylelikle bu sanatçılar, koleksiyonerler ve galericiler tarafından bir zamanlar çok uzak görülen graffiti ile sanat dünyası arasında bir köprü kurulması sağlanmıştır.



Görsel 2.14 Basquiat, Contemporary Art Museum St.Louis Fotoğraf: Dusty Kessler

2.5 Berlin Duvarı Etkisi

Günümüzde duvarlar aracılığıyla kendini ifadenin görkemli örneklerinden biri olarak kabul edilen Berlin Duvarı görsel hafızalara kazınmış bir semboldür. Berlin Duvarı'nın hikayesi, 1961 yılında Doğu Almanya hükümetinin, Batı Almanya'ya kaçan vatandaşlarını durdurmak adına Berlin şehrine, Doğu ve Batı arasındaki sınıra dikenli telden bir çit çekmesiyle başlamıştır. Daha sonrasında ise bu sınır geliştirilerek üzerinde gözetleme kuleleri bulunan duvarlar inşa edilmiş, böylelikle Soğuk Savaş döneminin ve ifade özgürlüğünün bir sembolü olan Berlin Duvarı hayata geçmiştir. Doğu ve Batı Berlin arasında bir sınır görevi gören bu duvarların üzerindeki sınır geçiş noktası ise sonradan bir müze niteliğine bürünmüş olan Checkpoint Charlie'dir. Duvarın ortaya çıkışı şu şekilde anlatılmıştır:

Duvarın ilk defa vücut bulması 13 Ağustos 1961 yılında, bir gecede gerçekleşmişti. Aileleri ve arkadaşları tecrit ettirmiş, insanları geçim kaynaklarından uzaklaştırmış ve Kasım 1989'da sınırın tekrardan açıldığı güne kadar halkın hareket etme özgürlüğünü elinden almıştı (Graves ve Corda, 2016, s.1).

Doğu – Batı arasında sağlanan mütabakatlar sonucu, Doğu Almanya hükümeti 1989 yılının Kasım ayında duvarın bir tarafından diğer tarafına serbest geçiş izni vermiştir. Kısa bir süre sonra ise vatandaşlar tarafından duvarın parçaları hatıra olarak saklanmak ve satılmak üzere parçalanmaya başlamıştır (Ganster ve Lorey, 2004, s.21).

Duvarın aktif olarak şehri ikiye ayırdığı dönemde, Doğu ve Batı Berlin arasındaki sınır geçişi olan Checkpoint Charlie, zamanla kentin batı yakasında bulunan turistler için ziyaret edilecek bir nokta, bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Yıllar geçtikçe, yazılar, çizimler, graffiti ve benzeri uygulamalar ile duvarın batı cephesi kaplanmaya başlamış ve bu bir hareket halini almıştır. Duvarı kaplamaya başlayan bu sloganlar ve resimler zamanla bir meydan okuma ve kişisel özgürlüğün ifadesi, duvarın sembolize ettiklerine karşı bir protesto niteliği kazanmaya başlamıştır. Berlin Duvarı, yıkıldıktan yıllar sonra bile, ifade özgürlüğü adına bir sembol, graffiti ve sokak sanatı uygulamaları için ise tarihi bir dönüm noktası olarak hatırlanmaya devam etmektedir.

Berlin Duvarı'nın doğu ve batı yüzü görsel olarak çok farklı niteliklere sahip olmuştur. Örneğin doğu tarafından görülen duvar askeri emirle boyanmış soluk gri ve yeşil panellerle kaplıyken, batıdan görülen yüzü graffitilerle kaplanmış rengarenk bir yüzey olarak deneyimlenmektedir (Ganster ve Lorey, 2004, s.33). Günümüzde de Berlin Duvarı'ndan bahsedildiğinde ilk akla gelen görsel, onun kişisel ifadenin bir sembolü haline gelerek ünlenmesini sağlayan bu graffitilerle kaplı yüzü, yani batı yüzüdür. Duvarın bu yüzü politik protestocuların sloganlarından, devletin izniyle ünlü sanatçıların duvarı boyamaya davet edildikleri bir hale hızlıca evrilmiştir. Pek çok kaynağa göre Thierry Noir, duvarı yasa dışı bir şekilde boyayan ilk sanatçı olarak kabul edilmektedir. Keskin hatlı, kalın kontürlere sahip ve karikatürize figürleri içeren çizimleri için Thierry Noir, her gün duvarı ziyaret ettiğini aktarmıştır. Uyguladığı bu karikatürize tarz için ise Noir “duvarı gülünç hale getirerek onu yok etmek” amacı güttüğünü ve “duvardan daha güçlü olduğunu göstermek için onu boyamak zorunda hissettiğini” belirtmiştir (Street Art London, 2013). Noir, Görsel 2.15'de yer alan fotoğrafına refere ederek, kendi ağzından o dönemi şu şekilde anlatmıştır:

Bu benim 1985 yılında Kreuzberg'de bulunan Waldemarstrasse boyunca uzanan duvarı boyarkenki görüntüm. Dinozor, doğanın mutasyona uğramasını temsil ediyor – çünkü Berlin Duvarı ve benim yarattığım resimler bir kültür mutasyonuydu. Batı Berlin'den başka Avrupa'nın neresinde kilometrelerce uzanan boyanmış bir beton duvar görebilirsiniz ki? Duvarı her gün boyardım. Tüm fikirlerim zihnimden elime değil, elimden zihnime gelirdi. En baştan beri, Kreuzberg'de bulunan tadilattaki evlerin artık boyalarını toplardık. Ne bulabilirsek onunla işimizi görürdük. Malzeme alacak paramız yoktu (Jones, 2014).



Görsel 2.15 Thierry Noir, Berlin Duvarı. Kaynak: www.theguardian.com

1976 yılında Almanya'ya göçmüş rus bir ressam olan Lew Nussberg'in, Berlin Duvarı'nı boyama isteği belirten ilk uluslararası tanınmış sanatçı olduğu kabul edilmektedir (Ganster, Lorey, 2004, s.33). Onun ardından ise yapıldığı dönem çok ses getiren insan figürleri zinciri çalışmasıyla Keith Haring gelmiştir. Checkpoint Charlie müze müdürü tarafından duvara resim yapmaya davet edilen Keith Haring, bu daveti kabul etmiş ve kısa süre sonra Berlin'e seyahat etmiştir. Thierry Noir'ın motivasyonuna yakın bir motivasyonla yola çıkan Haring de benzer bir açıklamada bulunarak “duvarı boyayarak onu yok etmek” amacıyla olduğunu belirtmiştir (Mundy, t.y.). Müze direktörünün verdiği talimat üzerine Haring'in çalışacağı alan orada bulunan diğer graffitileri kapatarak rahat çalışılacak düz bir yüzey sağlamak adına boydan boya sarı renkle kaplanmıştır. Duvarın o kısmını sarıya boyama işlemi Haring Berlin'e varmadan önce tamamlanmıştır. Boyayla üzeri örtülen kısımda kalan işlerden biri de Thierry Noir'a aittir. Devlet davetiyle gelen bir sanatçının rahat çalışması adına başka sanatçıya ait bir işin üzerinin boyayla örtülmesi tartışmalara yol açmıştır. Üstelik Noir'ın bir röportajında anlattığı üzere, kullanılan boya uygunsuzdur ve yarı transparan bir hal aldığı için altında yer alan kendisine ait “Özgürlük Anıtları” hala kendini göstermektedir (bkz. Görsel 2.16). Noir, bu yaşanan tartışmalı durumla ilgili düşüncelerini yıllar sonra verdiği bir röportajda şu şekilde açıklamıştır:

23 Ekim 1986'da Keith Haring'in Checkpoint Charlie'de bulunan duvarı boyamak için Berlin'e geldiğini radyoda duydum. Oraya gittim ve Özgürlük Anıtları'nın üzerinin tamamen sarı boyayla kaplanmış olduğunu gördüm. Keith ile konuştum ve o utanç içinde özür diledi. "New York'ta bu yüzden öldürülebilirsin" dedi. O davet edilmişti ve duvarın o bölümü onun için önceden hazırlanmıştı. Sarı renk o kadar transparandı ki benim anıtlarımı altında görebiliyordunuz. Sinirliydim, ama bu onun suçu değildi. Keith iyi bir adam ve iyi bir sanatçıydı (Jones, 2014).



Görsel 2.16 Berlin Duvarı Fotoğraf: Heinz. J. Kuzdas

Haring, duvarın kendisine ayrılan kısmında Doğu ve Batı Alman bayraklarının renklerini (siyah, kırmızı, sarı) kullandığı bir iş ortaya koymuş ve kendisine ayrılan yaklaşık 100 metrelik yüzeye birbirine bağlı figürler zinciri çizmiştir. Aynı gece, geç saatlerde kimliği belirsiz kişilerce Haring'in çalışmasının da büyük bir kısmının üzeri griye boyanmıştır. Bir kaç ay içinde ise üzeri tekrardan graffitiler ile kaplanan Haring'in işinden geriye görülecek hiçbir şey kalmamıştır. 9 Kasım 1989'da gelen geçiş izni sonrasında duvar her iki tarafta yaşayanlar tarafından balyozlarla parçalanmaya başlamıştır. Günümüzde graffiti ve benzeri uygulamalar aracılığıyla kişisel ifadenin tarihe geçmiş önemli bir örneği sayılan bu duvardan kalan parçalar, Berlin'de şehrin çeşitli yerlerinde bir açık hava müzesi şeklinde sergilenmektedir. Berlin seyahatlerinde duvara ait olduğu iddia edilen küçük parçalar bir kaç euro karşılığında hatıra olarak satın alınabilmektedir.

2.6. İfadenin Graffiti'den Sokak Sanatına Evrilişi ve Post Graffiti Döneminin Kurumsallaşmaya Etkisi

Duvarları bir ifade aracı olarak kullanma fikrinin kabul edilen bir sanat formuna evrilmesi ile sokak sanatının yükselişi yakın zamanlara denk gelmektedir. Sokak sanatı ve graffiti çoğu zaman isimleri birlikte anılan, iç içe geçmiş, bir o kadar yakın, bir o kadar da büyük farklara sahip iki akımdır. Bu iki akım da tarihleri boyunca birbirinden beslenmiş, graffiti kültüründe oluşan yenilikler sokak sanatının oluşumunu ve ilerleyişini, sokak sanatındaki yeni teknikler ise graffitinin gelişimini etkilemiştir. Sokaklara bırakılan ilk tag örnekleri zamanla büyük, planlı, detaylı, dikkat çekici graffitilere dönüşmüştür. Graffiti grupları arasındaki rekabet farklı tekniklerle ön plana çıkmayı gerektirmiş ve bu noktada duvarları daha gösterişli işler kaplamaya başlamıştır. Yazı temelli uygulamalar graffiti kültürüyle bağlantılı olarak devam ederken, farklı tekniklerin ve ağırlıklı olarak figüratif çalışmaların da görülmeye başlanmasıyla başlı başına bir kategori ve sanat formu olan sokak sanatı ortaya çıkmıştır.

Özünde ortak noktası çok fazla olan sokak sanatı ve graffiti pek çok açıdan ayrı kategoriler olarak değerlendirilmektedir. İlk ve en net ortak noktaları iki türe de ait olan uygulamaların sokakta, açıkta, kamusal alanda gerçekleşmesidir. Günümüzde sokak sanatı ve graffiti kategorileri altında yapılan atölye çıkışlı ve izleyicisiyle çeşitli kurumlar aracılığıyla buluşan yapıtların da varlığı, graffiti ve sokak sanatına dair tanımların genişlemesini sağlamaktadır. Böylelikle denilebilir ki; graffiti ve sokak sanatının ilk ve en net ortak noktaları iki türe de ait olan işlerin sokakta, açıkta, kamusal alanda bulunması veya bu alanlarda yaratılan işlerden ilhamla bu türe ait yöntemler kullanılarak üretilmesidir. Kısaca, bu iki ifade biçimi de özünde bir şekilde sokak ile bağlantı kurmaktadır. Bu bağlantı işlerin bizzat sokakta üretilmesiyle, sokak kültürünü yansıtmasıyla veya sokak kültüründe yetişmiş bir sanatçı tarafından sokağa ait geleneklere sadık kalarak üretilmiş olmasıyla kurulabilmektedir. Bunun yanı sıra bu bağlantıyı kurmuş olan pek çok sanatçı, zamanla tekniğini geliştirip değiştirerek graffiti uygulamalarından sokak sanatına geçiş yapmıştır. Kimi sanatçılar iki türde de üretmeye devam ederlerken, graffiti alanında üreten sanatçıların sokak sanatından, sokak sanatı alanında üretim yapanların da sıklıkla graffitiden ilham aldığı, iki türün birlikte, bir diğerinden aldıklarıyla geliştikleri bilinmektedir.

Sokak kültürünü, ruhunu yansıtmak gibi bir ortak nokta etrafında şekillenen ve

karşılıklı olarak aldıkları ilhamla gelişen, fakat özünde çok farklı iki kategori olan graffiti ve sokak sanatı teknik açısından çok net ayrımlara sahiptir. Bu farklara ilk olarak görsel bir çözümlene üzerinden bakıldığında, graffitin yazıya odağına koyan bir uygulama olduğu dikkat çekmektedir. Burada çoğu zaman kullanılan teknikler, eklenen grafikler ve farklı efektlerle son derece resimselleştirilmiş bir yazı söz konusu olsa da; odak noktası, temeli yazıdır. Kullanılan tagler, küçük figürler, işaretler, semboller, görsel öğeler ise söz konusu yazıya ön plana çıkarmak adına ona eşlik etmektedir. Kimi graffitilere eşlik eden kral tacı sembolünde olduğu gibi, bu uygulamalarda kullanılan sembol ve işaretlerin çoğu graffiti kültürü, onun içerisindeki gruplaşma, hiyerarşi veya bağlı olduğu altkültürlere dair, sadece küçük bir grubun çözümlenmesine açık anlamlar içermektedir. Kullanılan yazı biçimindeki karmaşıklık, yaratılan ve graffiti görseline adapte edilen farklı harf biçimleri, graffiti uygulamalarını onunla karşı karşıya gelen halkın çoğunluğunun okuması zor, söz konusu altkültürlere hakim olmayan kişilerin ise çözümlemeyeceği bir hale getirmektedir. Bu durum graffitin sadece o kültüre hakim olanlar arasında geçen “egosantrik bir özel iletişim biçimi” haline gelmesi ile sonuçlanmakta ve bu durum “kamusal alanı kendine mal etmek” şeklinde yorumlanabilmektedir (Mcauliffe, 2012, s.190). Bu ifadesel tercihler, graffiti ve sokak sanatının arasındaki en büyük farklardan biri olarak, hitap edilen kitleyi ortaya koymaktadır. Dar bir çevrenin anlayış veya beğenisine sunulan graffitin aksine sokak sanatı daha geniş bir kitleye, herhangi bir çerçeve çizmeden, özel bir dil belirlemeden, belli bir gruba yönelim göstermeden hitap etmektedir. Bir altkültürle, belli kodları veya hiyerarşisi olan herhangi bir gruba bağlantısı olmayan sokak sanatı bu özelliğiyle sadece daha fazla kişinin görmesi için kamusal alanda bulunmaktadır. Bir başka deyişle graffitin küçük ve kapalı bir gruba ait bir iletişim yolu olarak algılanmasının karşısında sokak sanatı onu gören, onunla karşı karşıya gelen herkesin anlayışına açık yapısıyla daha geniş bir kitleye hitap etmektedir.

İzleyici kitlesinin genişliğinin yanı sıra uygulama biçimleri bağlamında da sokak sanatı, kaligrafi ağırlıklı bir uygulama olarak kabul edilen graffitiye göre çok daha geniş bir kavramdır. Bu genişlik, seçilen konular, uygulama şekilleri ve kullanılan yöntemlerin yanı sıra malzeme seçiminde de kendini göstermektedir. Tipik graffiti uygulamalarında çoğunluk tarafından kullanılan esas malzeme spreya boya ve keçeli kalemler iken, sokak sanatında tarza en uygun malzemenin kullanımı adına serbest bir alan söz konusudur. Dolayısıyla sokak sanatında; sanatçılar karakalem, boya, kolaj, spreya boya, keçeli kalem, airbrush ve yapıştırma gibi bir veya daha fazla malzemeyi

kullanarak karışık teknikle çalışan sanatçılar izlenimi vermektedirler (Hughes, 2009, s.17). Yine bu kategori altında değerlendirilebilen kimi yazı temelli uygulamaların yanı sıra, görsel ağırlıklı çalışmalar, binaları kaplayacak boyutlardaki duvar resimleri (bkz. Görsel 2.17), sadece dikkatli gözlerin seçebileceği boyutlardaki küçük müdahaleler, her boyut ve detayda stencil uygulamaları, mozaik gibi farklı yöntemlerle de yapılabilen çeşitli yerleştirmeler, *urban knitting* ya da *guerilla knitting* ismi ile anılan örgü malzemeleriyle yapılan uygulamalar, heykeller veya kimi zaman performans sanatı, sokak sanatı kategorisi dahilinde incelenebilmektedir. Bu uygulamalar arasında farklı yaklaşımı ve malzeme seçimi ile dikkat çeken ve “sokak sanatının yumuşak tarafı” şeklinde sıfatlarla nitelendirilebilen *guerilla knitting* / *urban knitting* / *yarn bombing*; günlük hayatın veya şehrin manzarasının bir parçası olan tabelalar, trafik ışıkları, heykeller, sütunlar gibi nesnelerin etrafının elde örülmüş malzemelerle sarılarak, beton ve çeliğin domine ettiği görüntülerin yumuşatılmasını içermektedir (Haveri, 2016, s.106). Bu uygulama ile uygulandığı yüzeye zarar vermek yerine onu daha ilginç, daha çekici bir örtüyle kaplamak amaçlanmaktadır (Ross, 2016, s.2). Görüldüğü üzere herhangi bir üslup, konu, teknik, malzeme, uygulama alanı kısıtlaması, bir altkültür bağlantısı ve bunun doğurduğu bir ortak dil; daha genel uygulamaları kapsayan sokak sanatı dahilinde söz konusu değildir. Çok farklı grupların ya da sanatçıların uyguladığı graffitiler bir rada incelendiğinde zamanla oluşmuş bir ortak dile dair pek çok öge rahatça sıralanabilirken, sokak sanatı böyle bir duruma yer vermeyecek kadar geniş bir kavramdır ve ifade biçimleri de bir o kadar çeşitlilik göstermektedir.



Görsel 2.17 Fintan Magee, duvar resmi, Saarbrücken, 2018 Fotoğraf: İpek Ergen.

Sokak sanatını farklı bir yere koyan özelliklerinden bir diğeri de isminde geçen sanat sözcüğü aracılığıyla, “kendini tanımlamak adına sanat kavramına dayanmasıdır” (Keenan, 2016, s.150). Burada geçen sanat kavramı, yaratılan işlere belki de üretim koşulları veya amacına ters düşecek bir iddia yükleyebilmektedir. Ayrıca bu kavram, sokak sanatı kategorisine hem dahilindeki çoğu uygulamanın yasa dışı şekilde üretilmeye devam edilmesi, kamusal alanı izinsizce işgal etmesi, hem de kamusal alanda üretilen hangi işlerin bu kategoriye dahil edilip edilemeyeceği konularında tartışmaları beraberinde getirmektedir. Bu şekilde sokak sanatı, “kent alanında yapılan fakat sanat olarak tanımlanmayan, yaratıcı, yenilikçi ve yıkıcı müdahaleleri bulanıklaştırmakta”, bir başka deyişle kendi tanımı dışında veya tanımlanamayan bir yerde bırakılmaktadır (Keenan, 2016, s.150). Bu durum da sokak sanatının özüne ters düşebilecek bir şekilde neyin bu kategori dahilinde değerlendirilip neyin değerlendirilemeyeceğine dair bir takım sınırlandırmalara ihtiyaç duyulabileceği tartışmasını beraberinde getirmekte veya net bir çerçeveye neyin sokak sanatı sayılıp neyin sokaktaki sıradan bir müdahale olarak kabul edileceği konusunu muallakta bırakmaktadır.

Sokak sanatına dair karakteristik özellikleri ve oluşması muhtemel bir ortak yaratım dilini ortaya koymadan önce, bu uygulamalar gruplar halinde incelenmek adına üç başlığa ayrılmıştır. Tartışmalı bir geçiş dönemini başlatan ilk grup; bir yandan sokaktaki yasa dışı üretimlerine farklı tekniklerle devam ederken sokak sanatının kurumsallaşması ve ticarileşmesinin de önünü açan grup olarak, aynı zamanda *yazar* ile *sanatçı* arasındaki ayrımın da yapılmaya başlandığı dönemi temsil etmektedir. Burada bahsi geçen *yazar* sözcüğü çoğunlukla klasik anlamda graffiti uygulaması yapan kişiler için kullanılan bir sözcüktür (writer / graffiti writer). Sanatçı sözcüğünün kullanımı ise uygulamaların farklılık göstermeye ve graffitiden ayrılmaya başladığı zamanlarda çıkan kimi işlerin yaratıcıları için tercih edilmektedir (artist / street artist). Bu dönemden ve bu dönemde yaratılan işlerden post-graffiti şeklinde söz edilmektedir. Graffitinin kitlelere ulaşmaya başladığı ilk dönemlerde bu terim, sokaklardan çıkarak galeri gibi kurumların duvarlarında yer almaya başlayan işler ve sanatçılar için kullanılmıştır. Bunun ilk örneği de, bir önceki bölümde detayıyla değinilen 1983 tarihli Post-Graffiti sergisidir. Graffiti yazarlarının yanı sıra graffitiden ilhamla yaratan sanatçılara da yer veren bu serginin başlığı, post-graffiti sözcüğünün tarihteki ilk kullanılışı olduğundan hem söz konusu terime, hem de graffitinin bir sanat dalı olarak kabulü ve bu sanatın geleceğine dair bir önerme niteliği taşımaktadır. Zaman içerisinde

şehrin duvarlarında görülen işlerin hem teknik, hem de içeriksel olarak değişikliğe uğramaya başlamasıyla post-graffiti terimi de bir anlam genişlemesine uğramış ve sanat metinlerinde “sehrin duvarlarına iz bırakmanın yeni ve farklı yollarını” tanımlamak adına kullanılmaya başlamıştır (Dickens, 2008, s.472). Günümüzde sokak sanatı olarak adlandırılan üretim biçiminin oluşmaya başladığı söz konusu dönem alışlagelmiş graffiti görüntüsü ve yeni eğilimler arasında bir geçiş dönemi niteliği taşımaktadır ve her yeni harekette olduğu gibi bu yeni eğilimlerin de benimsenmesi veya oturmuş graffiti çevrelerince kabul görmesi kolay olmamıştır. Bunun yanı sıra post-graffiti olarak adlandırılan bu yeni eğilim ve oluşan yeni estetik dil, sokak sanatının, sokakta üretilen sanatın kurumsallaşmaya daha yatkın, sanat çevrelerince daha kabul edilebilir bir hale gelmesinin yolunu açmış; *graffitinin ölümü* ana fikri çevresinde geçen tartışmalara da bu şekilde zemin hazırlanmıştır. (Revi, 2017). Post-graffiti döneminde sokak sanatı fikrine doğru geçiş; sokaktan çıkan sanatçıların bir galeride yer alması fikrinin yanı sıra, sokakta yer alan işlerin de tipografik bir görüntüden grafik yönü daha güçlü, daha resimsel bir alana doğru evrilmesi, alışılmışın dışında malzemelerin ve yeni tekniklerin denenmesiyle kalıplaşmış fikirlerin yıkılmaya başlaması aracılığıyla gerçekleşmiştir.

Bir sergi katalogunda ilk ortaya çıktığı günden beri çokça tartışmalara sebep olan post-graffiti kavramına tepkiler sadece gelenekselleşmiş graffiti uygulamalarını yapan ve savunan kimi daha eski graffiti yazarlarından gelmemiş, bu yeni harekete dahil olan fakat söz konusu tanımın altında yer almak istemeyen, bahsi geçen kalıplara uymayan ya da uymayı reddeden bir çok sanatçı da post-graffiti fikrine ve beraberindeki tartışmalara mesafeli durarak ya da bu terime itiraz ederek kendileri için sokak sanatçısı tanımını uygun görmüştür (Dickens, 2008, s.473). Böylelikle graffiti kavramından uzaklaşmayı tercih eden bir grup, önceden tanımlanmış ya da alışlagelmiş uygulamaların tamamen dışına çıkmak adına kendilerine daha özgür ve yeni bir yol çizmiştir. Bu geçiş döneminin bir başka gözle görülür yeniliği de yeni akım dahilinde üretim yapan sanatçıların tag yerine logo benzeri, stencil aracılığı ile uygulanan bir imzalama yöntemini tercih etmeye başlamasıdır. Bu logo uygulaması söz konusu sanatçılarda bir çeşit markalaşmanın da önünü açmıştır. Öyle ki markalaşma söz konusu sanatçılar ile birlikte anlamlı bir nitelik haline gelmiş, bu dönem sonrasında sokak sanatçılarının galeriler aracılığıyla ilerleyen bir kurumsallaşmanın dışında, büyük markalar ve reklam kampanyaları ile imzalanan sözleşmeler beraberinde ticaretleşmenin de yolunu açması söz konusu olmuştur.

2.7 Sokak Sanatının Kurumsallaşmasındaki Çelişkileri Ortaya Koyan İki Faktör: Kent ve Dinamizm

Canlı ve değişken bir tür olarak sokak sanatı, bu niteliklerini kullanılan teknikten kendini ifade biçimine, sanatçı profilinden izleyici kitlesine kadar her açıdan taşımaktadır. Aynı değişkenlik ve dinamiklik bu hareketin tek bir tanım etrafında toplanmasını da imkansız kılan özellikleridir. Sokak sanatı hem yasa dışıdır, hem de yasal, izinli ve kabul edilmiştir. Sokak sanatına dair herhangi bir eylem vandalizm olarak nitelenebilmekte, vandalizmden korunması için önlemler alındığına da şahit olunabilmektedir. Sokak sanatı alanında çalışan bir sanatçıya ait bir iş gelip geçilen bir sokakta, çok az kişinin dönüp baktığı bir kaldırımda görülebilmekte, bir müzayedede rekor şeklinde nitelenen fiyatlar karşılığında alıcı buluşuna şahit olunabilmekte, rastlanılan bir duvarda tüm etkilere açık şekilde dururken farkedilebilmekte veya bir müzede kırmızı bir bantın arkasında deneyimlenebilmektedir. Amsterdam'da bulunan Lionel Gallery'de gerçekleşen Banksy sergisinde fotoğraflanan Görsel 2.18, farklı niteliklerin bir arada varoluşu ile vurgulanan bu değişkenlik özelliğine işaret etmektedir. Fotoğrafta, önüne çekilen bir bant ile izleyicinin yaklaşması engellenen bu yapının korumalı bir alanda, izleyici ile arasında girmesi uygun görülen belli bir mesafe dahilinde deneyimlenebildiği görülmektedir. Yine görseldeki işin Banksy tarafından sokakta kullandığı geleneksel yöntemlerin bir tuval üzerine uygulanması yolu ile yaratıldığı göz önünde bulundurularak, sokak sanatı tanımının değişkenliği vurgulanmaktadır. Sokak sanatı; geleneksel tanımına uygun şekilde sokakta üretilmiş ve orada sergileniyor olabilmekte, bir atölyede üretilerek sokağa taşınabilmekte veya doğrudan bir galeri duvarlarında yerini alabilmektedir. Tüm bunlar sokak sanatının tanımına dahil olan öğelerdir ve söz konusu dinamikliği yaratan da budur. Huertas (2012) sokak sanatını “birleşik bir teori, hareket ya da mesaj yerine gerçek zamanlı pratikle tanımlanan bir post-postmodern sanat dalı” olarak açıklamıştır (s.238). Yine aynı tanıma göre “kent sanatı hareketi (urban art movement) ile ilişkili pek çok sanatçı kendilerini sokak sanatçısı veya graffiti sanatçısı yerine, şehri çalışma alanları olarak kabul eden sanatçılar olarak tanımlamaktadırlar” (s.238).



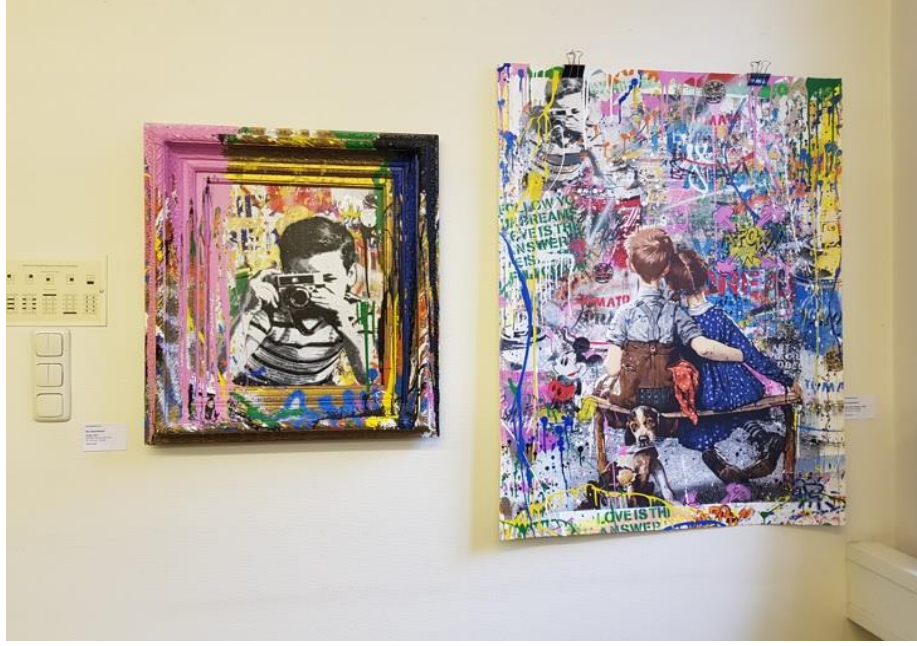
Görsel 2.18 Banksy, tuval üzerine karışık teknik, Lionel Gallery, Amsterdam, 2018
Fotoğraf: İpek Ergen.

Geleneksel sokak sanatının ana malzemesi kent, sokak, duvarlar, binalar, alt geçitler gibi; açık havada, kamusal alanda, halk tarafından izlenebilecek, görünürlüğü yüksek ve yüzeyi üzerine boya yapmaya uygun alanlardır. Bu durumun da beslediği sokak sanatının değişken yapısı her zaman hareket sözcüğüyle bir arada anılmasını sağlamaktadır. Bu hareket hali öncelikli olarak eylemin kendisinin yaşayan, değişken, hayatın içinde eriyen yapısından kaynaklanmaktadır. Sokakta gerçekleşen herhangi bir uygulama (herhangi bir sebepten özel bir koruma altına alınmadı ise) her türlü dış etken ve müdahaleye açık durumdadır. Bu açıklık sokak sanatının dinamik yapısı gereği istenen, beklenen bir durumdur; bu şekilde yaşamakta, evrim geçirmekte, hareket halinde kalmaktadır. Sokaklar bir galeri gibi steril ve sabit alanlar olmadığı için, bir işin ne süreyle orada kalacağı, ne süreyle sabit duracağı, ne denli değişime uğrayacağı, çevre koşullarıyla, hava koşullarıyla veya insan faktörüyle ne denli müdahaleye maruz kalacağı önceden tahmin edilememektedir. Hareketi, dinamikliği sağlayan ilk olarak budur. Bunun yanı sıra galeri veya müze gibi bir sergileme alanının aksine, sokak yapıta sürekli değişen bir çevre sunmaktadır. Bir başka deyişle, Keenan (2016) tarafından aktarıldığı şekilde sokak, “tarafsız, nötr veya kendi kendine yeten

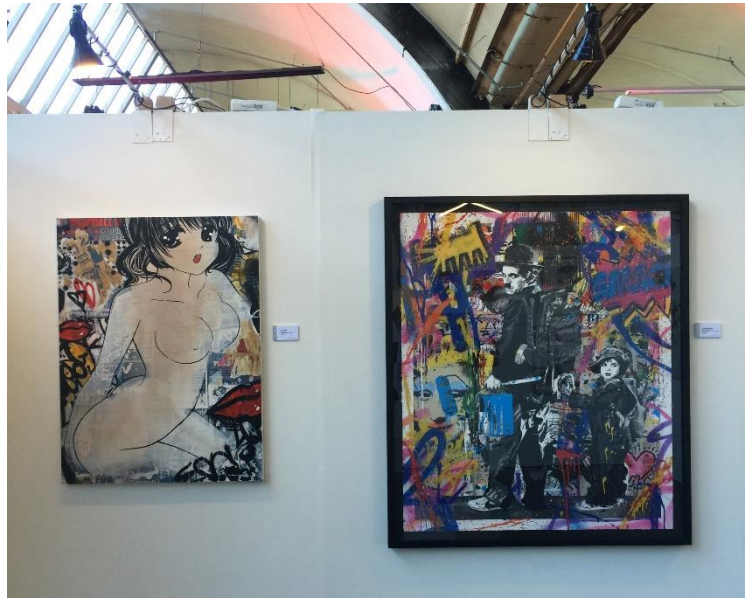
bir görsel düzenleme değildir ve sunduğu görüş koşulları ne tekdüze ne de sabittir” (s.150). Keenan (2016) tarafından, kamusal alanda yapılan bu tip uygulamaların hukuksal boyutunun ve bunun sonucunda dışarıda sürekli geçirdiği evrimin kattığı özellik vurgulanarak altı çizilmiştir ki; “yasa dışı bir görsel formun görüntüsü hiç bir zaman otonom değildir çünkü her zaman şehir hayatının akışının dinamik bir parçasıdır” (s.153). Bu önerme sadece sokakta yer alan yasa dışı görsel formlar için değil, izinle, davetle sokakta üretilen işler için de geçerlidir; her şekilde şehrin dinamik ortamı içerisinde yer alan iş de bu dinamizmden payına düşeni almakta ve çevresiyle birlikte değişim göstermekte, yaşamaktadır. Böyle bir ortam içerisinde yer alan işin sadece çevresel koşulları değil, izleyici kitlesi de sürekli değişim göstermektedir; günün farklı saatlerinde, çok farklı sosyal gruplardan, farklı yaş gruplarından, farklı kültür seviyelerinden insanlar önünden geçmekte, kimisi geçip giderken, kimisi sadece bir tanık, kimisi de bir izleyici konumuna girmektedir. Bu şekilde izleyici kitlesi sokak sanatının dinamik, değişken ve hareketli olan bir diğer yönü haline gelmektedir. Söz konusu toplu taşıma araçları üzerine gerçekleştirilmiş bir çalışma olduğunda ise hareket ve değişim kelimenin ilk anlamıyla kendini göstermektedir, çünkü böyle bir durumda her daim şehir içerisinde hareket halinde olmaktadır.

Sokak sanatının ruhuna işlemiş olan hareket, devinim, değişim, dinamiklik hali yapıtların sadece bulunduğu çevre veya izleyici kitlesinde değil, tekniğinde de kendini göstermektedir. İster yasa dışı, ister izinle, davetle yapılan bir uygulama olsun, sokak sanatında hız her daim ön plandadır; bunun sebebi her türlü dış etkene açık vaziyette olmasıdır. Bu yüzden söz konusu hızı kazandırabilecek ve uygulamada kolaylık sağlayabilecek spreyci boya, airbrush gibi malzemelerin yanı sıra, stencil, her türlü kalıp, kağıt ve yapıştırıcı ile oluşturulan katmanlar kullanılmaktadır. Tekniğin yanı sıra bir yapıtın deneyimlenme biçiminde de her açıdan kendini hissettiren bu değişim, dinamiklik, hareket hali, sokak sanatının en önemli karakteristiklerinden biridir. Bu karakteristik özellikler; sokakta çalışmalarını sürdüren veya sokaktan ilham alan bir sanatçı tarafından tamamen bir atölyede yaratılan çalışmalarda, sokak sanatı ruhunu yansıtmak adına başvurulan yöntemlerin başında gelmektedir. Görsel 2.19’da paylaşılan, 2019 yılında Almanya’nın Münih kentinde Stroke Art Fair isimli sanat fuarı dahilinde belgelenmiş Mr. Brainwash takma isimli sanatçıya ait işler bahsi geçen durumun örneği olarak paylaşılmıştır. Bu şekilde çalışan sanatçıların, yukarıda bahsedilen ve sokak sanatı ile bağlantılı üretim yapan ilk grup olarak nitelendirilen sanatçılardan ayrılan özellikleri ve kurumsallaşmaya yaklaşım şekilleriyle, bu

çalışmada ele alınan ikinci grup şeklinde kategorilendirilmeleri uygun görülmüştür. Bu sanatçıların çalışma biçimlerine veya kurumlarla kurdukları ilişkiye bir diğer örnek olarak paylaşılan Görsel 2.20'de; Hush (solda) ve Mr.Brainwash (sağda) takma isimli sanatçıların işleri, 2017 yılında gerçekleşen Stroke Art Fair kurulumu içerisinde fotoğraflanmış halde görülmektedir.



Görsel 2.19 Mr Brainwash, Stroke Art Fair, Münih, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen.



Görsel 2.20 Hush (solda) ve Mr.Brainwash (sağda), Stroke Art Fair, Münih, 2017 Fotoğraf: İpek Ergen.

Hush, Newcastle School of Art and Design'da eğitim görmüş bir sanatçıdır ve yıllarca reklam sektöründe sanat yönetmeni olarak çalıştıktan sonra resme yönelmiştir. Sanatçının işlerinde graffiti estetiğine dair öğeler geleneksel resim sanatı öğeleriyle iç içe geçmiş halde yer almaktadır. Sprey boya, kolaj, stencil, keçeli kalem gibi yöntemlerin kullanıldığı ve yoğun tag uygulamalarının figürlere eşlik ettiği bu işler sokak sanatı uygulamasının tuval gibi yüzeyler aracılığıyla galeri, müze, fuar gibi alanlarda sergilenmesi durumuna bir örnek teşkil etmektedir. Atölyeden galeri sergilerine taşıdığı işlerin yanı sıra Hush, sokaktaki çalışmalarına da devam etmekte ve görselde paylaşılan örnekte de görüldüğü üzere sokak ruhunu, dinamizmini bahsi geçen öğeler aracılığıyla tuvale de yansıtmaktadır. Görsel 2.19'da sağda yer alan işin ait olduğu Fransa doğumlu sanatçı Mr. Brainwash ise, sokak sanatı çevrelerince tanınan bir sanatçı ve bir film yapımcısıdır. Onun görselde yer alan işinde de sokak sanatına ait aynı dinamizm ve hız etkileri tag benzeri uygulamalar, sprej şişesinden sıçramış boya damlaları veya süzülen, akan boya hatları aracılığıyla hissedilmektedir. Paylaşılan görselde bulunan her iki sanatçıya ait işler de ticari bir sanat fuarının beyaz duvarında, ışıkların altında sergilenmektedir. Bu durum, sokak sanatının bulunduğu çevre ile tanımlandığı ve o çevreyi yeniden tanımladığı göz önünde bulundurularak tekrar değerlendirildiğinde; görseldeki işlerin yerleştirildikleri bu steril, sabit ve durağan çevrenin, izleyici ile yeni bir dialoga ve bu yeni çevre ile kurulan yeni bir ilişkiye yol açtığı görülmektedir. Bu yeni çevre durağandır ve dolayısıyla bu durağan çevre içerisinde tek söz söyleyen dış koşullardan arındırılmış şekilde orada bulunan yapıttır. Bu durumda artık çevrenin yapıta tamamen tarafsız ve sessiz bir alan sağladığı, yapıtın ise kendi dinamizmini çevreye kattığı tek taraflı bir ilişki veya bir monolog dikkat çekmektedir. Böylelikle sokak sanatının kurumsallaşmasının getirdiği bu gibi durumlarda, sokakta yaşanan karşılıklı ilişki, diyalog, dinamizm, yaşama, gelişme, değişime uğrama ve belki zamanla yıkıma uğrama gibi belirtiler, yerini farklı yeni ilişkilere bırakarak dönüşüme uğramaktadır.

Graffitiden bağımsız, farklı tekniklerle ve motivasyonla ilerleyen bir hareket olarak sokak sanatının ayrışması, post-graffiti dönemi ile sokak sanatının ticarileşmesi ve kurumsallaşması ile; izin ve davet üzerine, ücret karşılığı bina ve duvar yüzeylerine uygulama yapan, çalışmalarını taşınabilir yüzeylere taşıyarak sergilerde yer almasını ve el değiştirmesini, koleksiyonlara girmesini sağlayan, sokaktaki işlerini galerilere taşıyan veya doğrudan atölye üretimine başlayan sanatçılar çoğalmıştır. Tüm bunlar sokak sanatının kabul edilir ve tanınır bir tür olarak sanat tarihi literatüründe yer

almasını sağlayan adımlar olmuştur. Bahsi geçen gelişmelerin ve tanımlanan grupların yanı sıra, üçüncü bir grup olarak da hem ticarileşmeden hem de kurumsallaşmadan uzak duran, izinli veya davetli üretimi reddeden, her daim sokakta, yasa dışı çalışmalarına devam eden bir grup bulunmaktadır. Fakat özünde, sokak sanatının yukarıda da detayıyla bahsedilen dinamik ve değişken ruhu ne işlerin ne de sanatçıların sınırları keskin şekilde belirlenmiş bir grup veya tanıma dahil olarak orada kalmalarına dair beklentilerin önüne geçmektedir.

Hangi şekilde, hangi motivasyonla üretilmiş olursa olsun, sokakta yer alan işlerin ortak noktaları şehirdir ve ister vurgulayarak, altını çizerek, ortaya çıkartarak, ister üzerini örterek, gizleyerek olsun, bir şekilde bu işler şehirdeki buldukları alanı yeniden tanımlamaktadırlar. Young (2012), bu bağlamda sokak sanatı ve graffitinin paylaştığı ortak paydalardan bahsederken, iki türün de yasa dışı üretime dair eğilimini ortaya koymuş ve mülk sahibinin izni ve haberi olmadan o alana yerleştirilen işlerin her iki türde de “evreyi değiştirmeye dair bir arzu ile harekete geçtiklerini” belirtmiştir (s.299). Bu arzu negatif veya pozitif bir değiştirme çabasından türemiş olabilmektedir. Berlin Duvarı örneğinde olduğu gibi sanatçıların ortaya koyduğu “duvarı boyayarak yok etmek”, “boyayarak ondan daha güçlü olduğunu göstermek” benzeri açıklamaların yanı sıra, kimi zaman da müdahalelerin altında şehrin hoşa giden bir bölümünü vurgulama, altını çizme motivasyonu yatabilmektedir. Dolayısıyla bu tür müdahalelerin altında yatan çevreyi değiştirmeye dair arzu sadece negatif bir durum olarak algılanmamalıdır. Bu durum bulunduğu yeri yeniden tanımlamak, ona yeni bir anlam, yeni bir bakış açısı katmak şeklinde değerlendirilebilmektedir. Irvine (2012) tarafından da vurgulandığı üzere, sokakta yer alan bir çalışma yukarıda bahsedilen hangi gruba yakın olursa olsun, hangi motivasyonla yaratılmış olursa olsun, “ütopik veya anarşist, agresif veya sempatik, etkileyici derecede iyi yapılmış veya çocuksu, orjinal veya türetilmiş olsun, bu türde ciddi şekilde çalışan çoğu sokak sanatçısı şehre dair derin bir teşhis ve empati ile başlamaktadır” (s.235). Burada bahsi geçen sanatçının sahip olduğu empati veya teşhis, yapıtın bulunduğu alanı yeniden tanımlayan niteliklerdir. Yapılış amacı ne olursa olsun, izinli veya izinsiz, yücelten veya hiciv dolu bir bakış açısıyla bakmış olsun, o yapıt ile söz konusu alan yeni bir yaşam kazanmakta ve yapıtın günden güne yaşadığı değişimlerle, aşınmasıyla, soyulmasıyla, farklı bir sanatçı veya yoldan geçen bir kişi tarafından üzerine müdahalede bulunulmasıyla her seferinde tekrardan tanımlanmakta, yeniden bir anlam kazanmaktadır. Bu şekilde yapıtın değişkenliği şehirde bulunduğu alana, şehrin

dinamikliği de yapıta geçmektedir. Yapıt değişen, üzerine eklenenlerle gelişen, hırpalanan, zamanla yarışan, etrafındaki koşullarla mücadele eden ya da kendini tamamen onlara bırakan, sonunda bir şekilde kendiliğinden ya da dış müdahalelerle yok olan, adeta yaşayan bir organizmaya dönüşmektedir. Bu yaşayan organizmanın en büyük beslenme kaynağı da şehirdir. Bu işler “ister bir protesto, eleştiri, ironi, mizah, güzellik, yıkım, akıllıca yapılmış bir şaka şeklinde, ister hepsi birden olsun, şehrin içinde ve şehirle alakalı bir şeyi ortaya koymakla yükümlüdürler” (Irvine, 2012, s.235).

Şehrin dinamikliği ve şehirde yer alan yapıtların gelip geçiciliği karşılıklı bir ilişki halindedir. Bu iki kavram birlikte var olmakta ve karşılıklı olarak varlıklarını, görüntülerini ve anlamlarını etkilemektedirler. Young (2012), şehri bir “kültürel ve estetik üretim alanı” olarak tanımlarken bu karşılıklı ilişkiye ve bu ilişkinin iki taraf üzerinde sağladığı dinamikliğe işaret etmiştir. Yapmış olduğu tanıma göre şehirler, “bağlantılı oldukları devamlılık ve süreç aracılığıyla kendi görüntülerini geliştiren ve düzelten, kültürel ve estetik üretim alanlarıdır” (s.297). Süreç, süreklilik, devamlılık ve dinamiklik gibi anahtar sözcükler bu tanımda da şehrin söz konusu yapısını nitelemektedir. Young'a göre (2012) şehirler bunu “mimari yenilik, heykeller, tabelalar ve reklamların kontrolü, sokak temizliği ve kamusal sanat aracılığıyla sosyal alanın bakımı gibi bir dizi estetik uygulama sayesinde yaparlar” (s.297). Sokak sanatı da kamusal alanda bulunan ve sosyal alanların niteliğini belirleyen uygulamalardan biridir. Bu özelliğinden yola çıkarak denilebilir ki sokak sanatı, şehrin kimi zaman onu niteleyen kimi zaman da onun tarafından nitelendirilen önemli bir parçasıdır.

2.8. Kamusal Alan – Galeri Duvarı Karşılaştırmasında Çevre Faktörü

Bir önceki bölümde detayıyla belirtildiği üzere, şehirde bulunan yapıtların en önemli özelliği etrafı ile diyalog kurmasıdır. Karşılıklı gelişen bu ilişki yapıtın çevresini etkilemesi ve çevresel faktörlerin de yapıtı etkileyerek onu yeniden anlamlandırması şeklinde gerçekleşmektedir. Burada bahsi geçen çevresel koşullardan ilki uygulamanın yapıldığı alan, üzerinde bulunduğu yüzeydir. Sokakta yapılan çalışmalara ev sahipliği yapan alanlar tuval benzeri beyaz, pürüzsüz yüzeyler değildir, bu çalışmalar bir duvarın, kaldırım kenarının, bir binanın, bir trenin üzerine uygulanmaktadır. Üzerinde bulunduğu yüzeyin pürüzleri, girintileri çıkıntıları onlara anlam katan öğelerden biri, hatta malzemesi haline gelmekte, resmin üzerine yapıldığı

binanın pencereleri, duvarın eksik tuğlaları gibi detaylar da onun bir parçası olarak tekrardan anlam kazanmaktadır. Uygulamaların yapıldığı duvarda bulunan başka sanatçılara ait işler, reklamlar, afişler, yazılar ve benzer tüm öğeler yeni işin bir parçası haline gelmekte ve üzerine gelecek her yeni müdahale ile yeniden anlam kazanmaktadır. Kimi zaman da bir işin tamamen bulunduğu alana uyum sağlayarak onun içerisinde kaybolduğu ve böylelikle o çevrenin tamamen bir parçası haline geldiği görülmektedir. Görsel 2.21'de, Almanya'nın Münih şehrinde, sokak sanatı çalışmalarının yoğun olduğu Werksviertel Mitte bölgesinde Ocak 2019 tarihinde fotoğraflanmış Nitzan Mintz'e ait çalışma bu duruma örnek teşkil etmektedir. Yıkık duvar, üzerine yerleştirilen tipografik çalışma ile şekillenmiş, yazı da yıkılmış duvarın formu ile anlam kazanmıştır. Etraftaki binalar, arkada bulunan başka bir sanatçının işi ve onu izleyen izleyiciler, hepsi görselde paylaşılan işin onu yeniden anlamlandıran bir parçası olarak deneyimlenmektedir.

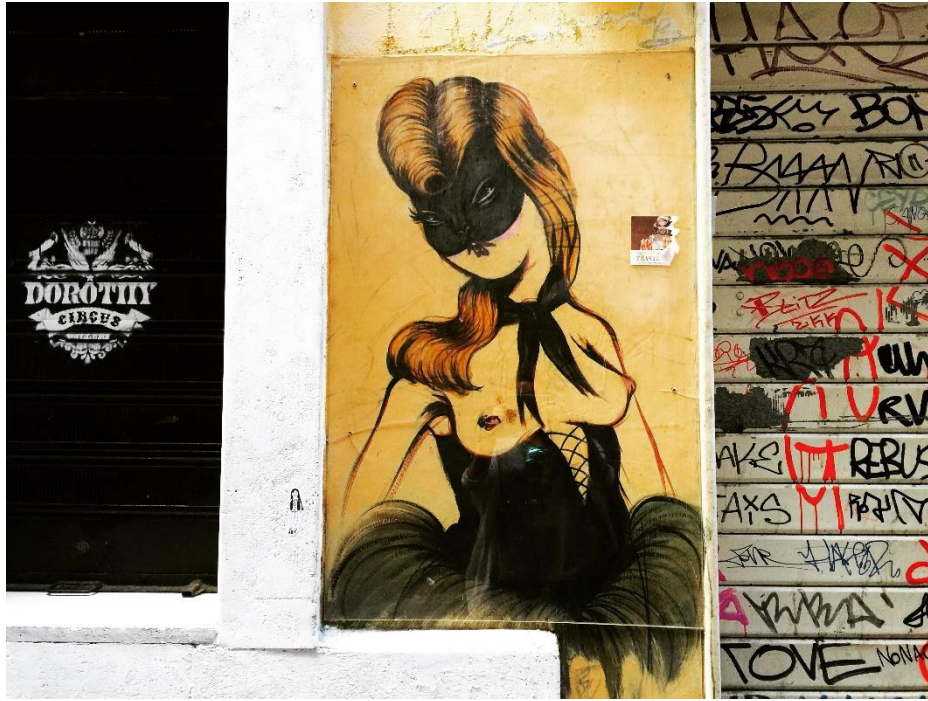


Görsel 2.21 Nitzan Mintz, Münih, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen.

İzleyici söz konusu olduğunda, sokaktaki yapıt ve duvardaki yapıt arasında farklılıklar oluşmaktadır; örneğin izleyici kitlesi bir kurumda ne kadar geniş olursa olsun sokaktaki kadar çeşitli değildir. Sokak her yaştan, her sosyal statüden, her eğitim seviyesinden kişiyi sokak sanatıyla buluşturabilmektedir. İzleyici kitlesindeki çeşitlilikten daha önemli olan bir faktör ise galerideki ziyaretçiler (aksinin talep edildiği performans, yerleştirme gibi bir etkinlik söz konusu olmadığı sürece) pasif bir izleyici konumundayken, sokaktaki izleyicinin yapıta dair aktif bir katılımcı

konumuna geçebilmesidir. Sokakta yer alan işler her gün önünden geçen kişiler tarafından soyulma, kazınma, üzeri çizilme gibi pek çok müdahaleye uğramaya açık bir durumdadır. Bu durum bir galerinin veya müzenin korunaklı alanı içerisinde mümkün değildir. Bir kurumun sağladığı korunaklı alan aktif rolünü izleyiciden alırken, kurumsal bir sergileme düzeninde alanı çevreleyen beyaz duvarlar, orada bulunan yapıta dair tüm çevresel etkiyi de sıfırlamaktadır.

Çevresel etki ve beyaz duvarın sokak sanatına etkisi üzerine bir karşılaştırmada bulunmak adına bir sanatçının iki farklı ortamda yer alan işlerine bakılmıştır. Görsel 2.22'de İtalya'nın Roma şehrinde Eylül 2015 tarihinde fotoğraflanmış, Miss Van takma isimli sanatçıya ait bir duvar resmi yer almaktadır.



Görsel 2.22 Miss Van, duvar resmi, Roma, 2015. Fotoğraf: İpek Ergen.

Bu duvar resmi Dorothy Circus isimli, alternatif sanat çevrelerince tanınırlığı yüksek bir galerinin de bulunduğu, sokağa yapılan müdahalelerin yaygın olduğu bir bölgede fotoğraflanmıştır. Resmin bulunduğu çevrenin bir parçası haline gelişi, çevrenin de onunla birlikte var oluşu, onunla anlam kazanışı ve ona anlam katışı gibi tüm bu karşılıklı ilişkiler bu fotoğraftan okunabilmektedir. Aynı şekilde, yer aldığı duvarda bulunan pürüzler, girinti çıkıntılar gibi detayların resmin şekillendirilişindeki etkisi ve hemen yan duvarını kaplayan taglerin algılama biçimine olan etkisi de

farkedilebilmektedir. Kimi yasa dışı uygulamalardan farklı olarak bu duvar resmi dış faktörlerden mümkün olduğunca uzak durabilmesi adına bir pleksiglas levha arkasında koruma altına alınmıştır. Bu korumanın gerçekleşebilmesi, bulunduğu duvarın Dorothy Circus isimli galerinin mülkü olması sayesinde mümkün olmuştur. Bu levhanın söz konusu duvar resmi üzerindeki tek işlevi onu iklimsel koşullar veya vandalizm gibi olası dış faktörlerden korumak şeklinde gerçekleşmektedir, çünkü levha dışında kalan korumasız alan değiştikçe orada yer alan resim de buna uyum sağlayabilecek bir konumdadır. Bunun yanı sıra levha üzerine yapıştırılmış küçük bir etiket sayesinde oluşan etki söz konusu fotoğrafta da görülebilmektedir. Görsel 2.23'de ise yine aynı sanatçıya ait, taşınabilir bir yüzey üzerine gerçekleştirilmiş işler beyaz bir duvar önünde görülmektedir.



Görsel 2.23 Miss Van, Contemporary Istanbul Sanat Fuarı, İstanbul, 2016. Fotoğraf: İpek Ergen.

İlgili görselde yer alan çalışma, Ocak 2016 tarihinde gerçekleşen Contemporary İstanbul Sanat Fuarı sırasında fotoğraflanmıştır. Miss Van'e ait burada görülen resimler sanatçının atölyesinde, tuval üzerine yağlıboya yöntemiyle yapılmış, çerçevelenmiş ve söz konusu fuara katılan bir galerinin alanında beyaz bir duvar üzerinde, uygun ışıklandırma altında sergilenmiştir. Öncelikle uygun ışıklandırma koşullarından dolayı yapıta günün hangi saatinde bakılıyor olduğu izleyicinin ona dair algısında herhangi bir değişiklik gerçekleştirilmemektedir. Yapıtın arka planında yer alan lekesiz beyaz duvar, algıda herhangi bir karışıklığı engellemek adına farklı yapıtların belli bir mesafe gözetilerek asılmış olması gibi faktörler ise, sokağın tam tersine çevresel koşullardan

soyutlanarak yapıta odaklanmanın hedeflenmesinden kaynaklanmadır. Burada aynı sanatçıya ait, hız, hareket, dinamizm, zamanla yarışma gibi faktörlerin tamamen ortadan kalktığı, kendi ritminde ilerlemiş, bir önceki görsele göre daha titiz bir çalışma gözlemlenmektedir. Bu iki görsel incelendiğinde çevresel faktörlerin bir yapıtın algısında yaratabileceği değişimlerin bir kısmı farkedilebilmektedir. Bu örnek aracılığıyla çevre faktörünün sokakta yer alan bir işe etkisinin gözlemlenmesi adına yapılan ilk karşılaştırma aynı sanatçıya ait sokakta yer alan bir iş ile sanat fuarında yer alan farklı bir işin karşılaştırılması şeklinde olmuştur.

Çevre faktörünün incelemesi adına yapılan bir diğer karşılaştırma, bir sanatçının sokakta yer alan bir işinin günün farklı saatlerinde, farklı açılardan fotoğraflanması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Görsel 2.24 ve Görsel 2.25'de örneklenen Fafi takma isimli sanatçıya ait duvar resmi, Hollanda'nın Amsterdam şehrinde Haziran 2015 tarihinde, aynı sokakta, farklı açılardan, bir kaç saat ara ile fotoğraflanmıştır. Bu iki fotoğrafın karşılaştırılması ile çevre faktörünün sokakta bulunan bir iş üzerindeki etkisinin günün hangi saatinde, hangi açıdan, hangi genişlikte bakıldığına göre algıda oluşabilen değişiklikler şeklinde kendini gösterdiği saptanmıştır. Bu resim, sabit ışıklı beyaz bir galeri duvarında yer alıyorsa bu durum onun tüm bu faktörlerden bağımsız bir şekilde algılanmasına yol açacaktı.



Görsel 2.24 Fafi, duvar resmi, Amsterdam, 2015. Fotoğraf: İpek Ergen.



Görsel 2.25 Fafi, duvar resmi, Amsterdam, 2015. Fotoğraf: İpek Ergen.

Görsel 2.26'da ise Amsterdam'da bir galerinin sabit ışıklı ve beyaz duvarlı yerleşimi dahilinde deneyimlenen Banksy'e ait bit işe dair fotoğraf, galeri koşullarının yapıt üzerindeki çevre faktörlerini dönüşüme uğratma şekline bir örnek olarak paylaşılmıştır.



Görsel 2.26 Banksy, sınırlı üretim sanatsal baskı, Lionel Gallery, Amsterdam, 2015. Fotoğraf: İpek Ergen.

2.9 Yeraltının Yasa Dışı İfade Biçimlerinin Sanat Çevresi Tarafından Kabulü

Sokak sanatının, isminin de altını çizdiği şekliyle ait olduğu vurgulanan sokaklardan galeri benzeri kurumsal mekanlara yapmış olduğu geçiş, graffiti ile benzer bir ilerleme göstermiş ve bu gelişmeler graffiti dünyasında gerçekleşen aynı durumun hemen arkasından kendini göstermiştir. Post-graffiti sergisi ve aynı adı taşıyan akım ve de dönem graffiti uygulamalarını galerilere taşımış, tam tersi bir geçişle galerilere ait olarak değerlendirilebilecek nitelikteki kimi yapıtlar da sokakta sergilenmeye başlamıştır. Post-graffiti dönemi ve sonrasında sokakta üretilen işler sanat piyasasında büyük bir taleple karşılaşmıştır. Sokak sanatı, bu talep karşısında graffiti uygulamalarında olduğundan daha hızlı cevap vermiş ve çoğu sanatçı bu değişim ve dönüşüme herhangi bir direnç göstermeden sanat piyasasında yerini almıştır. Bu sanatçılar, kendilerini yaratmaya iten, bunun yanı sıra ilk aşamada sanat dünyası içerisinde ilgi çekmelerini sağlayan yasa dışı veya gerilla sanat formları ve ifade biçimleri ile bağlarını koparmadan sanat piyasası içerisinde yer almanın yollarını bulmuşlardır. Kimi sanatçılar ise çalışmalarını oluşan bu yeni talep ve bu talebin temsili olan platformlara yönelik olarak şekillendirerek sürdürmüşlerdir. Sonuç, ticari başarısı oldukça yüksek sergilerin yanı sıra, sokak sanatının sanat piyasasının bu şekilde ve bu denli içerisinde olmasına dair tartışmalar şeklinde kendini göstermiştir.

Graffiti veya sokak sanatının bir galeri veya müzede yer alması konusundaki bu tartışmalarda taraf olmadan önce konuya sadece bir yapıtın yerinden koparılarak veya yeniden üretilerek bir galeriye yerleştirilmesi değerlendirmesiyle bakmamak gereklidir. Bu durumu, sebeplerini ya da etkilerini anlamak adına konuya bu şekilde yaklaşmak eksik veya tek taraflı bir bakış olarak kalmaktadır. Burada gerçekleşen durumu anlayabilmek adına önce konuya bir yapıt değil bir deneyim üzerinden yaklaşabilmek önemlidir. Sokak sanatının kurumsallaşması akabinde gelişen değişiklik ve dönüşümler, nesneye odaklanarak o nesnenin bir yerden alınıp bir başka yere koyulmasından ziyade, sokakta yaşanan, oraya ait bir deneyimin başka bir alanda canlandırılması, belgelenmesi şeklinde de açıklanabilmektedir. Sokak sanatçısı Futura 2000, 1982 tarihli bir röportajda konuyu benzer bir yaklaşımla ele alarak deneyim kavramının altını çizmiş, bu yeni sergileme biçimini bir çeşit belgeleme olarak yorumlamış ve bu sergileri yeraltında olanlara dair bir belgesel, bir andaç şeklinde değerlendirmiştir.

Crash (19 yaşında bir graffiti kuratörü) Eylül 1980'de ilk defa Fashion Moda

yöneticileri için bir graffiti sergisi düzenlediğinde, SoHo'dan haberimiz bile yoktu. Fikir, kontrplak üzerine graffiti yapmaktı – yani trenlerde yaptığımız şeyleri hareket etmeyecek bir şey üzerine yapmak; sadece duvarda öylece duracaktı. Bu bir geçiş anydı, deneyimi yakalamaya çalışmaktı. Herkes kendi işini, tam olması gerektiği gibi yaptı – trenlerdeki görselleri bir galeride bakılacak şekilde aktardık (Gablik, 1982, s.33).

Futura 2000 tarafından kendi sergi deneyimi ve bu deneyimi yorumlayışı üzerinden de ortaya koyulduğu gibi bu etkinlikler, yapıtların beyaz bir duvar üzerine sıralandığı alışlagelmiş bir sergi yerine bir çeşit belgeleme şeklinde de okunabilmektedir. Burada yer alan işler sokakta yaşananları bir yönüyle ortaya koymaya çalışan, sokağa ait olanları belgeleyen ve onları başka bir ortamda yeniden canlandırarak anlatan, yaşatan parçalar olarak değerlendirilmeye açıktır. Bu bağlamda söz konusu sergiler de sokağa ait çoğunlukla tehlikeli, gizemli, yasa dışı olan deneyimin daha korunaklı, güvenli, sınırlı bir mekan içerisinde tekrardan canlandırılması anlamını da taşımaktadır. Bu şekilde bu sergiler ve orada yer alan işler değerlendirilirken, bu etkinliklerin yaşattığı deneyimin de söz konusu işlere değer katan bir unsur olarak ele alınması söz konusu olmaktadır. Bu şekilde, bu sergilerin yükselişe geçen popülerliğini anlamlandırmak adına irdelenen sebeplerden biri de, koleksiyonlara bu “deneyimi” katmak adına yaşanan talep olmaktadır. Yaşanan tüm bu gelişmeler sokak sanatının tüm kurumlar ve sanat dünyası tarafından tamamen kabul edilmiş bir tür olduğu anlamına gelmemektedir. Aksine, burada sokak sanatının kurumsallaşmaya daha yatkın yüzünden bahsedilmektedir. Bengsten (2013) tarafından bu kabul edilebilirlik durumu şu şekilde ele alınmıştır:

Bu gelişmeler sokak sanatının oturmuş sanat dünyası kurumları tarafından kabullenildiği izlenimini uyandırabilir. Ancak ben kabul edilenin sadece aynı zamanda da ticari yapıtlar üreten görece az sayıdaki sanatçı olduğunu ve bu sırada sokak sanatının marjinalleştirilmeye devam edildiğini iddia ediyorum (s.67).

Buradan yola çıkarak, sokak sanatı ve galeriler arasındaki farklı işleyişin yanı sıra, temsil edilen farklı değerlerin iki farklı uca ait olduğu düşünüldüğünde, bu iki birbirine uzak ucun bir araya geliş şeklinin, sorgulamaların altında yatan asıl sebep olduğu görülmektedir. Sokak sanatının kurumsallaşması sürecinin yorumlanmasında ilk aşama çoğunlukla yer değişikliği fikri üzerinden gelişmektedir. Bunun sebebi, sokak sanatı gibi mekan üzerinden anlam kazanan ve bulunduğu mekanın yaşayan bir parçası haline gelen bir sanat dalı söz konusu olduğunda, mekan fikrinin öneminin

yapıtın kendisi kadar büyük olmasıdır. Bu sebeple, bir galeri sınırları içerisinde karşılaşılan sokak sanatı değerlendirilirken, kimi zaman yapıtın niteliklerinden veya aktardıklarından çok, orada bulunuyor olması tartışmaların odağı haline gelebilmektedir. Bu şekilde sokak sanatı bir galeride veya benzeri bir kurumda yer aldığına gördüğü ilk tepki bulunduğu yer ile ilgili olarak ortaya çıkabilmektedir. Bundan farklı bir biçimde, sokakta veya herhangi bir kamusal alanda, halka açık şekilde yerleştirilen herhangi bir yapıtın en sık karşı karşıya kaldığı tartışma ve gördüğü tepki de bulunduğu yer ile ilgilidir. Bu tepkiler konusunda graffiti ve sokak sanatı çoğunlukla ayrılmaktadır; bunun belli başlı sebepleri de anlaşılabilirlik faktörü, göze hitap etme veya halk tarafından benimsenmeyen altkültürlerle bağlantı kurma gibi özelliklerdir. Çok çeşitli suçlarla ilişkilendirilmesi ve kırık pencere teorisi kapsamında pek çok düzensizlik ve terörün de ilk sebebi olarak suçlanması sebebiyle graffiti negatif etkilere daha yatkın olmuştur. Sokak sanatı ise, çoğunlukla graffiti benzeri bir meydan okumayla ilişkilendirilmeye yatkın özellikler taşımaması sebebiyle, daha farklı değerlendirmelerle karşı karşıya kalabilmiştir. Tartışmaya açık olan konu yapıtın anlaşılabilirliği, dekoratif özellikleri, bulunduğu alana kattığı değer veya güzellik gibi yorumlar doğrultusunda yapılan bir ayrıştırma ile bağlantılı değildir. Burada istem dışı karşılaşılan herhangi bir görsel oluşum ve ona karşı alınabilecek tepkiden bahsedilmektedir.

Şehirde kimi alanlar, kimi amaçlar ve aktiviteler için ayrılmıştır, bu amaçlara hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır ve bu amaç doğrultusunda hizmet vermektedir. Alışveriş yapmak için gidilecek çarşılar, binalar, yemek yemek için kafe veya restoranlar, eğitim almak için gidilecek okullar, kültürel aktiviteler için ayrılmış konser salonları, galeriler, müzeler, özel amaçlar için ayrılmış yerler olarak yaşam alanlarını kategorilere bölmektedirler. Tüm bu yerlere, alanın amacı dahilindeki bir aktiviteye dahil olmak adına gönüllü olarak gidilmekte, söz konusu alana girerken oranın amacı, orada ne ile karşılaşılacağı bilinmektedir. Bireyler, sanatsal aktivitelere dahil olmak istiyorlar ise, ona adanmış bir kuruma gitmekte, arzu ettikleri tarzda bir aktiviteye bu şekilde dahil olmaktadır. Dolayısıyla galeriler, müzeler, kültürel aktiviteler için ayrılmış salonlar gönüllü gidilen yerlerdir; izleyici belli bir yapıtı görmeye, belli bir etkinliğin parçası olmaya karar verdiğinde, gönüllü olarak bu katılımı gerçekleştirmekte, tesadüfi bir karşılaşma, bir görüntüye istek veya inisiyatif dışında maruz kalma söz konusu olmamaktadır. Sokağa bakıldığında ise bu durum tersine dönmektedir. Young'ın (2012) dile getirdiği şekliyle sokakta bulunan yapıt, sanatın

galeri veya müze gibi ona adanmış alanlar içerisinde ayrı tutulmasına direnç göstermekte, böylelikle bir yeri işgal ederek, gezmek, alışveriş yapmak, çalışmak gibi farklı aktivitelerde kullanılabilir alanlarda görülmek adına bir talep oluşturmaktadır (s.311).

Kültürel aktivitelere adanmış mekanlar içerisinde yer alan yapıtlar mülk sahibinin bilgisi dahilinde veya bizzat daveti ile o alan içerisinde bulunmaktadır. Söz konusu mekanda bulunan izleyiciler de orada görecekları belli bir yapıt veya kültürel aktivitenin bilinci ve beklentisi ile o mülke girmektedirler. Sokakta ise bu durumu değiştiren bir takım etkenler söz konusu olmaktadır. İlk olarak, sokakta yer alan yapıt günlük hayatın bir parçası haline gelmektedir. Önünden geçen insanların çoğunluğu günlük koşturmaları dahilinde, işe yetişirken, okula giderken, veya benzeri bir sebeple o sokaktan geçerken yapıtla karşı karşıya kalmaktadır. Bu şekilde sokak sanatının görsel hafızada günlük hayatın bir parçası olarak yer edinmesi mümkün olmaktadır. Bir kesimin özel olarak belli bir işi görmek adına sokaktaki o belli yere gittiği ve onu orada izlediği söylenebilse de, durum bu kitle için de hafızada benzer şekilde yer etmektedir. Bu şekilde yapıt bir sanat mekanının, sanatsal bir aktivitenin dahilinde algılanmamaktadır. Yapıt, özel olarak onu izlemek için oraya gidilmiş olsa bile, günlük hayata dair görüntülerle birlikte alanında yer almaktadır. Etrafında gerçekleşen günlük aktiviteler, hayata dair öğeler, üzerinde yer aldığı bina ya da duvar, etrafını saran sokak ile birlikte yapıtı çevreleyerek onun bir parçası olmakta ve onu da günlük hayatın içerisine çekmektedir. Bu özelliğiyle sokak sanatının monoton olmadığı, değişerek, gelişerek, etrafıyla birlikte yaşamaya devam ederek, sanatı günlük hayatın, ona ait değişkenlik ve kaosu içerisine çektiği söylebilmektedir. Bunun yanı sıra sokak sanatı bulunduğu değişken ve kaotik ortamı, orada bulunan ve gündelik hayata ait olan herşeyi, adında geçen sanat tanımının içerisine katarak, estetize edebilmektedir. Bir başka deyişle; “pop art gibi, sokak sanatı da “yüksek sanatı” pek çok çeşit kaynak malzemenin herhangi biri olarak de-estetize etmekte ve kültürel açıdan belirlenmiş sanat mekanlarının dışarısında kalan alanları estetize ederek daha da ileri gitmektedir” (Irvine, 2012, s.7). Sokak sanatının herhangi bir şekilde kültürel açıdan belirlenmiş bu sanat alanlarından birinin içerisinde yer alması da, bu noktada pek çok çelişkiyi beraberinde getirmektedir.

Sokak sanatının kurumsallaşması ve ticarileşmesi bir kaç farklı şekilde gerçekleşebilmektedir. İlk olarak sokak sanatı alanında uygulamalar yapan, o kültürle yetişmiş bir sanatçının, aynı zamanda bir atölye ortamında, taşınabilir yüzeyler

üzerinde de çalışmalarına devam etmesi şeklinde kurumsallaşma ve ticarileşmeye adım atılabilmektedir. Bu şekilde çalışmalarını sürdüren sanatçılar atölye ortamında üretilen çalışmaları ile galerilerde veya benzer ortamlarda gerçekleşen sergilerde yer almakta, çeşitli sanat kurumları ile sözleşmeler imzalayabilmekte ve onlar aracılığıyla satışlarını gerçekleştirebilmektedirler. Bu sanatçılar çoğunlukla bir yandan sokaktaki çalışmalarına da devam etmekte, iki üretim şeklini birbirlerine paralel olarak sürdürmektedirler. Bu sanatçılar çoğunlukla aynı üsluba sadık kalsalar da tuval, ahşap, kağıt gibi taşınabilir yüzeyler üzerine ürettikleri çalışmalarında sokaktaki çalışmalarından bir yeniden üretim veya çoğaltma gerçekleştirmek yerine, çok daha farklı işler üretmeyi de tercih ettikleri görülmektedir. Sokaktaki çalışmalarından gerçekleşen bir yeniden üretim veya çoğaltma söz konusu olduğunda ise en çok tercih edilen yöntem sınırlı üretim sanatsal baskılardır. Bu yöntem sokak sanatçıları arasında oldukça popüler bir yöntem ve tercih edilen bir maddi gelir kaynağıdır. Bu şekilde, dijital yöntemler kullanılarak sokaktaki bir işin birebir aynısı çoğaltılabilmekte veya aynı iş (ya da benzeri) sanatçı tarafından tekrar taşınabilir bir yüzey üzerinde yeniden yaratılarak serigrafî gibi yöntemler aracılığıyla belli bir sayıda tekrardan üretilmektedir. Görsel 2.27'de Cren ve Akte One isimli sanatçılara ait "1989" isimli ortak çalışma, Almanya'nın Münih şehrinde yer alan ArtMuc sanat fuarında 2019 yılında sergilendiği haliyle görülmektedir.



Görsel 2.27 Cren ve Akte One'a ait orijinal yapıt (solda) ve sınırlı üretim baskı (sağda), ArtMuc sanat fuarı, Münih, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen.

Fuar sırasında iki sanatçıyla yapılan kısa röportaj sonrasında söz konusu işin Berlin Duvarı'nın yıkılması ile duvarın iki yakasında kalan iki kız kardeşin kavuşma anını betimlediği ve bunun için Doğu Almanya üretimi, Trabant 601 marka arabaya ait bir parçanın kullanıldığı bilgisi alınmıştır. Sokak sanatında kullanılan spreyci boyalar başta olmak üzere pek çok farklı malzemenin ve yöntemin kullanıldığı orjinal yapıt için, söz konusu arabaya ait kaput parçası malzeme olarak kullanılmış, resim bu parçanın üzerine uygulanmıştır. Orjinal yapıt fuarda sergilenirken, iki sanatçı fuar sırasında satışını gerçekleştirmek adına sınırlı sayıda çoğaltılmış baskılarını da üretmişlerdir. Görsel 2.27'de söz konusu baskılardan birinin çerçevelenmiş halde orjinal yapıtın yanında yer aldığı görülmektedir. Dijital yöntemlerle çoğaltılan bu baskılar orjinal yapıtın birebir çoğaltımı olmalarına rağmen, kağıt üzerinde yer almaları yönünden orjinal yapıttan ayrılmaktadırlar. Bu yöntemde baskılar sınırlı bir sayıda üretilmekte, bu sayı da baskının yapıldığı kağıtta görselin etrafını çevreleyen düz alanda sanatçının el yazısı ile belirtilmekte ve her baskı sanatçı tarafından imzalanmaktadır. Baskının orjinalliyi çoğunlukla kağıdın arka yüzeyinde yer alan, satışı gerçekleştiren galeri ya da kuruma veya sanatçıya ait bir damga ve baskıya eşlik eden ayrı bir lisans belgesi ile belirtilmektedir. Söz konusu baskının ticari değerini sanatçı tarafından atılmış bu imza ve baskının çoğaltılma sayısı belirlemektedir.

2.10 Galerilere Giren Sokak Sanatı ve Bağlamından Koparılan Yapıtın Değişen Doğası

Bu bölümde, yeraltı kültürünün kurumsallaşmasının yapıtın doğasında yaratabileceği olası değişimler; bulunduğu yerden alınarak, çoğaltılarak veya farklı yerlerde üretilerek bir kurum çatısı altında sergilenen sokak sanatı örneği üzerinden irdelenmektedir. Sokak sanatı şeklinde adlandırılan kimi yaratımların bağlamından koparılarak, fiziksel olarak yaratıldığı yerden uzaklaştırılmasının yanı sıra, yaratılış motivasyonu ve amacının, benimsediği değerlerin ve verdiği mesajın çok uzağında, galeri, müze gibi kurumların çatısı altında yer alması veya sansasyonel müzayede etkinlikleri aracılığıyla el değiştirmesi durumu bu bölümde ele alınan temel sorunsaldır. Bu türde bir kurumsallaşmanın tartışmaya açık olan ve içerisinde barındırdığı çelişkiler zaman zaman hem sanatçılar hem de konu ile ilgili çalışmalar sürdüren yazarlar, teorisyenler ve hatta bizzat etkinlikleri düzenleyen kuratörler tarafından vurgulanan özelliği; sokak sanatı ve graffiti gibi yaratımların özünde

barındırdığı kurumsallaşmanın tam da karşısında duran asi, sorgulayan, ehlileştirilemeyen ruhu ve daha da önemlisi yasa dışı olmasıdır. Bu türlere ait ilk üretimlerin yanı sıra günümüzde devam eden sokak sanatı dahilinde değerlendirilen yaratımların çoğunun yasa dışı olmasının söz konusu yaratımlara kattıkları göz önünde bulundurularak kurumsallaşma olgusu bu yapıtlar özelinde tekrardan gözden geçirildiğinde, kurumsallaşmanın getirdiği çelişki rahatça farkedilir olmakta ve yasa dışı olma durumu ortadan kalktığında yapıtların doğasında gerçekleşecek kaçınılmaz değişimlerin ilk adımı da bu şekilde ortaya koyulabilmektedir.

Sokakta yer alan pek çok işin, galeride yer alanlardan farklı olarak taşıdığı bir takım değerler, özellikler vardır. Çalışmanın bu bölümünde bu farklılıklar ortaya koyulurken, sokaktaki yapıtın taşıdığı, ona farklılık katan 'şey'in ne olduğu irdelenmekte, bunun için 'aura' sözcüğünün kullanılması önerilmekte ve burada bahsi geçen aura ile Walter Benjamin'in aura kuramı arasındaki olası yakınlıklar da ortaya koyularak bu teori ışığında sokaktaki yapıt – galerideki yapıt karşılaştırması tekrardan ele alınmaktadır. Sokaktaki yapıt söz konusu olduğunda, sahip olduğu onu farklı kılan özellikler tanımlanmak adına pek çok farklı yazar ve sanatçı tarafından da 'aura' sözcüğüne başvurulmuştur. Bu çalışmada da, tüm bu farklı kullanımlara ve Benjamin'in teorisine istinaden, bu özelliklerin toplamına refere etmek amacıyla aura sözcüğü kullanılmakta, sokaktaki yapıta bu aurayı kazandıranın ne olduğu irdelenirken kurumsallaşma söz konusu olduğunda bu aurada gerçekleşecek değişimlerin sorgulanması amaçlanmaktadır.

Sokaktaki yapıt söz konusu olduğunda, eğer belirli izinler alınarak veya sipariş doğrultusunda yapılan duvar resmi ve benzeri çalışmalardan bahsedilmiyorsa, bu yapıtı galeride bulunan benzerinden ayıran ilk ve en net özelliği yasa dışı olmasıdır. Aynı zamanda bu, söz konusu yapıtların en çok vurgulanan ve ona farklı bir aura yarattığının altı çizilen özelliğidir. Aura ve yasa dışılık arasındaki bağ öncelikle tehlike unsuru ile açıklanabilmektedir. Sokakta çalışan sanatçı yakalanma, hapis cezası alma gibi pek çok tehlikeyi göze almakta, bunların bilincinde olarak, bunlardan kaçınmak için çeşitli önlemler alarak, gizlenerek, kimliğini saklanarak, gece karanlığında çalışarak üretmektedir. Yaratım sırasındaki bu tehlike hissinin izleyiciye geçtiğini savunan Lewisohn (2008) yasa dışı graffitilerden şu şekilde bahsetmiştir:

En iyi sokak sanatı ve graffiti yasa dışı olanlardır. Bunun sebebi yasa dışı yapıtların sahip olduğu politik ve etik çağrışımların onaylanmış yapıtlarda kaybolmasıdır. Yasa dışı graffitide daha güçlü hisedilen somut bir aura vardır:

sanatçının hissettiği tehlike hissi izleyiciye aktarılmaktadır (s.127).

Sokaktaki yasa dışı uygulamalar için tehlike unsuru bir karakter haline gelmiştir ve bu durum yukarıdaki alıntıda bahsedildiği şekilde yapıtın aurasına yansımalarının dışında, içerik, üslup ve malzeme seçimine kadar pek çok farklı kategoride de görülebilmektedir. Kurumsallaşmış sokak sanatında bulunan en büyük çelişki, karakterinin, varoluşunun bir parçası olan bu öğenin bir kurum çatısı altına girdiği anda ondan alınıyor olmasıdır. Bunun sebebi, müze ve galerilerin güvenli, sınırları belli, yapıtları koruma altında tutan mekanlar olması ve sokaktaki durumun aksine bir yapıtın bu mekanlarda bulunmasının başlı başına bir suç teşkil etmiyor olmasıdır. Böylelikle denilebilir ki müze, galeri gibi bir kurum sokak sanatı sergilediğinde, sokakta bulunan yasa dışı bir yaratıma dair tehlike unsuru ortadan kalkmakta ve yapıt tamamen güvenli, steril bir alanda deneyimlenmektedir (bkz. Görsel 2.28 ve 2.29).



Görsel 2.28 Born in the Streets sergisi, Fondation Cartier, Paris, 2009. Fotoğraf: Grégoire Eloy.



Görsel 2.29 Born in the Streets sergisi, Fondation Cartier, Paris, 2009. Fotoğraf: Grégoire Eloy.

Lewisohn'a ait olan yukarıdaki alıntıda geçen, sanatçının yaratım esnasında deneyimlediği tehlike hissinin izleyiciye geçmekte olduğu önermesi ışığında bakıldığında, izleyicinin müzedeki veya galerideki sokak sanatını izlediğinde söz konusu deneyimde bir eksiklik olacağı düşünülmektedir. Fakat yine bu önermeden yola çıkarak bu durum tam tersi bakış açısıyla yorumlanacak olursa da, eğer ki tehlike hissi yapıt aracılığı ile izleyiciye geçebilen bir durum ise; bu düşünce, ortamın, bulunduğu mekanın bu deneyimi etkilemeyebileceği sonucuna vardırırmaktadır. Bu durumda, sokakta üretilmiş sokak sanatı – atölyede üretilmiş sokak sanatı karşılaştırması yapılması uygun olmaktadır. Sokakta üretilmiş bir iş aracılığıyla, sanatçının deneyimlediği tehlike hissinin izleyiciye geçebiliyorsa; olduğu haliyle sokakta yaratıldığı yerden koparılarak bir müze veya galeriye getirildiğinde, yapıtın özündeki tehlikeye dair hissin kaybolmayacağı, sadece bir mekan değişikliğine uğrayacağı, bu haliyle söz konusu tehlikeye dair deneyimi izleyiciye daha korunaklı, sınırlı, steril bir mekanda, kısıtlı da olsa yaşatabileceği önerilmektedir. Yine de sokak faktörü yapıttan çıkarıldığında, bu deneyim bir dönüşüm geçirmektedir. Bunun sebebi sokakta yaratılan ve yaratıldığı mekanda kalan sokak sanatının çevresi ile var olan ve çevresini orada bulunduğu süre boyunca defalarca yeniden tanımlayan yapısıdır. Bu

dinamikliğin bir kurum çatısı altında dönüşüme uğrayacak olmasının yanı sıra, bu unsurla bağlantılı şekilde tekrar tehlike faktörüne odaklanıldığında; beyaz duvarlı, sabit ışıklı, güvenli bir ortamda bu tehlike hissini deneyimlemek bu tehlikenin bir yeniden canlandırmasını izliyor olmak şeklinde değerlendirilmekte ve bu deneyim hem daha stabil, hem de daha evcilleştirilmiş bir sokak deneyimi şeklinde tanımlanmaktadır. Burada söz konusu edilen, farklı yazar ve sanatçılar tarafından da kurum çatısı altındaki sokak sanatını tanımlamak amacıyla defalarca kullanımına rastlanan “evcilleştirme” sözcüğünden yola çıkarak, galeri veya müzedeki sokak sanatı deneyiminin farklılığını ortaya koymak adına bir hayvanat bahçesi deneyimi örneğine başvurmak uygun görülmüştür. Vahşi bir hayvan ile kendi habitatında karşılaşmak, veya aynı hayvanı bir hayvanat bahçesinde parmaklıkların arkasında, güvenli bir uzaklıktan izlemek arasındaki deneyimsel fark, sokaktaki yapıt ve bir müzenin güvenli alanındaki yapıt arasında da görülmektedir: Hayvanat bahçesindeki ziyaretçi ve ormandaki gezgin aynı vahşi hayvanı gördüklerini söyleyebilirler. Fakat o hayvanla kendi habitatında karşılaşan gezgin ile hayvanat bahçesinin güvenli ortamında, para karşılığında satın aldığı bilet ile, o hayvanı orada göreceğini bilerek bu deneyimi yaşayan ziyaretçinin aynı hayvana karşı deneyimleri farklı olacaktır.

Hayvanat bahçesi – vahşi doğa deneyimlerinin müzede ve yerinde deneyimlenen sokak sanatı ile karşılaştırıldığı benzetmenin ortaya koyduğu tehlike unsurunun yanı sıra, bu örneğin altını çizdiği bir başka unsur da isteyerek, ne göreceğini bilerek yaşanan karşılaşma ile beklenmedik bir anda yaşanan karşılaşmanın arasındaki deneyim farklarını yaratan sürpriz unsurudur. Bu benzetme tekrar sokak – kurum karşılaştırmasına uyarlandığında; sokaktaki yapıtın barındırdığı, müzedeki yapıtın ise sadece korunaklı bir ortamda bir çeşit canlandırmasını veya belgeselini sunduğu öge tehlike unsurudur. Sokaktaki yapıtın deneyimlebildiği sürpriz unsuru ise galeri veya müze gibi bir kurumda ortadan kalkmaktadır. İzleyiciler bu kurumlara ne ile karşılaşacaklarını bilerek, kimi zaman o etkinlik için bilet alarak gitmektedirler, yapıt beklenmedik bir anda izleyicinin karşısına çıkmamaktadır. Bu saptamalar ışığında bir kurum çatısı altında izlenen sokak sanatı değerlendirildiğinde; sokağa dair deneyim yapıt aracılığıyla aktarılmakta, fakat bu aktarımın bir çeşit belgesel veya yeniden canlandırma şeklinde olmakta, böylelikle bu deneyim tehlike unsuru ve sürpriz unsuru açısından dönüşüme uğramaktadır . Bu haliyle izleyici sokağa dair daha evcilleştirilmiş bir deneyim ile karşılaşmaktadır. Bu deneyim için kanatları kesilmiş bir kuş veya gerçeğin gölgesi gibi benzetmeler de kullanılmıştır:

Bir galeri veya müzedeki sokak sanatı veya graffiti güvenli, ya da kanatları kesilmiş gibi bir his uyandırabilir. Bu, bu türdeki yapıtların asla bir müzede sergilenmemesi anlamına gelmez; sadece onlar bir müzede bulunduğunda, Blek LeRat'ın da söylediği gibi, gerçekliğin gölgesine bakmakta olduğumuzun farkına varmalıyız (Lewisohn, 2008, s.127).

Yapıt aracılığıyla izleyiciye geçtiği düşünülen tehlike hissini başlıca sebebi sokakta, kamusal alanda, binaların veya toplu taşıma araçlarının üzerinde izinsizce uygulanan sokak sanatının yasa dışı olmasıdır. Bu yasa dışı olma durumunun yapıt üzerinde yarattığı ve izleyiciye geçtiği düşünülen bir diğer etki de gelip geçicilik hissidir. Sanat kategorisi altında değerlendirilen ve izlenen bu işlerin aslında birer suç unsuru olduğu bilgisi, hem yukarıda bahsedilen tehlike ögesini, hem de gelip geçicilik ögesini ve her iki ögenin de yapıt aracılığı ile izleyiciye geçirdikleri hissi tetiklemektedir. Sokak sanatı, graffiti ve kamusal alanda yaratılan benzeri işler geçici üretimlerdir; çoğunlukla yaratım veya paylaşım aşamalarında vurgulanan ve varlığına gizem katan da bu geçicilik ögesidir. Bu tip işler sadece doğal güçler veya bir müdahale ile onu yerinden sökecek, üzerini düz renk bir boya ile örtecek kanunlar izin verdiği sürece bulunduğu yerde kalabilmektedir. Bu işlerin açık alanda ve kamusal alanda üretilmesinin amaçlarından biri de budur; yaşayan, değişen ve yok olan işler yaratmak.

Sokak sanatı (özel bir koruma altına alınmadığı sürece) her zaman doğanın testine tabidir, dış koşullar ve hava olayları onun üzerinde yıpranmalara sebep olmaktadır. Bunun yanı sıra her ne kadar sanatsal bir yaratımdan bahsediliyor olsa da, yasa dışı bir hareket söz konusu olduğu için sokak sanatı farklı türden dışarıdan müdahalelere de sıklıkla maruz kalmakta, bulunduğu yerden sökülmemekte, silinmemekte veya çoğunlukla üzerinde yer aldığı duvar tekrardan düz bir renge boyanarak üzeri kapatılmaktadır. İnsan faktörü de sokak sanatının geçiciliğini vurgulayan bir başka ögedir; üzerine afişler yapıştırılmakta, başkaları tarafından üzeri boyanmakta, gelip geçen kişilerce tahrip edilmekte veya zamanla bulunduğu yerde aşınmaktadır. Gelip geçiciliğini vurgulayan tüm bu özelliklerinden yola çıkarak denilebilir ki, sokak sanatı sadece bir sanatsal ifadeden çok daha fazlasıdır. Kalıcılık endişesi olmayan bir sanatsal yaratım olarak değerlendirildiğinde, sokak sanatının bu özelliğiyle; var olma, gelişme ve yok olma döngüsünü kabullenir ve aslında bu durumun altını çizer haliyle, dünyada var olmaya, hayatın özüne ve yaşamın kırılğanlığına en yakın sanat dallarından biri olarak değerlendirilmesi mümkün olmaktadır. Tüm bu etkenler göz önünde

bulundurulduğunda, sokak sanatının gelip geçici var oluşunu destekleyen tüm özelliklerinin aynı zamanda ona aura olarak nitelendirilen farklılıkları veren özellikler olduğu görülmektedir. Buradan yola çıkarak denilebilir ki; gelip geçiciliğin yarattığı, her an yok olabilecek bir şeye bakıyor olma hissi bu işlerin aura şeklinde özetlenen özellikleri varoluşunda barındırma sebebi ise, aynı işlerin bir galeri veya müze gibi korunaklı bir ortamda sergilenmesi durumu, bu özelliği onlardan soyutlamaktadır.

Bir galeri veya müze kapsamında düzenlenen sergi ilk olarak güvenli bir ortam sunmaktadır. Bu ortam yapıtların (aksi şekilde bir niyetle sunulmadığı sürece²) ilk sergilendiği günden serginin sona erdiği güne kadar aynı kondisyon altında kalacağına garantisini vermektedir. Bu koşullar altındaki yapıtların dışarıdan bir müdahaleye açık olmamalarının, koruma altında olmalarının yanı sıra, yapıtların aynı koşullar altında görülebileceği süre de belirlidir. Fakat sokakta, kamusal alanda yaratılmış bir iş için bunun tam tersi geçerlidir. İzlenen yapıtın bir dakika sonra bile yerinde olacağına garantisi yoktur. İzlenen ve tekrardan görülmek istenen bir iş, bir gün sonra yerinde olmayabilmekte, aşınmış, müdahale görmüş, farklı bir şekle bürünmüş veya üzeri tamamen düz bir renkle örtülmüş olabilmektedir. Bu gelip geçicilik durumunun kattığı her an kaybolabilecek bir şeye bakıyor olma hissi, sokak sanatına anlam katan ve bir galeri çatısı altına giren yapıtta deneyimlenemeyecek en önemli öğelerden biridir. Gelip geçiciliğin, her an kaybolabilecek olma hissini altını çizdiği belirsizlik durumunu güçlendiren bir başka önemli faktör de sokak sanatının yasa dışı olmasının yarattığı koşullar sonucu, sanatçıların çoğunun bir takma isim altında çalışmalarını sürdürmeleri ve kimi yapıtların anonim kalmasıdır.

Kasıtlı olarak anonim bırakılmış, yapıtlarının çoğu doğa tarafından veya çoğunlukla bilerek insanlar tarafından yok edilen bir sanat pratiği hayal edin. Bu anonimlik ve geçicilik bir ana anlatının inşasını engellemektedir (Riggle, 2010, s.243).

Bu bilgiler ışığında sokaktaki yapıt – galeri veya müzedeki yapıt karşılaştırılması yapıldığında, yapıtın doğasında oluşan en önemli değişimlerin tehlike faktörü, sürpriz faktörü ve geçicilik faktörü üzerinden gerçekleştiği görülmektedir. Bu şekilde galeriye veya müzeye giren sokak sanatı bu özelliklerinden bir veya bir kaç açısından dönüşüme uğramaktadır. Bu dönüşüm aynı zamanda yapıtın doğasında veya aurasında

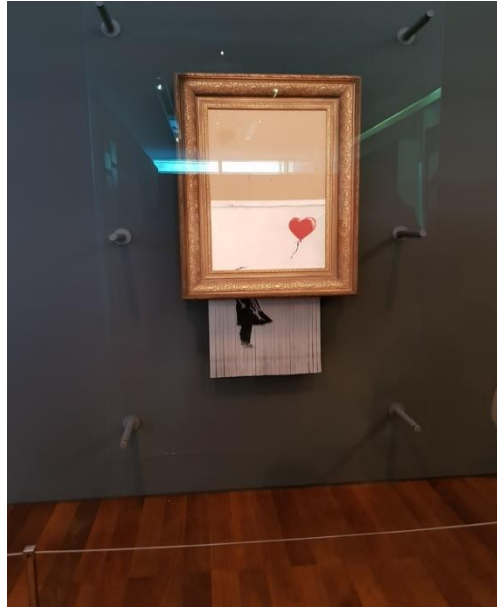
2 'Aksi şekilde bir niyetle sunulan yapıtlar' deyişi ile kastedilen; sanatçının inisiyatifini dahilinde izleyicinin müdahalesine bırakılan işler, bir kalıcılık niyeti olmayan sürece bırakılan işler veya performans sanatı gibi sanat dallarıdır.

değişikliklere sebep olmaktadır. Sokak sanatına aurasını veren bu özelliklerden biri olaral geçicilik faktörü ele alındığında, onu bu denli önemli kılanın sokakta bulunan yapıta dair izleyicinin sahip olduğu onun belki bir gün belki bir saat sonra orada olmayabileceği bilgisidir. Bu bilgi, yapıtın karşısında geçirilen zamanı daha kıymetli hale getiren bir öge olarak değerlendirilmektedir, fakat bu karşılaştırmanın zamansal açıdan irdelenmesini etkileyen tek faktör bu değildir. Belli koşullara maruz kalıp kaybolmayacak olsa bile, başka faktörlerden dolayı sokaktaki yapıt ve galerideki yapıtın izleme süreleri farklılık göstermektedir. Sokakta, gündelik hayat koşturması içerisinde, bir yere yetişmeye çalışırken, işe, okula giderken, beklenmedik bir anda karşısına çıkan sokak sanatı karşısında izleyici nispeten kısa bir zaman geçirmektedir. Bu izleme deneyimi çoğu zaman anlık karşılaşmaları kapsamaktadır. Örneğin, toplu taşıma araçları üzerine uygulanmış graffiti, izleyiciye bu şekilde anlık bir buluşma sunmaktadır. Çoğu sokak sanatı dönüp ikinci kez bakılamayacak koşullarda izleyicisinin karşısına çıkmakta ve Lewisohn'a (2008) göre bu durum yapıtın okunmasını büyük ölçüde etkilemektedir.

İzleyici tarafından graffiti ve sokak sanatı ile harcanan süre onun okunmasını büyük ölçüde etkilemektedir. Sokakta, yapıt bir anda ortaya çıkar, hızla görülür, ve tekrar kaybolur. Bu tarz bir sanat deneyimleme biçimi, galeri ve müzeler tarafından şartlandırıldığımız yavaş, öğrenilmiş izleme deneyiminin karşısındadır. Aslında, sokaktaki sanata bakmanın, hızı ve gerçek hayatla bağlantılı içeriği ile, günümüzde bilgiyi işleme şeklimiz açısından dünyanın daha doğru bir yansıması olduğu söylenebilir (s.127).

Bu alıntıdan yola çıkarak, sokak sanatı bir kurum çatısı altına girdiğinde uğradığı değişiklikler arasında izleyicinin yapıta dair algısı da eklenmektedir. Bu algı değişikliğini oluşturan faktörlerden biri olarak yapıtın karşısında geçirilen zaman önerilmiştir. Hayat içerisindeki deneyim açısından irdelendiğinde, yerinde deneyimlenen sokak sanatı sokak sanatı çoğunlukla önünden geçerken farkedilen, kısa bir süre duraklanan ve hemen ardından bu karşılaşma öncesi her ne yapılıyorsa onu yapmaya devam edilen kısa bir tanıklık şeklinde değerlendirilmektedir. Bunun aksine, yukarıdaki alıntıda Lewisohn'un da altını çizdiği üzere müzeler ve galeriler, yapıtların belli bir mesafeden izlendiği, sessiz, yavaş, sakin, hayatın gerçek temposundan kopuk bir deneyimleme biçimi sunmaktadır. Sokakta izlenen herhangi bir iş ise hayatın kendi akışı içerisinde deneyimlenebilmektedir; bu ne çevresel etkilerden ne de hayatın akış hızından bağımsız bir deneyim değildir. Sokakta karşılaşılan bir iş, bu şekilde kendi

yaratıldığı çevre içerisinde ve hayatın olağan akışı hızı dahilinde deneyimlenirken; aynı iş bir müzenin duvarında yer aldığı daha mesafeli, ağır, yavaş bir deneyim söz konusu olmakta ve bu farklılıklar algılama biçimi üzerinde etki bırakmaktadır. Bunun yanı sıra, sokakta yer alan bir iş önünden geçen insanlarla iç içe varolmaktadır, ona dokunmak veya müdahalede bulunmak serbesttir. Müzede veya galeride ise yapıta sadece belli bir mesafeye kadar yaklaşmak uygun görülmektedir. Bunun yanı sıra kimi zaman bariyerler, şeffaf korumalar veya şerit bantlar ile izleyicinin yapıta yaklaşması engellenmektedir. Sokakta özgürce deneyimlenebilecek, tüm müdahalelere açık ve kırılabilir yapıyla izleyicisinin karşısına çıkacak bir işin, kurumsallaştığında izleyici ilişkisi bağlamında uğradığı değişikliği vurgulamak adına paylaşılan Görsel 2.30'da, Almanya'nın Baden-Baden şehrinde bulunan bir müzede sergilenen Banksy'e ait bir iş yer almaktadır. Fotoğrafta, yapıtın izleyici ile arasına mesafe koyan şeffaf bir plaka ve onun da önüne çekilmiş bir bant ardından izlenmesinin beklendiği açıkça görülmektedir.



Görsel 2.30 Banksy, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen.

Örnek görseldeki yerleşimin de altını çizdiği bu durumda, yapıt ve izleyicisi arasına koruma amaçlı yerleştirilen nesnelere, sokakta olduğu gibi yapıtla doğrudan bir ilişki içerisine girmeyi engellemekte, izleyici ile arasına sadece mesafe değil, nesnelere de girmektedir. Yapıtı dokunmak veya müdahalede bulunmak ise sanatçısı aksini talep etmediği sürece mümkün olmamakta, çoğunlukla bu tip durumları engellemek için

kurumlarda güvenlik görevlileri dahi bulunmaktadır.

Müze ve galeri alanlarında izleyicinin yapıtlardan uzaklaştırılması, yapıtı korumaya yönelik düzenlemeler ve alınan güvenlik önlemleri sokak sanatı söz konusu olduğunda geçicilik özelliğini kendisinden almaktadır. Buradan yola çıkarak yapıtın doğasında yaşanacak en büyük değişimlerden birinin altı çizilmektedir. Yaratıldığı yerde var oluşunu sürdüren sokak sanatının özünde korumaya devam ettiği gelip geçicilik faktörü Riggle (2010) tarafından kimi yapıtların “temizlenmeden, üstü çizilmeden veya doğal yollardan silinmeden önce yalnızca bir kaç saat varlığını sürdürebileceği” bilgisi ile hatırlatılmış ve “sokak sanatının belirlenmiş bir sanat alanında, sanat için özel olarak ayrılmış bir alanda var olmayacağı” bu bilgi ışığında vurgulanmıştır (s.246). Bu şekilde sokak sanatının yaratıldığı yerde, sokakta varlığını sürdürmesine yönelik, galerideki yapıt – sokaktaki yapıt karşılaştırması adına öne sürülebilecek bir saptamada bulunulmuş ve sokakta yer alması adına yaratılan bir iş ile galeri ortamında yer alması amacı ile yaratılan bir iş arasındaki ayrıma dikkat çekilmiştir. Bu ayrıma gitmeden önce sokakta ve galeride yer alan farklı işlerin maruz kaldığı çevresel faktörlerin tekrardan hatırlatılması uygundur. Sokakta yaratılan ve sergilenen bir iş çevresi ile birlikte varlığını sürdürmekte, değişmekte, yaşamakta, çevrenin sunduğu her türlü etkiye gönüllü olarak maruz kalmaktadır. Galerideki yapıt ise (sanatçı veya kuratör tarafından aksi bir talep söz konusu olmadığı sürece) çevresel faktörlerden özellikle ve özenle arındırılmış bir izleme deneyimi sunmaktadır. Bu karşılaştırmadan yola çıkarak sokakta yer alan bir işin tüm söz konusu çevresel faktörlerden sıyrılarak, izleyicinin dikkatini çekmek adına özel bir çabada bulunabileceği düşünülmektedir. Galerideki yapıtın ise böyle bir çabaya ihtiyacı yoktur, galeride veya müzede bulunan tüm yerleştirme ve düzen yapıtın tek başına, en yalın haliyle dikkat çekeceği şekilde ayarlanmaktadır. Bu saptama sokaktaki yapıt – galerideki yapıt karşılaştırmasında ortaya koyulan farklılıkları yaratım sürecine dek dayandırmakta ve kimi sanatçıların sokakta farkedilmek adına kimi stratejilere baş vurduğu bilgisiyle; izleyici algısında veya yapıtın aurasında değil, kendisinde, sahip olduğu fiziksel özelliklerde, henüz yaratım aşamasında yaşanan değişimleri ortaya koymaktadır. Riggle (2010) tarafından “halkın bu işleri görsel olarak daha çarpıcı olmaları durumunda farketmelerinin daha olası” olduğu ve bu gerçeğin sanatçıları işlerinin sokakta farkedilmesi ve gelen geçen ve diğer sanatçıların dikkatini çekmesi ve işlerinin görsel olarak daha etkileyici kılınması adına baskı altına soktuğu saptaması yapılmıştır (s.246). Bu şekilde sokakta yaratılan sanatın sokağa ait olduğunun vurgulandığı çalışmada, bu işlerin sanata

adanmış bir mekana dahil edildiklerinde yaşanacak bu yeni deneyim ölü ve sahte şekilde tanımlanmıştır:

Sonuç olarak çoğu yapıtın, sanat olarak algılanmaları için bir müzede yer almaları, bir eleştirmen tarafından yorumlanmaları veya sanat dünyası tarafından kutsanmaları gerekli değildir. Sokak sanatı hakkında bu düşünce biçimi aynı zamanda sokak sanatını sanata adanmış mekanlarda görme deneyimini anlamlandırmaya da yardımcı olur – bu her zaman ölü ve sahte bir his bırakır. Bir yapıt, bir sanat alanına taşındığında, değişen şey onu sokak sanatı yapan asıl şeydir. Onu sokak sanatı olarak deneyimlemenin tek yolu onun sokakta nasıl duracağını hayal etmektir (Riggle, 2010, s.246).

Bu saptamaları bir örnek üzerinden değerlendirmek adına, 2011 yılının Nisan ayında Los Angeles'da yer alan Museum of Contemporary Art (MOCA) bünyesinde açılan ve 5 ay süren “Art in the Streets” başlıklı sergi incelenmiştir. Bu serginin önemli görülmesinin sebebi bu kapsamlı seçki ile söz konusu müzenin sokak sanatına programında geniş bir yer ayırmış olmasıdır. Graffiti ve sokak sanatına dair bir nevi retrospektif yaratmak adına yola çıkan kuratörler Jeffrey Deitch, Roger Gastman ve Aaron Rose bu amaçla 1960'lı yıllardan serginin yapıldığı döneme kadar yaratılmış işlerden örneklere yer vererek, sokak sanatına dair yapılmış en kapsamlı çalışmalardan birini sergilemişlerdir. New York, Los Angeles, San Francisco, Londra ve Sao Paulo gibi özgün bir görsel dil ve tavrın geliştiği kilit şehirlere odaklanan sergide 50 sanatçıya ait resimlere, karışık teknik heykellere ve interaktif enstalasyonlara yer verilmiştir (MOCA, 2011). Böyle bir sergiye MOCA çatısı altında yer verilmesindeki amaçlardan biri “sokak kültüründen gelen sanatçıların en iyi işlerini çağdaş sanat bağlamı içerisine yerleştirmek” şeklinde dile getirilmiştir (Leopold, 2011, parag. 13). Bu sergi, erişime açık olduğu 5 aylık süre boyunca sanat dünyasının yanı sıra sokak sanatı ile bağlantılı altkültürler arasında ciddi tartışmalar yaratmış ve bu tartışmaların başlıcaları sokak sanatının bir kurum çatısı altında sergilenip sergilenemeyeceği ve böyle bir durumda sergilenen işlerin anlamında, özünde, doğasında yaşadığı kayıplar üzerine olmuştur. Daha doğrudan bir gözlemlerle bu durum, sergilenen işin doğasından önce izleyici deneyimi açısından ele alınacak olursa, kurumsallaşma sonrası deneyimde yaşanan değişimlerin en büyüğünü tanımlayan sözcük 'kısıtlama' olmaktadır. Bu kısıtlama, kısıtlanma durumu, deneyimin her adımında ve pek çok açıdan kendini göstermektedir. Kısıtlanma hissi ilk olarak müzenin kurallarında ve bu kurallara uygun bir izleme deneyimi yaşama zorunluluğunda farkedilmektedir. Müze içerisindeki sokak sanatı deneyimi bu şekilde sokaktan son derece farklı olarak, kısıtlı

bir alanda, kısıtlı bir zaman içerisinde, belli bir mesafeden fazla yapıtlara yaklaşımadan, dokunmadan, uzaktan, sınırları belli bir deneyim sunmaktadır. Bu deneyim sokak sanatının özünü oluşturan herkese açıklık, erişilebilirlik özelliklerini hem mesafe hem de zaman bağlamında kısıtlamaktadır. Sokaktaki iş istenildiği şekilde yaklaşılabilen, dokunulabilen, iletişim kurulabilen ve müdahalede bulunulabilen ve de günün istenilen saati erişilebilen bir durumdayken, müze veya galeri deneyimi tüm bu erişilebilirliği, sınırları belli bir çerçeve içerisine oturtmaktadır.

Art in the Streets'in gösterimde olduğu aylar boyunca MOCA'nın sadece haftanın 5 günü, çoğu gün saat 11.00-17.00 arasında açık kaldığı bilgisi paylaşılmıştır” (Frederick, 2016, s.11). Bu bilgi, müze dahilinde ne kadar kısıtlı bir izleme deneyimi söz konusu olduğunu ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, müzeye girmek suretiyle mekanından ve bağlamından koparılan yapıtın, yaratıldığı yerin ve yaratılış amacının uzağında, farklı bir mekanda izlenmesi halinde bu deneyimin mekansal ve zamansal kısıtlamaların dışında farklı açılardan da eksik kalma ihtimali değerlendirilmelidir. Böyle bir ihtimali değerlendirmeye iten asıl sebep; sokak sanatının sabit yapıtlar sunmayan, yaşayan, değişen, çevresi ile var olan, varlığıyla çevresini tekrardan şekillendiren yapısıdır. Dinamik bir sanat pratiği olarak tanımlanabilecek sokak sanatı iklim koşulları, çevresel koşullar, insanların müdahalesi gibi sebeplerde her an değişime uğramaktadır. Müzede veya galeride yer alan sokak sanatı ise artık sabittir, mesafelidir ve kısıtlıdır. Görsel 2.31, beyaz küp deneyimine göndermede bulunur nitelikte, steril bir galeri ortamında sergilenen Banksy çalışmalarıyla bu durumun net bir örneğini oluşturmaktadır.



Görsel 2.31 Banksy, Lionel Gallery, Amsterdam, 2017. Fotoğraf: İpek Ergen.

Müze giren sokak sanatının sunduğu deneyimin eksikliği ve kısıtlılığı ile ilgili yukarıdaki örnek üzerinden yapılmış olan saptamalar sokak sanatı ve sanat piyasası kavramlarının aslında ne kadar zıt olduğunu tekrardan hatırlatmaktadır. “Anlamları sanat dünyasının dışında olma durumu ile bağlantılı olmaları sebebiyle bu dünyadan büyük ölçüde kopuk bir pratik” olarak nitelendirilebilen sokak sanatı bu şekilde bir yandan da kendini bu dünyaya olan uzaklığı üzerinden tanımlamaktadır (Frederick, 2016, s.11). Bu uzaklık, bu iki zıt kavramın buluşması durumunda sokak sanatının özünde yaşadığı eksilmelerin bir “bedel ödeme” şeklinde tanımlanmasına da sebep olabilmektedir:

Bu kopuş, sanat dünyasının bu pratikle iç içe olmasını engeller ve yapıtların müzelere, galerilere ve sanat piyasasına ancak büyük bir bedel ödeyerek girmesini sağlar. Sadece elit bir azınlığın rafine duyarlılıklarını memnun etmektense, çabasızcı ve estetik açıdan, manifestosu, yaratıcılığı, yeteneği, orjinallliği, anlam derinliği ve güzelliği ile kitleleri çekme gücüne sahip olan bir pratik hayal edin. Hayal etmenizi istediğim şey sokak sanatı pratiğinde somutlaşmaktadır (Riggle, 2010, s.243).

Sokak sanatı ve sanat piyasası gibi, özünde zıt olduğu vurgulanan iki kavramın bir araya gelmesinin oluşturduğu etkilere odaklanan yukarıdaki alıntıda, bu birlikteliğin sonuçları sokak sanatı üzerinden yorumlanmış ve bu kurumlar altında yer almak adına sokak sanatının mutlaka büyük bir bedel ödemesi gerektiği iddia

edilmiştir. Sanat piyasası – sokak sanatı bağlantısının vurgulandığı Görsel 2.32'de, Lüksemburg'da gerçekleşen ve kendini lüks tüketim fikri üzerinden tanımlayan bir sanat fuarında sokak sanatı bağlantılı işlerin sergilendiği gösterilmektedir. Değişim ve dönüşüm görünür biçimde ortadadır.



Görsel 2.32 Art Life Gallery, Luxexpo Luxembourg Art Fair, Lüksemburg. 2017
Fotoğraf: İpek Ergen.

Kitleleri kendine çabasızlığı ve orijinallığı ile çeken bir pratik olarak nitelenen sokak sanatının bu şekilde bir kurum çatısı altına girdiğinde elit bir azınlığa ve bu azınlığın rafine duyarlılıklarına indirildiği savunularak bu durumun ödediği bedellerden biri olduğu belirtilmiştir. Riggle (2010) tarafından bu durum anlamda yaşanan büyük kayıplar şeklinde özetlenmiş ve bu yapıtları sokaktan çeken kuratörlerin onların özünü katlettiği savunulmuştur:

Bir müzeyi ele alalım. Bir sokak sanatı sergisi ancak sergilenen işlerin anlamında büyük kayıplara mal olarak var olur. Onları sokaktan çekerek, kuratör onların sokağı kullanım biçimlerini elinden alır, böylelikle onların anlamını ve sokak sanatı olma hallerini katleder (s.243).

Yukarıdaki alıntının da altını çizdiği üzere, sokak sanatı bir kurum çatısı altına girdiğinde, anlamında, özünde, onu sokak sanatı yapan tüm faktörlerde büyük bir değişim ve dönüşüm yaşanmaktadır. Bu değişim, alıntı yapılan makalelerde “kısıtlanma, bedel ödeme, kayıp, indirgenme” gibi sıfatlarla nitelenmiştir. Sokakta

geniş bir kitlenin, zaman ve mesafe kısıtlaması olmadan görüşüne açık olan işler bir kuruma dahil olduklarında, bu durum söz konusu işle izleyicisinin kurduğu yakın ilişki veya izleyicinin onu görebileceği zaman dilimi dışında, izleyici profiline de belli bir azınlığa indirgenmesine sebep olmaktadır. Yukarıda alıntılanan metinde “elit bir azınlığa ve bu azınlığın rafine duyarlılıklarına indirgenme” şeklinde nitelenen bu durum; bir kurum çatısı altına giren sokak sanatı özelinde bağlamından koparılma sonucu oluşan değişikliklere dair yapılan saptamalara bir de “izlerkitle” faktörünü eklemektedir.

Kamusal alanda, toplumun her yaş ve sosyo-ekonomik kesiminden, her eğitim düzeyinden kişinin görüşüne açık bir halde var olan sokak sanatı son derece geniş bir izlerkitle tarafından deneyimlenebilmektedir. Eğitimli, eğitimsiz, kültürlü gibi herhangi bir sıfat bu izleme deneyiminin izlerkitle açısından bir parçası olmamaktadır. Bir işin yer aldığı kamusal alandan, üzerinde bulunduğu binanın önünden, duvarı kapladığı sokaktan geçen her kişi, tüm sınıflar ve sınıflandırmalardan bağımsız bir şekilde bu deneyimin parçası olabilmektedir. Aynı iş yerinden edilerek bir müze veya galeri alanına yerleştirildiğinde, izlerkitleye dair bu bağımsızlık ve çeşitlilik durumu ortadan kalkmakta ve yukarıda da vurgulandığı üzere belli bir kitleye indirgenmektedir. Yeni, seçkin ve steril mekanında, koruma altında sergilenen sokak sanatının bu şekilde buluşacağı yeni kitlesi, sergi takip eden, müze ziyaretleri yapan, eğitim ve kültür seviyesi, sosyo-ekonomik durum gibi faktörler açısından farklı bir gruba evrilmekte ve çevresi daralmaktadır. Burada buluşulan yeni izleyici kitlesi bahsedilen faktörlerin yanı sıra konuşma tarzı, giyim – kuşam gibi gündelik hayata dair kimi durumlar açısından dahi farklılık göstermektedir. Bunun sebebi müze, galeri gibi kurumlarda yapılacak ziyaretlere dair yazılı ve yazısız kimi kurallar, prosedürler ve beklentiler söz konusu olmasıdır. İzlerkitle değişiminin yanı sıra, aynı izlerkitlenin farklı mekanlarda aynı yapıt karşısında yaşayacağı deneyimin de farklılığı ortaya koyulduğunda; müzede, o alana ait izlerkitlenin karşısında, steril ve korunaklı yeni mekanında yer alan yapıt artık yaratıldığı yerden ve bağlamından çok uzakta bulunmaktadır ve bu yeni haliyle izleyicisiyle eskisi gibi doğrudan iletişim kurmamaktadır. Bu yeni durumda yapıt ve izleyici arasında araçlar, sanat kurumları, kurallar, mesafeler ve kimi zaman fiziksel teması engelleyen nesnelere bulunmaktadır, bu durum da izleyici kitlesinin deneyimini etkilemektedir.

Sokaktaki yapıt – galerideki yapıt karşılaştırması bağlamında izleyici ile ilişkinin yaşadığı büyük değişim dikkat çekmektedir. Yine izleyici faktörü üzerinden

değerlendirildiğinde, bunun aurayı etkileyen bir durum olduğu görülmektedir. Gelişen teknoloji ile ortaya çıkan kimi yöntemlerin yapıtları çoğaltmaya izin verdiği dönemlerin öncesinde, izleyicinin yapıtı görmek için onun bulunduğu yere, onun alanına gitmesi gerekmekteydi. Bu durum aurayı etkileyen faktörlerden biri olarak sayılmaktadır. Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağı ile yapıtların kolayca belgelenebilmesi, çoğaltılması, kopyalanması ve yeniden üretilmesi ile yapıt adına, onun biricikliğini tehlikeye sokan yeni bir dönem başlamıştır ve bu şekilde, Benjamin'in vurguladığı üzere, aurası solmakta, onun biricik olan varlığının yerine kitlesel bir varlık koyulmaktadır:

Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat yapıtın aura'sıdır. Bu süreç belirtiseldir; önemi sanat dünyasının çok ötesine uzanmaktadır. Yeniden-üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur. Ve yeniden üretimin alıcının elinin altında olmasına müsaade edince, çoğaltılan nesne hayata sokulmuş olur. Bu iki süreç geçmişten miras kalan nesnelere ait topraklarda muazzam ve ani bir değişikliğe yol açar – mevcut krizin arka yüzü olan geleneğin parçalanışına ve insanlığın yenilenişine (Benjamin, 1935/2015, s.15).

Çoğaltma, yeniden üretim, fotoğraf aracılığı ile belgeleme, dijitalleşme gibi etkenler ise yapıta ulaşmayı kolaylaştırmış, artık onu kendi alanında görme zorunluluğunu ortadan kaldırmış, böylece yapıt izleyiciye gider hale gelmiştir. Benjamin'in vurguladığı üzere yapıldığı yerde, kendi kült ortamında bulunan yapıt orjinal, biricik olandır, *şimdi ve buradalık* şeklinde nitelenen özelliğe sahip olarak kabul edilmektedir. Bahsi geçen durum sokak sanatına uyarlandığında, yaratıldığı yerde varlığına devam eden ve bu ortamda izleyicisi ile buluşan sokak sanatının kült ortamında bulunduğu ve dolayısıyla Benjamin'in bahsettiği gibi bir aura taşıdığı söylenebilmektedir. Yeniden üretim, çoğaltım veya yaratıldığı yerden sökülerek farklı bir alanda sergileme ile sokak sanatı bu aurayı kaybetmekte, fakat farklı bir değer de kazanmaktadır; sergileme değeri. Bir yapıtın sergileme değerinin önem kazanması ise insanın “daha yakına getirme arzusu” ile paralellik göstermektedir. Benjamin, aura kavramını irdelerken burada bahsi geçen “daha yakına getirme arzusunun” yanı sıra “nesneyi sindirme ve onun benzersizliğini yok etme” eğiliminden de şu şekilde bahsetmiştir:

O halde aura nedir? Zaman ve mekanın alışılmadık dokusudur: Bir uzaklığın eşsiz biçimde ortaya çıkışıdır, ne kadar yakın olduğu fark etmez. Ufuktaki bir dağ

sırasını ya da seyircisinin üzerine gölgesi düşen ağaç dalını gözümüzle takip ederek o dağların ve ağaç dalının aura'sını soluruz. Bu açıklamanın ışığında, aura'daki mevcut bozulmanın toplumsal temelini kolayca kavrayabiliriz. Bozulma, her ikisi de kitlelerin gitgide artan oluşumuna ve hareketlerinin artan yoğunluğuna bağlı olan iki koşula dayanır. Bunlar: günümüz kitlelerinin nesnelere “yakın olma” isteği ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek onun benzersizliğini yok etmeye yönelik (Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit) eşit ölçüde tutkulu merakları. Gün geçtikçe, resim (Bild) olarak veya daha da güzeli, bir tıpkıbasım (Abbild) şeklinde çoğaltarak, nesnelere elimizin hemen altında tutma isteği şiddetlenmektedir (Benjamin, 1935/2015, s.18).

İzleyiciyi ayağına getirme, izleyicinin ayağına gitme, nesnelere yakına getirme bağlamında kült alanı ve ritüel durumuna bir kilise örneği üzerinden bakıldığında; yapıldığı yerde kalan, dijital olarak kopyalanmayan veya çoğaltılmayan bir kilise resmi ritüel için yaratıldığı yerde kült değerini korumaktadır ve böyle bir resim Benjamin'in kavramlaştırdığı haliyle auraya sahiptir. Yaratıldığı yerde kalan, izleyicisiyle burada buluşan, kopyalanmamış, çoğaltılmamış ve herhangi bir kurum çatısı altında sergilenmemiş, kendi yaratıldığı ritüel alanının dışına çıkmamış sokak sanatının da benzer şekilde aurasını korumakta olduğu düşünülmektedir. Bu sonuca varılma sebebi; bu şekilde yaratıldığı kült mekanında varlığını sürdüren ve orada izleyicisi tarafından keşfedilmeyi bekleyen sokak sanatının sahip olduğu ve koruduğu değerlerin, Benjamin'in aura bağlamında altını çizdiği değerlerle benzerlik göstermesidir. Bu benzerliğin son derece açık olması sebebiyle, sokakta yaratılan bir iş çeşitli yöntemlerle çoğaltılarak veya yerinden edilerek bir kurumun çatısı altına girdiğinde, ait olduğundan farklı bir yere taşındığında doğasında yaşanan değişimlerin irdelendiği bu bölümde Benjamin ve aura kuramına yer vermek uygun görülmüştür. Ele alınmakta olan kurumsallaşma olgusu ve aura kaybı şeklinde kavramlaştırılan olgu arasındaki benzerliklerin irdelenmesi, yapıtın doğasında yaşanan değişimlerin ele alınması açısından önem taşımaktadır.

Kurumsallaşan sokak sanatı olgusuna Benjamin ve onun kavramsallaştırdığı aura çerçevesinde bakıldığında, sokaktaki yapıt – galerideki yapıt karşılaştırmasında izleyicinin algısı ve yapıtın doğasındaki değişimleri tetikleyen yeni bir faktör olarak keşif faktörü dikkat çekmektedir. Sokak deneyimi keşif olgusunu ve belirsizlik durumunu beslerken, galeri, müze gibi kurumlar daha farklı bir deneyim sunmaktadır. Sanat için ayrılmış çoğu mekanın tersine sokak bilet alarak girilmeyen, steril bir izleyici kitlesi, hatta herhangi bir izleyici kitlesi olmayan bir alandır. Sokakta, yaratıldığı yerde bulunan bir iş, herkese açıktır fakat yine de şans veya tesadüf gibi

faktörler onun izleyicisi ile buluşmasında söz konusu olabilmektedir. Müzede bilet alınarak veya bir galeriye giderek görülen, belirlenmiş bir değer karşılığında şahsi bir koleksiyona katılabilen, bir müzayede evinde yüksek rakamlar karşılığında el değiştiren bir yapıtın sanatçısına ait başka bir çalışma unutulduğu bir sokakta keşfedilmeyi bekliyor olabilmektedir. Bu deneyim, içerisine dahil olan keşif, şans, belirsizlik, tehlike, gelip geçicilik gibi tüm faktörlerle bir bütün halindedir ve bu bütünlük toplanıp paketlenilecek, satın alınabilecek, bilet kesilebilecek bir deneyim değildir. Tüm bunların yanı sıra, sokakta bulunan bir iş izleyicisi ile doğrudan iletişim kurmaktadır, arada herhangi bir aracı yoktur. İzleyicinin karşısında dilediğince zaman geçirebildiği, arzu ettiği derecede yakınına gidebildiği, hatta dokunabildiği ve müdahalede bulunabildiği bu işin her an kaybolabilecek, yok olabilecek olduğu hissi izleyiciye geçmekte ve izleyicinin deneyimine gizem, yapıta ise farklı bir aura katmaktadır. Bu koşullar altında yaşanan bir buluşmanın nesnesi olan yapıt “şimdi ve buradalığı” içerisinde var olmaktadır. Bu his ve bu aura yaratıldığı yerde deneyimlenen yapıta özgüdür, çünkü “en kusursuz yeniden üretimde bile bir şey eksiktir: sanat yapıtının şimdi ve buradalığı – onun bulunduğu yerdeki eşsiz varlığı” (Benjamin, 1935 / 2010, s.13).

BÖLÜM 3

3. YERALTI KÜLTÜRÜNÜN KURUMSALLAŞMASI

Yeraltı kavramının kullanımının, ilk ortaya çıktığı yıllarda azınlık, karşıt ve çoğunlukla yasa dışı bir takım gruplaşmaların kelimenin ilk anlamının ortaya koyduğu haliyle yerin altında bulunan tünel benzeri mekanlarda bir araya gelmesi şeklinde olduğundan, zamanla daha yaygın, kabul edilebilir veya anaakım olanın dışında kalan, iletişim ve yayılımını da benzer yöntemlerle sürdüren etkinlik ya da gruplar için kullanılır bir terim haline geldiğinden, çalışmanın ilk bölümünde bahsedilmiştir. Yeraltı kültürü denildiğinde ise genel kabul gören kültürel değerlerin dışarısında kalan alternatif oluşumlar ve bu oluşumlara dair iletişim ve kendini ifade yöntemleri kastedilmektedir. Burada bahsi geçen iletişim ve kendini ifade yöntemlerinden kimileri önce alternatif sanat hareketlerine ve kısa süre içerisinde de kitleleri etkileyen sanat akımlarına dönüşmüştür. 1970'li yıllarda Amerika'da ilk izleri hissedilmeye başlayan lowbrow sanat hareketi / lowbrow art, bu akımlardan biri olarak yıllar içerisinde gelişimiyle teorileşme, kabul görme, yayılma ve kurumsallaşma basamaklarının çok net izlenebilmesine olanak vermektedir. Çalışmanın bu bölümünde, bu sanat akımının alternatif bir hareket olarak ara sokaklardaki küçük grupların toplandığı yeraltı mekanlarında doğuşundan, şehrin çekim merkezlerinde bulunan anaakım galerilerin arasında yer almasına kadar geçen süreç ve bu yükselişi etkileyen faktörlerden bahsedilmektedir. Bu şekilde yeraltı kültürünün kurumsallaşmasına dair somut bir örnek üzerinden kurumsallaşmanın aşamaları ve etkisinin irdelenmesi hedeflenmiştir.

3. 1 Yeraltı Kültürünün Teorileşme ve Kurumsallaşma Aşamasına Lowbrow Art Örneği

Lowbrow sanat, Amerika Birleşik Devletleri'nde, sokak sanatının da yükselişe geçtiği 1970'li yıllarda, yüksek sanat olarak adlandırılan sanat fikrine karşı küçük çaplı bir alternatif hareket olarak doğmuş ve yüksek sanat fikrinin karşısına popüler kültür ikonlarından, tüketim nesnelereinden, çizgi film ve çizgi romanlardan, hot-rod adıyla bilinen araba modifiye kültüründen ve bu kültürün ortak dili haline gelmiş estetik öğelerden, sokak sanatından, yeraltı kültüründen beslenen üretimleri koymuştur. Akıma adını veren *lowbrow*; yüksek kültürü betimleyen *highbrow* kavramının tam karşısı olarak kullanılan, kullanılış tarzına göre yukarıdan bakma veya aşağılama anlamlarını da içeren bir şekilde düşük kültür seviyesini ortaya koyan bir terimdir. Akımın kurucusu olan Robert Williams, terimin içerdiği aşağılama ya da yukarıdan bakma unsurunu ironik bir şekilde almış ve lowbrow art kalıbını kendi sanatsal üretimlerini tanımlamak için kullanmaya başlamıştır. Terimin Robert Williams tarafından ilk kullanımı 1979 yılında kendi kitabı “The Lowbrow Art of Robert Williams” dahilinde gerçekleşmiştir (Givens, 2013, s.7). İlk başta sözcüğün anlamı sebebiyle aşağılayıcı bir terim gibi görülen lowbrow, benzer üretimler yapan ve bu akım üzerinden kendini tanımlayan sanatçılar için, bu kitaptan hareketle, belli bir kitle tarafından kullanılması kabul gören, hatta kendi sanatsal üretimlerini tanımlamakta kullandıkları bir sıfat haline gelmiştir.

Lowbrow ile bir arada oluşan ve gelişen bir diğer terim olan *pop surrealism*, Aldritch Contemporary Art Museum tarafından 1998 yılında aynı ismi taşıyan ve yaklaşık 70 lowbrow sanatçısının işlerini içeren bir grup sergisi düzenlendiğinde ilk kez kullanılır olmuştur. Bu terim pop art ve sürrealizm gibi bilinen ve kabul görmüş iki akıma dair tanıdık bir terminoloji içermesi sayesinde çoğu galeri ve bu hareket içerisinde yer alıp kendini lowbrow şeklinde sınıflandırmak istemeyen, ironik bir şekilde de olsa sözcüğün ima ettiği aşağılayan anlamdan uzakta durmak isteyen sanatçılar tarafından kabul görmüştür (Givens, 2013, s.7). Günümüzde her iki terim de benzer yolda ilerleyen sanatçı ve yapıtları tanımlamak adına kullanılmaktadır. Buna rağmen pop sürrealizm, lowbrow'dan ayrıldığı kimi noktaları ön plana çıkararak farklı bir akım olarak da önerilmiş ve bu akıma dahil sanatçılar zaman içerisinde pop sürrealizmin kendi görsel dilini yaratmasına katkıda bulunmuştur. Farklılıkları ve benzerlikleriyle, hangi isim adı altında anılıyor olursa olsun, bu hareket yeraltı

kültürünün kuvvetli ve kitleleri peşinden sürüklemeyi başaran ifade biçimlerinden biri haline gelmiştir; bu yönü ile yeraltının kurumsallaşması konusundaki en önemli örneklerden biri olarak bu çalışmada kapsamlı bir şekilde ele alınması uygun görülmüştür.

Kurucusunun kendi sanatını tanımlamak adına önerdiği bir sıfat olarak lowbrow, ilk olarak buradan hareketle benzer yoldan ilerleyen farklı sanatçıların da kendi çalışmalarını tanımlamak adına kullandıkları bir terim haline gelmiş, zaman içerisinde ise benzer değerleri savunan, benzer yerlerden ilham alan, benzer bir üslupla çalışan sanatçıların altında toplandığı bir alternatif sanat hareketine evrilerek, bu harekete adını vermiştir. Yeraltına dair çoğu iletişim ve ifade biçiminde olduğu gibi, bu hareket de belli bir kapalı grup içerisinde doğmuş ve şekillenmiş, sanatçıların kısıtlı bir kitle etrafında şekillenen ve kısıtlı bir kitleye ulaşan yaratımlarının yanı sıra, bu yaratımlarını paylaşma biçimleri de hareketin bir parçası haline gelmiştir. Bununla kastedilen şudur ki; lowbrow gibi hareketler söz konusu olduğunda yaratımların kendisi kadar onların sunum ve paylaşım yöntemleri de bu hareketin, kültürün bir parçası, bir ifade biçimi haline gelmekte, kimi zaman yaratımın bir parçası olmakta ve hatta önüne geçebilmektedir. Yaratımların ulaştığı kısıtlı kitleden onlara ulaşma biçimine, sunum yollarından yayılım yöntemlerine her adımın bir tavır kabul edildiği ve bu tavrın en az yaratımın kendisi kadar önemli görüldüğü bir altkültür hareketi söz konusu olduğunda ise, tam olarak da bu özelliği göz önünde bulundurularak, kurumsallaşmanın kimi zaman ne denli büyük bir çelişkiyi de beraberinde getirebildiği vurgulanmaktadır. Çünkü bu tip bir ilerleme içerisinde hareketin bir zamanlar tavrını ortaya koyması adına bir aracı olarak kullandığı kimi parçaları kurumsallaşma ile ortadan kalkmaktadır. Bu durumun içerisinde barındırdığı çelişkiler saptansa bile, ilerleme, geniş kitlelere ulaşma, yayılma bu şekilde mümkün olabilmektedir. Ortaya koyulmak istenen tavrın veya kendini ifade biçiminin bir parçası olarak yaratımlarla eşdeğer sayılan koşullar, ortamlar ve paylaşım biçimleri, sokak sanatında duvarlar ve dış mekanın değişkenliği, yaşayan havası, ilk adımların atıldığı yeraltı mekanları, yapıtların kısıtlı sayıdaki izleyicisiyle buluşma biçimi şeklinde örneklenebilmektedir. Söz konusu lowbrow akımı olduğunda ise bu paylaşma biçimlerinin başında, toplanılan alternatif mekanların yanı sıra, akımın resmi yayın organı kabul edilen ve Robert Williams'ın da kurucularından olduğu Juxtapoz dergisi gelmektedir. Bu hareket etrafında bir çeşit ortak dil oluşmasını ve bu ortak dilin hızla yaygınlaşmasını sağlayan da bir alternatif sanat yayını olarak hayatına başlayan Juxtapoz dergisidir. Juxtapoz

dergisinin beklenmedik bir şekilde geniş kitlelere ulaşmaya başlaması ve kısa bir sürede dünya çapında yaygınlaşarak çok satan sanat yayınları listelerinde yer alacak popülariteye ulaşan aranan bir dergi haline gelmesinin lowbrow sanatın kabulü ve yayılmasında da büyük bir rolü vardır.

Robert Williams tarafından kuruluşunun ardından lowbrow sanatın harekete dahil olan sanatçılarla büyümesi ve bu sanatçılarla gerçekleştirilen toplantıların Juxtapoz dergisi ile somutlaşarak daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamasının ilk adımlarının atılması 1980'ler ve 90'lar arası döneme denk gelmektedir. Bu dönem, yaşanan pek çok gelişmenin lowbrow gibi yeraltında doğmuş bir alternatif sanat hareketinin, sanat piyasasının aktörleri şeklinde nitelenebilecek galerici ve koleksiyonerler tarafından merakla karşılanarak sanat piyasasına dahil edilmesi adına gerekli zeminin hazırlanmasını sağlamıştır. Söz konusu merak ve ilgi bu akıma dahil kimi yapıtların sanat piyasasında dolaşımını sağlamış ve sanat dünyasında oluşan kimi gelişmeler de lowbrow kültürünün kabulü ve benimsenmesi adına uygun ortamın oluşmasına yardımcı olmuştur. Bu dönem, popüler kültüre ait imajların ve günlük hayata dair nesne ve görüntülerin ardında getirdikleri büyük tartışmalar eşliğinde sanata dahil edildiği dönemdir. Çizgi filmleri, tv ikonlarını, sokak sanatını, dövme sanatını, tüketim nesnelere ve tüm bunlara dair bir görsel birikimi kendine konu edinen lowbrow, böyle bir dönemde yükselişini yaşamıştır. Bunun yanı sıra Arthur Danto ve Hans Belting gibi isimler tarafından sanatın sonuna dair kehanetlerde bulunan metinler yine bu dönemde yazılmıştır.

Danto tarafından özellikle altı çizilen bir iş olarak Andy Warhol'un Brillo Kutuları yerleştirmesi, yeraltı sanatının yükselişe geçtiği, bahsi geçen dönemin sansasyonel çalışmalarındandır. Süpermarketlerde satılan Brillo marka temizlik malzemelerinin kutularının birebir aynısı Warhol tarafından üretilerek bir galeri içerisine dizilmiş ve ardında bir seri tartışma getirmiştir. Market raflarında karşılaşılan günlük bir tüketim nesnesinin bu şekilde bir sanat yapıtı olarak sergilenmesi sanatın var oluşuna, temsil ve dışavuruma dair derin bir sorgulama içermektedir ve Danto (1989), bu gelişme ile sanatın kendini sanat tarihinin birbiri ardına gelen progresif tarzlarından ve bu tarzlara dair büyük anlatılardan uzaklaştırdığını ve felsefeye doğru yön değiştirdiğini ifade etmiştir. Artık sanatın tarz ve üslup meseleleriyle ilgilenmediği, bu nedenle yeni bir sanatsal üslup aramanın herhangi bir eğitici değeri olmadığı sonucuna varmıştır (s.166-181). Sanat artık Brillo kutuları örneğinde olduğu gibi; uygulamaya dair bir ustalığın ilerisine geçmiş, fikirler üzerinden konuşulmaya

başlanmıştır. Büyük anlatılardan, yapıt üzerinden ustalık gösterisi ya da biçim, tarz ve üslup gibi fikirlerden uzaklaşılana bir dönem, aynı zamanda yüksek sanat idealinin karşısına koyulan alternatif anlatı ve yaratımların değer kazanmaya başladığı bir zamandır. Tüm bunlar, lowbrow art gibi, sokak sanatı gibi, daha alternatif, daha kendi küçük kitlesi içerisinde ilerleyip gelişen, farklı bir duruş sergileyen, farklı bir söz söyleyen ve yüksek sanat idealinin karşısında duran sanatsal hareketlerin gelişerek yayılması, hatta birer sanat akımı olarak kabul görmesi adına uygun bir zemin hazırlayan koşullar olmuştur.

Amerika'da 20. yüzyıl sonunda sanat eğitimi üzerine yapılan bir araştırmada geniş etkiye sahip olmuş sanat metinleri incelenmiş ve bu metinlerin yazarlarının üsluba ya da tarza dair bir önemsemeyi reddederek sanat piyasası tarafından algılanma biçimine odaklandıkları ortaya koyulmuştur. Davis (2013), bu tespitin sanat tarihçileri performans sanatı, kavramsal sanat ve beden konsepti üzerinden ilerleyen diğer alanlara doğru ittiği varsayımında bulunmuştur (s.544-580). Davis'in tespiti Danto'nun Brillo kutuları üzerinden yaptığı saptamaya benzer bir şekilde biçim, tarz, üslup gibi meselelerden uzaklaşıldığını, büyük anlatıların, yaratılan yüce sanat nesnesi fikrinin bir öneminin kalmadığını ve yaratılan sanat nesnesinin odak noktası olmaktan çıktığını ortaya koymaktadır. Herhangi bir zaman, herhangi bir markette görülebilecek bir temizlik malzemesi kutusunun birebir aynısının üretilerek bir sanat kurumunda sergilenmesi, artık üretilen nesnenin önemini kaybettiğini net bir şekilde ortaya koyan bir dönüm noktasıdır, Arthur Danto'nun bu konu üzerinde bu denli durmasının sebebi de budur. Sanat tarihi boyunca pek çok yeni hareketin tepkisel olarak çıktığı göz önünde bulundurulduğunda bu yeni yaklaşıma tepki olarak sanat nesnesini yücelten hareketlerin çoğalarak seslerini yükseltmeye başlaması da beklenen bir durum olmuştur. Lowbrow, pop sürrealizm gibi alternatif sanat hareketlerinin yükselişi de sanat nesnesine verdikleri önem, kendi alternatif üslupları dahilinde eski ustaları ve pentür geleneğini yüceltme şekilleri dahilinde okunmalıdır. Bu hareketin öncülerinden ressam Mark Ryden'a ait, Görsel 3.1'de paylaşılan "Allegory of Four Elements" ve Görsel 3.2'de yer alan "Saint Barbie" başlıklı resimlerde; eski ustalar ve geçmişin pentür geleneği ile kurulan bağ açıkça izlenebilmektedir. Bu bağ, Ryden'ın kompozisyonlarından figürleri işleyiş biçimine, kullandığı sembollerden boyayı sürüş biçimine kadar farkedilmekte; yine söz konusu yapıtlarda geçmişe ait bu geleneklerin popüler kültür öğeleri ile bir araya getiriliş biçimi, irdelenen sanat akımlarının genel eğilimlerine dair bir örnek teşkil etmektedir.

Sanat nesnesine dair tekrar canlanan ilgi ve pentür geleneğinin geri dönüşünü vurgulayan isimlerden biri olarak Davis (2013), alternatif sanat hareketlerine de değinmiş; aykırı, dışlanmış sanat türlerine (outsider art) ve halk sanatına (folk art) dair ilgide yeni ve dikkat çekici bir artışı ortaya koymuştur (s.544-580). Bunun yanı sıra sanat nesnesine verilen önemin ve nesneye odaklanan bakış açısının değişmeye başlaması, deneyim üzerine yeni bir odak oluşturulmasına da yol açmıştır.



Görsel 3.1 Mark Ryden, Allegory of the Four Elements, tuval üzerine yağlı boya, 70x90 cm, 2006. Kaynak: www.markryden.com



Görsel 3.2 Mark Ryden, Saint Barbie, panel üzerine yağlı boya, 1994. Kaynak: www.markryden.com

Performans sanatı gibi örneklerin yanı sıra galerilerde yer alan sokak sanatı da bu deneyim fikri üzerinden tekrar değerlendirildiğinde; bir önceki bölümde bahsedildiği şekilde izleyiciye sokağa dair, yasa dışı olana dair, bu yaşam tarzına, bu üretime ve belli bir döneme dair bir deneyimi, bir kurum çatısı altında sunma önermesi de burada doğru bir örnek olarak yer almaktadır. Bu durumda, bu tarz sergilerde sunulan nesneye odaklanmak yerine, bu nesnelere sunulan deneyime dair birer belge olarak değerlendirildiğinde konuya daha geniş ve farklı bir açıdan yaklaşılabilmekte, böylelikle günümüz sanat ortamı içerisinde bu tip alternatif oluşumların yükselişi de daha doğru bir şekilde değerlendirilebilmektedir. John Davis'in belirttiği gibi, oluşan bu yeni ve elverişli zeminde farklı bir deneyime odaklanan ve nesneyi geri plana alan hareketlerin yanı sıra, bir zamanlar dışlanan ve aşağılanan kimi sanatsal ifade biçimleri de ilgi görmeye başlamıştır.

Sanat nesnesi ve nesneden uzaklaşılması fikrine tekrar odaklanıldığında, lowbrow art temsilcilerinin bu konuda anaakımın karşısında olduğu görülmektedir. Dönemin kabul gören sanat anlayışının tam tersine, lowbrow art bir sanat nesnesi sunmaktadır; hatta özenle hazırlanmış bir sanat nesnesi ortaya koymakta ve bu nesnenin üretim biçimi üzerinden eski ustaların özenli pentür geleneğine göndermede

bulunmaktadır. Uygulama her ne kadar dönemin hakim sanat anlayışının tam tersinde dursa da, bu nesnenin yaratılış anındaki fikir, oluşturulma yöntemleri, sunulma şekli, tüm bunların ardında yatan alternatif düşünce biçimiyle birlikte, döneminin yükselişe geçen fikirlerinin çok da uzağına düşmemektedir. Lowbrow; büyük anlatı, yüce sanat ideali, yüksek sanat gibi fikirlerin karşısına günlük hayatı, pop ikonlarını, sokak kültürünü koymaktadır. Biçimden ve gelenekten uzaklaşılarak yeni olasılıkların tartışıldığı bir dönemde, lowbrow biçimi terketmeyerek ona yeni bir yaklaşım fikri, farklı bir ele alış sunmaktadır. Biçim, üslup, form gibi fikirlerin uzağına düşülen bir zamanda, bu tarz bir alternatif yaklaşım, biçime geri dönme çabasından çok, onu tartışılan yeni fikirlere uyum sağlayacak şekilde yeniden ele alma, sanat nesnesi fikrini bu şekilde tekrardan düşünme adına bir deneme olarak ele alınabilir; aynı durum sokak sanatı için de geçerlidir. İki akım için de nesnenin farklı bir deneyim amacı ile oluşturularak, farklı bir deneyim içerisinde sunulması ifadelerinin kullanılması uygun olmaktadır. Sokak sanatı söz konusu olduğunda, sanat nesnesine yaklaşımda kopyalama, çoğaltma, yerinden etme gibi kavramlar söz konusu olsa da, lowbrow sanatta özgün ve biricik sanat nesnesinin önemsenmesi ve nesneye son derece geleneksel bir yaklaşım söz konusudur. Geleneksel pentür anlayışı ve kitsch arasında bir köprü kurarak, bir arada görülmesi sıradanlaşmamış öğelerin birlikte deneyimlenmesini sağlayan ve bu sebeple kurduğu bu bağ ilgi çekici ve sıradışı şeklinde nitelenebilen lowbrow; popüler kültür ikonografisi ile harmanladığı figüratif resim geleneği aracılığı ile Williams'ın da altını çizdiği şekliyle sanat için bir “kitlesel tüketim altyapısı” oluşturmaktadır.

İlk oluşum yıllarından günümüzdeki daha geniş kitlesine kadar tüm lowbrow sanatçılarının sıklıkla altını çizdiği ortak konu, düşük ve yüksek kültür öğeleri için kullanılan birer terim olarak ele alındığı şekliyle lowbrow ve highbrow arasındaki sınırların yıkılmasıdır. Bu sınırları yıkmaya arzusu, daha gündelik, bayağı olan, hatta kitsch kabul edilen ile yüksek sanat arasında bir bağlantı kurmak, bu kavramlar arasındaki bir zamanlar var olduğu düşünülen yüksek duvarları yıkmak, sınırları eritmek arzusu şeklinde de dile getirilebilen bir çabadır. Bu tip bir arzu ve çabadan bahsedildiğinde sanat tarihinde lowbrow sanat oluşumundan çok daha gerilere gidilebilmekte ve bu yıkımın temelleri Dada hareketi ve Marcel Duchamp'a kadar götürülebilmektedir. Sıradanın, gündeliğin, rastlantısallığın yüceltilmesi tüm bu hareketlerin ortak noktasında yer alan kilit sözcüklerdir. Lowbrow sanatçılarına gelindiğinde, önceki yüzyılın bu tartışmaları ve eleştirileri ile kurulan bağlantı kasıtlı

olsun ya da olmasın, bahsi geçen ayrımların tekrardan düşünülmesi ve değerlendirilmesi, lowbrow'un yanı sıra pop sürrealizm, sokak sanatı ve çağdaş pop sanatçılarının ortak stratejisi olarak değerlendirilmektedir.

Kısıtlı bir kitlenin anaakım, kabul gören sanatsal üretimlerden farklı bir yere koydukları kendi yaratımlarını tanımlamak adına oluşturdukları ve zamanla daha geniş kitlelere yayılmaya başlayan lowbrow sanat, günümüzde gittikçe görünürlüğü artan bir harekettir. Bu görünürlük ve tanınırlığın kendiliğinden gelişen bir sonuç olarak değerlendirilmesi daha uygun düşmektedir. Lowbrow sanatçılarının sanat eleştirmenleri, otoriteler, akademi ya da büyük kurumların onayından çok sıradan insana ulaşmayı önemseydiği bilinmektedir. Bu durum, aynı gündelik yaşamla kurduğu bağlantıda olduğu gibi lowbrow'un özünü ya da ruhunu da ortaya koyan baş ilkelere biridir. Büyük anlatılara sahip, zor okunan, anlaşılması için belli bir bilgi birikimi gerektiren veya sadece kısıtlı bir kitleye hitap edebilen yapıtların karşısında yer alan lowbrow sanat; çizgi film izlemiş, çizgi roman okumuş veya bu tip iletişim ve ifade biçimlerinin görsel diline bir şekilde aşına, tüketim kültürüne ait estetikten haberdar, bu kültüre dair nesnelere ilişki içerisinde, popüler kültür, popüler ikonlar, televizyon kültürü ve bu şekilde günlük hayat içerisinde yükselişte olan, görsel hafızada yer edinen kimi görüntülere maruz kalmış herhangi birinin anlamakta, bağ kurmakta zorluk çekmeyeceği işleri kapsamaktadır. Bu hareket dahilinde bu imajlar, bu tüketim nesnelere, onlara dair logolar, amblemler, birer kültür nesnesi haline gelmektedir. Lowbrow terimi de tam olarak burada anlam kazanmaktadır; çünkü terimin ima ettiği aşağı kültür, bayağı ya da sıradan göndermeleri aslında tam olarak gelip geçici popüler kültür öğelerine, televizyonun ya da dergilerin sunduğu renkli görüntülere, onların sıradanlığına, çaba gerektirmemesine, belli bir kültür birikimi talep etmemesine, dolayısıyla basit ya da aşağı olarak nitelenmeye karşı çıkmamaya işaret etmektedir. Williams'ın bu terimi kendi sanatını adlandırmak için kullanımında da bu şekilde nitelenmeye karşı çıkmama, bunu kabullenme tavrı görülmektedir. Lowbrow terimini “aşağı kültürün cöküşü” olarak tanımlayan McCormick, Robert Williams'ın sanatında özetlediği şeyin köklerini 1950'lerdeki “Amerikan aylak sınıfının yükselmesine” dayandırdığını belirtmiştir. Bu durumu bir röportajda soru olarak iletmişti Williams ise bunu doğrulamış ve o dönemi şöyle özetlemiştir

1950'lere baktığında bay ve bayan ideal Amerika örneğini görüyorsun: Önlük takmış ev hanımı, takım elbiseli iş adamı, evin erkeği. Karşısında isyan edilen tüm bu belirlenmiş standartta aslında, tüm bu ideolojilerin birer birer yıkılması

lazımdı. 50'lerdeli yaygın bir gençlik hareketi de o dönem bir altkültür olarak benimsenmiş ve yaygınlaşmış hot-rod araba kültürüydü. Hot-rod, mekanik – spiritüel bir durumdur. Etrafta öylece yatan bir çok 30'lardan kalma eski araba vardı o zamanlar. İnsanlar bu araçlardaki mekanizmanın yeni bir motorla değiştirilmesi durumunda çağdaşı olan arabaları nasıl da aştığını farkettiler. Arabanın ruhuyla uğraşmakta spiritüel bir yan vardı. Araba kültüründen bir sanat formu ve grafik dil türedi: şeritler, alevler, deniz kabuğu şeklinde süslemeler, metalik ve metal pullar, sedefli boyalar, şeker renkleri... (McCormick, Williams, 1995, s.48).

Burada bahsi geçen hot-rod araba modifikasyon kültürü, zamanla oluşan ortak bir estetik dil etrafında gelişmiş ve bu estetik dile ait öğeler lowbrow sanatının oluşmasına ilham olmuştur. Bu tarzda modifiye edilen arabaların üzerinde sıklıkla görülen damalı desenler, kurukafa, alev gibi motiflere ve araçların dekorasyonunda kullanılan parlak renkli sedefli boyalara, lowbrow alanında çalışan sanatçıların işlerinde de rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra Robert Williams gibi hot rod kültürü içerisinde gelişmiş sanatçılar, bu kültüre ait öğeleri, araba yarışı gibi konuları ve hatta arabaların kendisini de sanat pratiklerinde kullanmışlardır. Görsel 3.3'de “The Hot Rod World of Robt.Williams” başlıklı kitabın kapağında yer alan, sanatçıya ait “The Hot Rod Race” isimli 1976 tarihli yapıt görülmektedir.



Görsel 3.3 Robert Williams, The Hot Rod Race, 1976. Kaynak: www.robtwilliamsstudio.com

Bu şekilde doğrudan bir etkileşimin yanı sıra, hot rod araba modifikasyonu ile ilgilenen kişilerin etrafında bulunduğu ortak ilgi alanları, sadece görsel bir etkileşim olmanın ötesine geçerek müzik, yarışlar, yeme içme kültürü dahil olmak üzere sözkonusu sanatsal ifade biçimlerine ve kendini bu şekilde ifade eden kişilerin yaşam

biçimlerine ilham olmuştur.

Lowbrow estetiğini oluşturan bir diğer önemli öge ise çizgi romanlardır. Çizgi roman kültürü, çizgi roman dili ve estetiği lowbrow çatısı altında üreten sanatçılara ilham olmakla kalmamış, lowbrow sanatının yaygınlaşmasına da yol açmıştır. Burada özellikle yeraltı çizgi romanlarının da yükselişe geçtiği 1960'lı yıllara işaret etmek gereklidir. Mad Magazine gibi çizgi roman dergileri bu kültürün oluşmasını ve daha geniş kitlelerce benimsenir olmasını sağlamıştır. Williams, bahsi geçen dönemi ve bunun sanata etkisini şu şekilde anlatmıştır:

Çizgi roman tarihi benim gelişimimde baskın bir rol oynamıştır. 50'lerde senato alt komitesi tarafından çizgi romanların şiddete yönelttiği bilgisi yayınlanınca birçok iyi çizgi roman zaman aşımına uğradı. Bir dergi bu dönemde ayakta kalmıştı, o da Mad Magazine. Bu derginin Amerikan kültürü üzerinde etkisi büyüktür. Pek çok komedi şovunda görülen espri anlayışı bu dergi sayesinde şekillenmiştir. Tüm bu güzel çizgi romanlar ortadan kaybolunca her çocuk biraz intikam ve misilleme duygusunun gelmekte olduğunu hissetti. Bu hisler onyıllar sonra yeraltı ile açığa çıktı. Sadece çizgi romanlar ile ilgili kuralları değil her türlü kuralı çiğneyen şeyler yaptık, buna pornografi de dahil (McCormick, Williams, 1995, s.48).

Başta çizgi romanlar ve animeler, klasik çizgi filmler, 60'ların televizyon kültürü, özellikle de klasikleşmiş sit-com diziler, rock müzik, bilim kurgu, Amerikan sörf ve hot-rod kültürü olmak üzere pek çok alternatif kültürden ilham alan lowbrow, bunların etrafında kendine özgü bir görsel dil oluşturmuştur. Bu yeni görsel dil oluşumu sadece bir eğlence veya kendini ifade etme ihtiyacı ile ilgili değildir, pek çok yeni görsel dilin oluşumu gibi lowbrow dilinin doğuşunda da toplumsal sebepler söz konusu olmuştur. Robert Williams ile yapılan röportajdan alınan yukarıdaki alıntılarda bu yeni görsel dili oluşturan ortam, ona zemin hazırlayan toplumsal sebepler anlatılmıştır. Kendisinin ifadesiyle toplumsal yaşama dair bir takım belirlenmiş standartlar, sunulan ideal yaşam tablosu, kitleleri şekillendirmek istenen bu ideoloji ve ona karşı oluşan başkaldırı bu zemini hazırlamış etkenlerdendir. Sınırları son derece belirli bir halde şekillendirilmiş bu kalıpların yanı sıra yasaklar da bir diğer etken olmuştur. Özellikle çizgi roman konusunda gelen katı yasaklar yeraltı çizgi roman kültürünün doğmasına ve yaygınlaşmasına sebep olmuştur; bu da lowbrow gibi bir hareketin ortaya çıkmasını sağlayan en güçlü ilham kaynaklarından biridir.

Sadece ilham kaynakları değil, kendisi de yeraltı kültürüne ait bir hareket olarak değerlendirilse de, lowbrow için kökleri yer altında bulunan, görünen yüzü ise yerin tam üzerinde, hatta popüler kültürün kıyılarında duran bir akım tanımlaması daha

uygun olmaktadır. Doğuşu yeraltında gerçekleşen, ilhamını yeraltından alan, fakat yüzünü popüler kültüre ve geniş kitlelerin benimsemesine dönmüş bir akım olarak lowbrow, ilham kaynaklarından biri olarak sayılabilecek sokak sanatı ile bu noktada benzeşmektedir. Dönemin popülerleşerek adını kitlelere duyuran bir diğer hareketi olan graffiti ile ayrıldığı nokta ise lowbrow'un kolayca anlaşılma, herhangi bir kitle veya altkültür ayırdetmeksizin, bir ön koşul, herhangi bir birikim veya bir yere dair herhangi bir aidiyet olmaksızın kabullenilme arzusudur. Bu konuda sokak sanatı ve lowbrow benzeşmekte, graffiti ise kendi içinde sınırlı bir kitlenin çözümlenmesine açık olan dili ile bu iki hareketten ayrılmaktadır. Yeraltına ait alternatif bir oluşum olarak başlayarak hızla yaygınlaşan tüm bu hareketlerde olduğu gibi lowbrow da ilk bakışta bir çok çelişki barındırır gibi görülmektedir. Bu çelişkiler, alternatif bir sanat hareketinin kendini diğer pek çok alternatif sanat oluşumuna olan karşıtlığı ve popüler kültüre olan çekimi üzerinden tanımlıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Lowbrow, popüler kültüre olan çekimini inkar etmemekte, aksine onu kendi varoluşuna dair tanımının merkezine koymakta ve kimliğini popüler kültürün televizyon klasikleri, reklamlar, ticari ürünler, çizgi kahramanlar gibi öğeleri üzerinden oluşturduğunu net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, anaakım kabul edilene ve yüksek sanat fikrine bir alternatif sunduğu bilinen lowbrow, bu fikirlerin karşısında durarak bir alternatif oluşum olarak kendini tanımlasa da, bizzat kendisi popülerleşerek anaakıma yakın bir harekete hatta anaakımın kendisine dönüşmeye başlayarak, bu karşıtlığı farklı bir yere çekmektedir. Bu durumu çözümlenmek adına; popüler kültür üzerinden alternatif bir anlatı gerçekleştirmek ile bizzat popüler kültürün kendisine dönüşmek arasındaki ayrıma dikkat edilmelidir. Bu ayrım tam olarak lowbrow hareketinin konumlandığı yer olmaktadır. Lowbrow akımının yaptığı; yüksek sanat, yüksek kültür kavramlarının tam karşısına aşağı kültür olarak nitelendirilebilecek, kolay anlaşılabilir ve kolayca tüketilen, belli bir kültür seviyesine değil de genel anlayışa hitap eden popüler kültür öğeleri, gündelik yaşam estetiği, kitsch gibi kavramlardan yola çıkarak yaratılmış yeni bir estetik üzerinden alternatif bir görsel dili koymaktır. Böyle bir hareketin popüler kültür bağları üzerinden geliştirdiği görsel dil ile anlatmak istediği veya getirmek istediği eleştiri bir kenara bırakılarak kendisinin popüler kültürün bir ögesi haline gelmesi, pop art'ın sıklıkla içerisine düştüğü söylenen çelişki ile benzerlik göstermektedir. Benzer bir sonuç bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınan superflat akımı için de hızla gelmiş bir kaçınılmaz son olmuştur. Tüm bu akımlar için kimi zaman gelinen noktayı yeren bir eleştiri, kimi zaman ise bu akımların

mesajlarını vermek için bizzat kullandıkları bir yöntem olarak eleştirdiği şeyin ta kendisine dönüşmek yorumu yapılmaktadır. Yukarıdaki saptamaların da gösterdiği üzere; ortak ilgi alanlarının getirdiği bir benzer görsel dil konuşuluyor olsa da, lowbrow sanatçıların bir araya getiren şey ortak bir konu veya etrafında toplanılan ortak bir üslup, ya da bunlardan herhangi birini oluşturma çabası değildir. Bu sanatçıları bir araya getiren şey ortak bir düşünce ve tavidir; bu da buldukları zamanın anaakım galerilerini domine eden dönemin yükselen hareketi kavramsal sanata karşı duydukları tepki ve karşı tavır ile bu harekete sırt çevirmiş olmalarıdır. Tamamen fikrin, düşüncenin, felsefenin bir sanatsal üretim formu olarak sanat dünyasını sarmaya başladığı söz konusu dönemde lowbrow sanatçıları bu gelişmelerin karşısında durarak, sanat nesnesini ön plana çıkarmaya, pentür geleneğine, artık gözden düşmüş, hatta çoğu eleştirmence kitsch sınırlarına itilmiş bir hikayecilik ve zanaata yönelmişlerdir. Bu tercihlerden yola çıkarak lowbrow akımı dahilinde düşünen ve üreten sanatçıların ciddi bir gelenek ve hikayecilikle ürettikleri işlerle Duchamp öncesi döneme işaret ettikleri ve belli bir dönüm noktasından öncesini kabul eden duruşlarıyla pre-raphaelite dönem sanatçılarına benzer bir tavır takındıkları gözlemlenmektedir. Bilinen çoğu lowbrow sanatçısının ilham kaynaklarına bakıldığında ise, popüler kültür öğelerinin ve gündelik tüketim nesnelерinin altını çizmeler de üslup olarak etkileşimlerini art nouveau dönemine, sürrealizme, pre-raphaelistlere, rococo ve hatta rönesans dönemine kadar dayandırdıkları görülmektedir. Görsel 3.4'de çalışmalarını *neo rococo* şeklinde değerlendiren, Kukula takma ismi ile tanınan sanatçı Nataly Abramovich'in "Fragile Delights" başlıklı işi, bu etkileşimin dolaysız şekilde hissedildiği örneklerden biri olarak paylaşılmıştır. İlham aldığı döneme dair öğeleri günümüz ikonlarının görüntüleri, popüler kültür ve moda ile bir araya getiren Kukula, bu birlikteliği işleyiş biçimi ile etkileşim içerisinde olduğu dönem ve geleneğe gönderme yapmaktadır. Bu tavır, çoğu lowbrow ve pop sürrealizm sanatçısının gelenek ve şimdiki zaman arasında kurdukları ilişkiye ve bu ilişkinin popüler kültür ilhamı ile sunulmuş biçimine dair net bir örnek olma özelliği taşımaktadır.



Görsel 3.4 Kukula, Fragile Delights, panel üzerine yağlı boya, 121.9 × 91.4 cm, 2019.
Kaynak: www.artsy.net

Özellikle lowbrow ve ağırlıklı olarak pop sürrealizm sanatçılarının bağ kurdukları sürrealizm, pre-raphaelite kardeşliği gibi oluşumlara bakıldığında sanat tarihi boyunca tekerrür eden bir saptamada bulunmaktadır; her yeni hareket, her yeni fikir, her yeni yaratıcı düşünce ve davranış biçimi, alışılmışın dışına çıkan her yeni uygulama ya da önerme ilk ortaya çıktığında dönemin otoritelerince veya izleyici kitlelerince tolere edilmesi mümkün olmayan bir davranış, hatta bir saldırı şeklinde algılanabilmektedir. Sanat tarihi içerisindeki neredeyse tüm akımlar dönemlerinde benzer tepkilerle karşı karşıya kalmışlardır. Örneğin fovizmin kendini ilk göstermeye başladığı yıllarda o dönemin etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Louis Vauxcelles, fovistlerin işlerini ilk eleştirenlerden biri olmuş ve tepkilerini şiddetli bir şekilde şu sözcüklerle ifade etmiştir:

Faillerine büyük bir sempati besliyor olmama rağmen tehlikeli gördüğüm bir akım küçük bir grup arasında şekillenmekte. Bir şapel kuruldu, iki mağrur rahip töreni yönetmekte: Derain ve Matisse. Bir kaç düzine masum acemi ise vaftiz oldu. Onların dogmalarla örülü şematikleri, 'bilmem-ne-resimsel-soyutlama' adına modelliği ve hacimleri yasaklıyor. Bu yeni din bana hiç çekici gelmiyor. Ben bu rönesansa inanmıyorum (Clement, 1994, s.28).

Paris'in sanat için önemli bir başkent olarak kabul edildiği 19. yüzyıla ait bir gelenek olan salon sergileri dönemin pek çok sanatçısı için bir kariyer oluşturabilmenin ve kendini gösterebilmenin tek yolu olarak görülmekteydi. 1830 yılında, otoriteler tarafından onaylanmayan ve juri için salon sergilerine uygun

görülmeven yapıtlar şehirdeki küçük galerilerde “Salon des Refusés” (reddedilenler salonu) başlıklı sergilerde yer almaya başlamışlardır. En ilgi çeken reddedilenler sergisi ise 1863 yılında devlet desteğiyle yapılan Salon des Refusés sergisi olmuştur. Jürili sistemin oldukça fazla sayıda sanatçıyı reddetmesi ve bu sistemin ne derece adil olduğuna dair büyük tartışmalar yaşanması üzerine devlet reddedilen sanatçılar için büyük çaplı bir sergi düzenleyerek halktan kararı vermesini beklemiş, fakat dönemine göre son derece yenilikçi olan bu yapıtlar halk tarafından çoğunlukla alaya alınmış ve tepki görmüştür. Aralarında Paul Cézanne, Camille Pissarro, Édouard Manet gibi sanatçıların bulunduğu bu sergide özellikle Manet'ye ait olan “Le Déjeuner Sur l’Herbe” başlıklı resim büyük bir skandal olarak yorumlanmıştır. 1884 yılında ise jürisiz ve de ödüksüz sergi mottosuyla “Société des Artistes Indépendants” (bağımsız sanatçılar topluluğu) tarafından “Salon des Indépendants” (bağımsızlar salonu) sergisi yapılmaya başlanmıştır.

Sanat tarihi boyunca kabul görmeyenin, dışlananın, yukarıdan bakılanın, ilk tepki olarak aşağılananın kendi içerisinde örgütlenmesi, kendi alternatif mekanlarında alternatif sergiler düzenlemesi ve bir süre sonra hakettiği saygıyı kazanması olgusunun her daim tekrar ettiği görülmektedir. Bu durum, asıl konu olan lowbrow hareketi açısından incelendiğinde ise yeni bir önerme söz konusu olduğunda, benzer tepkiler eşliğinde benzer aşamaların geçildiği görülebilmektedir. Benzer tepkiler bu çalışmanın ilk bölümünde graffiti sanatçılarının işlerinin galerilerde yer almaya başlamasına getirilen eleştiriler ortaya koyulduğunda da görülmüştür. Suç bağlantıları ve yasa dışılık tartışmaları bir yana, en sık karşılaşılan tepki bu işlerin bir galeriye ait olmadığı şeklinde olmuştur. Aynı tepkiler sokak sanatı, lowbrow art gibi yeraltında doğan ve bir süre sonra kitlelerce kabul gören, otoritelerce onaylanan, dönemin dominant tarzlarına bir alternatif sunan hareketler galerilerde yer almaya başladığında da verilmiştir. Brenneman bu bağlantının altını çizmekte ve “Ne zaman yeni doğmuş bir hareket tarihsel olarak kabul edilmiş bir akım haline gelir?” sorusunu sormaktadır. Sorgulama şu şekilde devam etmektedir: “Temsilcileri prestiji yüksek galeriler tarafından seçildiğinde mi? Hakkında belgeseller çekildiğinde mi? Büyük uluslararası müzeler tarafından koleksiyonlara katıldığında mı?” (Harwood Museum, t.y.). Brenneman bu soruların hepsine evet cevabını vermiş ve tüm bunlar gerçekleştiğinde eğitsel bir kurumun bu yeni sanat formlarına dair halkı ve öğrencileri bilgilendirmekten sorumlu olduğunu iddia etmiştir. Lowbrow akımının kurucusu olan Robert Williams da benzer düşünceleri paylaşmış ve şöyle bir iddiada bulunmuştur: “Lowbrow ve alternatif sanat

barajdaki çatlaktır ve onun sızıntısıyla sanat dünyası bir daha asla eskisi gibi olmayacaktır” (Harwood Museum, t.y.).

Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Andy Warhol gibi sanatçıları temsil etmiş ve yeraltı sanatı çevrelerce tanınmış bir sima olan Tony Shafrazi'nin, kendi adını taşıyan galerisinde gerçekleşen 2009 tarihli "Robert Williams: Conceptual Realism, in the Service of the Hypothetical" başlıklı sergi için kaleme aldığı bir yazıda McCormick, otoritelerin ve akademinin onayı ve bu onayın karşısında durma fikrine değinmiştir. Williams'ı yücelten McCormick sanatçı için “ruh ve vizyonun günümüz safkan akademi topluluğunu eninde sonunda alt edeceğine dair son umudumuz” sözlerini kullanmıştır (McCormick, Williams, 1995, s.48). Tarihler ilerlediğinde ise tüm bu tahminlerin gerçekleştiği ve barajdaki çatlak şeklinde nitelendirilen lowbrow akımının yükselişe geçtiği, bu hareketin en büyük desteği verdiği domino taşı etkisiyle yeraltı kültürünün tanınan, saygı duyulan ve arzu edilen bir hale geldiği görülmektedir. Harvey (2005) bir zamanlar yeraltı ya da dışlanmış sıfatlarıyla tanımlanan şeyin nasıl popülerleştiğini şu şekilde ortaya koymuştur:

Sanat dünyasında, görünen yüzeyin altında, dikkate değer bir şeyler gerçekleşiyor. Yeni varlıklı koleksiyonerler garip meskenlerde konuşlanmış galerilerden 'garip' sanat yapıtları alıyor ve yüksek sanat savunucuları da bu durumu görmezden gelemiyor. Lowbrow art; dövme, yeraltı çizgi romanları (underground comix) ve hot rod'lardan post-graffiti sokak sanatına, cilalı pop sürrealist yağlıboya tablolarına varan genişlikte bir görsel kültür, kendi kavgacı yeraltı dünyasından çıkarak hakettiği ve hep kavuşmayı beklediği saygıyı görmeye başladı. Los Angeles şu an bu çekimin merkezi gibi görünmekte (parag.1).

Çalışmanın bu bölümünde yöneltilen sorular ve bu sorulardan yola çıkarak yapılan saptamalar tek bir sanat hareketine özel değildir, geçmişten günümüze benzer bir olay örüntüsünü takip etmiş tüm sanat hareketlerine bakıldığında tekrar eden bir çeşit şema farkedilebilir. Bu şema 1863 yılında gerçekleşen “Salon des Refusés” sergisi ve sonrasındaki gelişmelerde de, günümüzde yeraltı kültürünün, lowbrow sanat hareketinin yükselişinde de takip edilebilmektedir. Tüm bu bahsi geçen gelişmeler incelendiğinde ise yukarıda yöneltilmiş olan “Ne zaman yeni doğmuş bir hareket tarihsel olarak kabul edilmiş bir akım haline gelir?” sorusunun cevabı netleşmektedir. Yeni, yenilikçi, alternatif hareketler tarih boyunca benzer bir inkar, tepki ve kabullenme şeması içerisinde hareket etmiş, kabullenme aşaması ise bir kurum sergisi, otoritelerin onayı veya eğitim kurumlarında, eğitici kaynaklarda tarihe geçmiş aykırı

bir hareket olarak yer alma şeklinde gerçekleşmiştir. Buradan hareketle, kabullenme denilen aşamanın her daim onaylanma ya da kitlelerce kabul görme gibi bir anlama gelmediğinin altı çizilmelidir. Bahsi geçen kabullenme fikri, yukarıdaki soruda da geçtiği şekliyle “tarihsel olarak kabul edilmiş bir akım haline gelme” durumunu kastetmektedir. Bu durumun ne zaman ve ne şekilde gerçekleştiğine dair sorular cevabı netleştirmek adına tekrardan çoğaltılacak olursa şu şekilde sıralanabilir: Ne zaman yeni doğmuş bir hareket tarihsel olarak kabul edilmiş bir akım haline gelir? Akımın temsilcileri prestiji ve tanınırlığı yüksek galeriler tarafından seçilerek sözleşmeler imzaladığında mı? Akımın temsilcileri otoriteler tarafından onaylanmış bir kurum veya etkinlikte yer aldığı mı? Akımın temsilcileri tarafından düzenlenmiş bir etkinlik otoritelerden, eleştirmenlerden, sanat dünyasının saygı duyulan kişilerinden onay aldığı mı? Uluslararası müzelerin veya benzer kurumların koleksiyonlarına alındığında mı? Tercihleri sanat dünyasına yön vermiş büyük koleksiyonerlerden birinin koleksiyonuna dahil olduğunda mı? Hakkında çıkan yazılar veya çekilen belgeseller sayesinde mi? Hareketin veya kurucusunun ismi bir sanat tarihi kaynağında geçtiğinde mi? Sorular bu şekilde çeşitlenebilmekte, bunun yanı sıra her yeni akım için çoğaltılabilmekte ve cevapları değişebilmektedir. Burada irdelenen lowbrow akımı söz konusu olduğunda ise hareketin gelişimi adına asıl soruya bir cevap aramak adına ilk olarak lowbrow hareketine dair sanatçılara yer veren veya lowbrow sergileri açan kurumları incelemek gereklidir. Bu kurumlar, sanatçılar, etkinlikler ve onların dönüşümleri örneklendiğinde, lowbrow akımı özelinde yeraltından yer üstüne çıkışa dair bir şema oluşturmak mümkün olmaktadır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde böyle bir şema oluşturabilmek adına, lowbrow hareketi dahilinde yer alan sanatçıları temsil eden kurumlar, akımın ilerlemesini sağlayan öncü sanatçılar, bu alanda üretilmiş işlerin yer aldığı sergiler, bu kurum ve etkinliklerle ilgili sanatçı veya otoritelerin yaptığı yorumlar örneklendirilmiştir.

3.2 Bir Altkültürün Yüksek Sanata Evrilmesi: Lowbrow Art'ın Yükselişini Getiren Kurumlar, Sanatçılar ve Sergiler

Günümüzde son derece popüler ve aranan bir sanat akımı olan lowbrow adına etkinlikler düzenleyen, sanatçıları temsil eden ve bu harekete adanmış pek çok önemli galeri bulunmaktadır. Bunun daha öncesinde ise, örneğin akımın yeni duyulmaya başladığı yıllarda, önemli müzelerin lowbrow ve benzeri yeraltı hareketlerine yer

veren sergiler düzenlendiği görülmüştür. Bu etkinlikler bir yeraltı hareketinin diğer kurumlar gözünde de resmileşmesini ve kabul görmesini, kısaca kurumsallaşmasını getiren önemli basamaklar olmuştur. Çalışmanın bu bölümünde pek çok alternatif hareket ve üretime de cesaret veren, kurumsallaşmanın ilk adımları şeklinde nitelendirilebilecek olaylar olarak önemli müzelerin programında yeraltı kültürüne ve lowbrow hareketine ait işlere yer verdiği etkinlikler örneklenmektedir. Bahsi geçen etkinliklere verilebilecek ilk örneklerden biri, 1978 yılında, Robert Williams'ın “Lowbrow Art of Robert Williams” başlıklı kitabının yayınlanıp bir sanat hareketine adını vermesinden bir sene önce, New Museum, New York'da Maria Tucker tarafından düzenlenen “Bad' Painting” (kötü resim) sergisidir. “Zevk” kavramını tartışmaya açan bu sergi, buradan yola çıkarak “iyi ve kötü kavramlarının esnekliğini ve her ikisinin de yapıtın görüldüğü doğrudan ve daha geniş kapsamlı bağlam ile alakalı olduğunu ortaya koymayı hedeflemiştir” (New Museum arşivi, t.y.). Müzenin yöneticisi ve aynı zamanda serginin kuratörü olan Tucker, isimlendirmenin tamamen ironik olduğundan bahsetmiş ve 'kötü resim' yakıştırmasını ironik bir şekilde figürü deforme eden, “sanat tarihiyle bağlantılı veya sanat dışı, fantastik ve saygı duyulmayan” kaynaklardan beslenen resimler için kullandığını belirtmiştir (New Museum arşivi , t.y.).

The Museum of Modern Art (MOMA) tarafından 7 Ekim 1990 – 15 Ocak 1991 tarihleri arasında düzenlenen “High and Low: Modern Art and Popular Culture” (yüksek ve alçak: modern sanat ve popüler kültür) başlıklı sergi, lowbrow kültürünün kurumsallaşmasını getiren etkinlikler adına ilk büyük adımlardan biri olarak veya lowbrow'un yükselişini kolaylaştıran zemini hazırlayan etkinlikler arasında örneklenebilecek bir başka önemli sergidir. Lowbrow sanatın ilham kaynaklarından ve böyle bir akımın kuruluş ve var olma sebeplerinden en önemlisi olarak ortaya koyulabilecek, düşük ve yüksek kültür seviyesi olarak adlandırılan olguların birlikteliği ve bunların sanattaki yeri henüz serginin başlığında tartışmaya açılmıştır. Müzenin yayınladığı basın bülteninde ise bu sergi modern sanat ile popüler ve ticari kültür arasındaki ilişkiyi ortaya koyan bir etkinlik olarak sunulmuştur. Bu ilişkiyi ortaya koymak adına 1. Dünya Savaşı öncesi Paris'ten, New York çağdaş sanat ortamına geniş bir çerçeve çizen sergi, bu fenomeni derinlemesine araştıran ilk sergi olarak tanımlanmıştır. Serginin ana temaları olarak graffiti, karikatür, çizgi romanlar ve reklamlar belirtilmiş ve yaklaşık 50 sanatçının “bir tarafta kendine mal etmenin çeşitleri diğer tarafta da 20. yüzyıl boyunca yüksek sanatın alçaktan ödünç aldıkları ile dönüşümü gösterdikleri” 250 iş sergide yer almıştır (MOMA, 1990). Müzenin iki

katına yayılan sergide Picasso, Braque, Miro, Duchamp, Robert Rauschenberg, Jean Dubuffet, Roy Lichtenstein, Jeff Koons gibi sanatçıların işleri graffiti ve reklam gibi alanlarda üretilen işlerle yan yana sergilenmiş ve bu kapsamlı seçki pek çok tepkiyi bereberinde getirmiştir. Örneğin 1990 yılına ait New York Times gazetesinde yer alan bir eleştiri yazısında söz konusu sergi bir hayalkırıklığı olarak nitelenerek “yanlış sergi, yanlış yerde, yanlış zamanda” sözcükleri kullanılmıştır (Smith, 1990, s.1). Sergi aynı isimle; 23 Ocak- 12 Mayıs 1991 tarihleri arasında The Art Institute of Chicago'da, 23 Haziran – 15 Eylül 1991 tarihleri arasında da the Museum of Contemporary Art Los Angeles'da gerçekleşmiş ve yayınlanan iki kitap ile belgelenmiştir. MOMA gibi önemli bir kurumun programında böyle bir etkinliğe yer vermesi ve ardından serginin farklı şehirlerin önemli müzelerini de ziyaret etmesi, 90'lı yılların henüz başındayken bu harekete duyulan ilginin sadece kişiler değil kurumlar bazında da yayılacağı ilk sinyallerini vermiştir.

Amerika'nın üç önemli müzesinde gerçekleşen High and Low sergisinden bir yıl sonra, 26 Ocak – 26 Nisan 1992 tarihleri arasında, Los Angeles Museum of Contemporary Art “Helter Skelter: L.A. Art in the 1990's” başlıklı sergiyi gerçekleştirmiştir. Lowbow hareketinin kurucusu Robert Williams'ın da içlerinde olduğu 16 görsel sanatçı ve 10 yazarı kapsayan sergi, 90'lı yıllarda Los Angeles'da üretimlerini sürdüren provokatif sanatçıların işlerine yer vermiştir. O tarihlerde New York Times tarafından “ergen nihilizmi” şeklinde nitelenen bu sergi, bir dizi eleştiriye de maruz kalmıştır.

Her zaman en son trendleri umutsuzca bekleyen sanat dünyasının, dominant bir akıma bağlanamadığı bir dönemde, sergi Los Angeles'da yer alan bir akımı yüceltiyor. Görünen o ki bu akımın malesef ergen nihilizmi olduğu ortaya çıkıyor. “Helter Skelter” kibirle bu nihilizmi yüceltmeye çalışırken, ucuz romanları, dini kültürleri, ekstremist politikacıları ve çizgi filmleri övüyor. Sanatçıların bayağı sembol ve işaretleri kullanışı ve günlük yaşama dair çığ konuları benimseyişleri izleyiciyi şok ederek başka bir düşünce biçimine doğru yollarını şaşırtıyor (Kimmelman, 1992, s.37).

1998 yılına gelindiğinde ise, Aldritch Contemporary Art Museum'un düzenlediği “Pop Surrealism” başlıklı sergi dikkat çekmektedir. 7 Haziran – 30 Ağustos 1998 tarihleri arasında gerçekleşen sergi tamamen bu akıma adanmış bir müze sergisi olması adına önemlidir. Aralarında bu çalışmanın ilerleyen bölümünde detayıyla irdelenen superflat akımının kurucusu olan Takashi Murakami'nin de bulunduğu “pop sanatından ilham alan sürrealist sanatçılar” şeklinde tanımlanan yaklaşık 70 yenilikçi

sanatçının işlerinin yer aldığı sergi oldukça ses getirmiştir. Art Forum dergisi için sergiyi yorumlayan Madoff (1998), kendisi tarafından pop sürrealizm hareketine dair yapılmış bir tanım olarak da kabul edilebilecek şu ifadeleri kullanmıştır:

Bu akıllıca düzenlenmiş gülünç sergideki mutant duyarlılık, sürrealizmin erotikleştirilmiş ve groteskleştirilmiş bedene dair rüya dolu fetişi ile pop sanatın paketli ürünler üzerinden sunduğu daha bayağı, boş, yıpratıcı bir parlaklığa sahip dünyası arasındaki evliliğe dair bir önerme içeriyor.

Müzelerin düzenlediği bu gibi etkinlikler, lowbrow hareketinin de gelişmekte olduğu dönemdeki pek çok alternatif hareket ve üretime cesaret vermiş ve bu şekilde 90'lı yıllar yeraltı kültürünün görünürlük kazanmaya başladığı bu önemli olaylarla lowbrow'un yükselişe geçmesine de zemin sağlamıştır. Günümüzde hala varlığını sürdüren pek çok galeri, yayın ve oluşum, görünürlüğün yeni yeni kazanılmaya başlandığı bu tarihlerde temellerini atmış, daha küçük ve alternatif mekanlarda kısıtlı olanaklarla hayatına başlamıştır. İrdelenen diğer örneklerle ise söz konusu mekanların gelişimine dair olaylar ve bazı önemli etkinlikler üzerinden lowbrow ve benzeri yeraltı hareketlerinin yükselişi irdelenmektedir.

Bu bölümde; lowbrow kültürünün söz sahibi oluşumlarından biri olduğu, dönemin ve hareketin en kuvvetli yayınlarından birini de elinde bulundurduğu ve son olarak da yeraltında sınırlı bir kitlenin bir araya gelme mekanı olarak başlayan bir oluşumun, kurumsallaşarak sanat piyasasında söz sahibi bir galeri haline gelişini adım adım gözlemlemeye olanak sağladığı için ele alınan ilk örnek Copro Gallery olmuştur. Söz konusu mekan 1992 yılında, Joe Copro, Douglas Nason ve Juxtapoz dergisinin kurucularından Greg Escalante tarafından benzer ilgi alanlarına sahip küçük bir grubun toplanacağı, üreteceği ve paylaşacağı bir alternatif alan olarak hayata geçirilmiştir. Yeni sanatçıların kendini ilk defa göstereceği, alışılmışın dışında sergilerin yapılması planlanan bir sanat mekanı ve sınırlı üretim sanatsal baskıların satışa sunulacağı bir atölye alanı düşüncesiyle, bir ara sokakta açılan bu mekan ilk olarak Copro Nason ismiyle kurulmuştur. Robert Williams'a ait çalışmaların sınırlı üretim baskılarını ve arşiv edisyonlarını üretmeye başlayan Copro Nason, 1994 yılında Juxtapoz dergisinin kurulması sonrası, derginin sponsoru olduğu etkinliklerin de yapıldığı bir alan haline gelmiştir. Kısa sürede çok büyük kitlelere ulaşmaya başlayan Juxtapoz dergisi beraberinde lowbrow hareketine artan ilgiyi getirmiş ve bu hareketle bağlantılı Copro Nason gibi mekanlar da farklı bir kitle üzerinde ilgi ve merak uyandırmaya başlamıştır.

Bu artan ilgi söz konusu mekan için hızlı bir büyüme ve beraberinde format değişikliği getirmiştir. 2000 yılında tabelasına “gallery” sözcüğünü ekleyerek kurumsallaşmanın resmi olarak ilk sinyallerini veren mekan, böylelikle kısa süre içerisinde sanat piyasası tarafından ilgiyle karşılanan uluslararası bir lowbrow sanat galerisi haline gelmiştir. Hızla gelen kurumsallaşmanın ardından daha büyük değişikliklere giden Copro Gallery, sadece müdavimlerin bildiği düşük profilli bir adreste, karanlık bir ara sokakta yer alan gizli bir toplanma yeri niteliği taşıyan eski yerinden, dönemin sanat dünyasının gözde bölgesi olan Culver City'de bulunan yüksek profil bir adrese taşınarak burada Blum&Poe, Vielmatter gibi üst düzey galerilerin yanında yerini almıştır. Harvey (2005), Copro Gallery'nin gelişimini ele alırken gizli parti evi konumundaki mekanından yüksek profil bir adrese taşındığı yorumlanan bu sanat merkezi için “uluslararası yüksek segment lowbrow galerilerinden ilkinde” dönüştüğü ifadesini kullanmıştır. Copro Gallery bu yeni adresinde varlığına aynı isim altında fakat farklı bir formda, ilk ortaya çıktığı mekandaki yeraltı ruhundan uzak, beyaz duvarları, uygun ışıklandırmaları, steril bir görüntüsü ve yeni, yüksek profilli bir koleksiyoner ve ziyaretçi kitlesi olan bir sanat galerisi şeklinde devam etmiştir. 2005 yılında ise galeri California'da bulunan Bergamot Station Arts Complex içerisindeki yeni yerine taşınmış ve burada büyük grup sergilerinin yanı sıra önemli sanatçılara solo sergiler düzenleyen, uluslararası sanat fuarlarında yer alan ve mekan dışında farklı sergilerin kuratörlüğünü üstlenen bir sanat merkezi haline gelmiştir.

Lowbrow kültürünün kitlelerin ilgisini çekmeye başlamasının ardından gelen görünürlük ve kurumsallaşma konusundaki gelişmeler, sadece hareketin ilk temsilcilerinden olarak kabul edilen mekanların bir yeraltı hareketinin ara sokaklardaki toplanma yeri profilinden önemli sanat merkezlerine evrilmeleri şeklinde gerçekleşmemiştir. Bu görünürlük ve bu yeni harekete dair oluşan ilgi ve merak, dönemin baskın sanat hareketlerini temsil eden köklü ve tanınmış sanat merkezlerinin lowbrow hareketine, bu hareketle bağlantılı sanatçılara, bu hareketin temsil ettiği, ilham aldığı nesnelere ve bunları işleyiş biçimlerine yer vermeye başlaması şeklinde de sonuçlanmıştır. Bu duruma örnek olarak verilebilecek etkinliklerden biri LACE adı ile de bilinen Los Angeles Contemporary Exhibitions dahilinde gerçekleşmiştir. Dönemin dominant sanatsal üslubu olan kavramsal sanatın bölgedeki kalesi olarak bilinen LACE, Copro Gallery'nin yeni yerinde kapsamlı bir sanat merkezi kimliğine geçiş yaptığı yıl olan 2005 yılında, sezonunun en önemli kısmını anaakım sanatçılardan birinin sergisi yerine “White Dunk” isimli bir sergiye ayırmayı tercih

etmiştir.³ Söz konusu etkinlik lowbrow akımının en önemli ticari destekçilerinden biri olan Nike markası ve lowbrow akımının resmi basılı yayını olarak kabul edilen Juxtapoz dergisi ortaklığında finanse edilmiş ve anime, manga, illüstrasyon, oyuncak yapımı, grafik tasarım, çizgi roman gibi alanlarda çalışmalarını sürdüren 25 Japon sanatçının beyaz bir Nike ayakkabı üzerine ve bu ayakkabıdan ilhamla oluşturdukları heykel, çizim, yerleştirme ağırlıklı çalışmalarını izleyici ile buluşturmuştur (LACE, 2005). Dönemin baskın sanat akımı kavramsal sanat, sanat dünyasını domine ederken, yaygın akımın kalesi olarak bilinen bir sanat mekanının sezonun en önemli bölümünü böyle bir alternatif etkinliğe ayırmış olması, yeraltı kültürünün bir parçası olan lowbrow hareketinin otoritelerce kabul edilmiş bir sanat akımına dönüşmesi yolundaki basamaklardan bir diğerini ortaya koymaktadır. Bu basamak; yeraltında doğmamış, oraya ait olmayan, baskın sanatsal eğilimleri destekleyen sanat kurumlarıyla işbirliği yapmak ve bu tip farklı kurumların yanı sıra köklü ticari markaların da desteğini arkasına almak şeklinde gerçekleşmiştir.

Yeraltı kültürünün kurumsallaşma aşamalarını lowbrow hareketi üzerinden irdelemeye, kısıtlı kitlenin eriştiği alternatif bir toplanma mekanının şehrin çekim merkezindeki büyük bir sanat merkezine dönüşmesi örneği ile başlanmış, ardından bir diğer basamak olarak yeraltı kültürü ile bir bağlantısı bulunmayan, aksine dönemin baskın sanatsal üslubunu temsil eden bir sanat merkezinin bu yeraltı doğumlu hareketin temsilcileriyle işbirliği içerisinde farklı bir etkinliğe yer vermesi örneğine değinilmiştir. Kurumsallaşma aşamasında irdelenen bir diğer örnek de yeraltı ruhunu hiçbir zaman kaybetmeden, taşındığı yeni adreslere ve ulaştığı yeni kitleye açıldığı ilk gündeki yeraltı ruhunu fazla işleme ve değişime sokmadan ulaştıran bir galeridir. Söz konusu galeri, Juxtapoz dergisi tarafından “Lowbrow dünyasının Peggy Guggenheim'i” sıfatının yakıştırıldığı, yeraltı kültürünün önemli isimlerinden biri olan sanat koleksiyoneri Billy Shire tarafından 1986 yılında alternatif bir sanat mekanı olarak kapılarını açan La Luz de Jesus isimli sanat galerisidir (La Luz de Jesus, t.y.). Bu galeri, sanat koleksiyoneri Billy Shire'ın ilk atılımlarından biridir ve yeraltı kültürünü kitlelere ulaştırmak amacıyla açıldığı yılda tek başına California bazlı yeni bir sanat ekolünün gelişmesinin birincil sebeplerinden olarak gösterilmiştir (Artsy, t.y.). Görsel 3.5 ve Görsel 3.6'da galerinin 2017 yılında çekilmiş fotoğrafları görülmektedir. Bu görsellerden yola çıkarak galerinin farklı sergileme anlayışı ve ilk

3 “White Dunk” Los Angeles Contemporary Exhibitions 9-30 Eylül 2005

açıldığı yıllarda sahip olduğu dekor ve yerleşimi olduğu haliyle korumaya özen göstererek yıllar sonrasına taşıyan kendine özgü atmosferi farkedilmektedir. La Luz de Jesus, geniş beyaz duvarların, uygun ışıklandırmaların, işlerin birbirine belli bir mesafede asıldığı sergileme anlayışının ve steril bir galeri görüntüsünün son derece uzağında bir anlayış benimsemektedir. Sadece bir galeri değil, temsil ettiği kültüre dair çeşitli eşyaların satışının yapıldığı, etkinlik ve buluşmaların düzenlendiği bir konsept mekan olarak ele alınan bu alanda, açıldığı 1986 yılından itibaren lowbrow sanat başta olmak üzere yeraltı kültürüne dair pek çok etkinlik düzenlemiştir.



Görsel 3.5 La Luz De Jesus Gallery, Los Angeles, California, 2017. Fotoğraf: İpek Ergen.



Görsel 3.6 La Luz De Jesus Gallery, Los Angeles, California, 2017. Fotoğraf: İpek Ergen.

Sadece sergilenen işler veya temsil edilen sanatçılar değil, seçilen dekor, yerleşim ve sergileme biçimi dolayısıyla da bu kültürü yansıtan bir mekan olan La Luz de Jesus, bu sebeple yukarıda paylaşılan iki örnekten farklı bir ilerleme şekli olarak bu çalışmada irdelenmeye uygun görülmüştür. Lowbrow hareketi adına önemli gelişmelerin yaşandığı 2005 yılında, La Luz de Jesus'ın yaratıcısı olan Billy Shire da (Copro Gallery örneğinde olduğu gibi) dönemin sanat dünyasının en gözde merkezi olan Culver City'de şık bir mekanda yeni galerisini açmıştır ve böylelikle söz konusu merkezde bulunan köklü galerilerin yanı başında, prestijli bir sanat merkezi olarak Billy Shire Fine Arts faaliyete başlamıştır. Diğer iki örnekten farklı olarak, La Luz de Jesus örneğinde artan popülerlik ve görünürlüğün kurucusunu farklı bir yönde ilerlemeye teşvik ettiği, fakat yeraltını temsil eden ilk mekanını hiç bozmadan aynı yeraltı ruhu ile 30 yıl sonrasına taşıyarak adeta bir kült mekan mertebesine getirdiği görülmektedir.

Daha önceki örneklerde lowbrow'un kalelerinden biri olarak yeraltı kültüründe doğan ve kısa süre içerisinde prestijli galerilerin yanındaki yerini alan ve son olarak da çok yönlü bir sanat merkezine dönüşen; kurumsallaşma adına büyük atılımını gerçekleştirdiğinde yeni adresinde yeni bir isimle yoluna devam eden fakat yeraltı kültürünün en önemli temsilcilerinden olan ilk mekanı söz konusu adrese taşımayarak, ilk kurulduğu yılki hali ile adeta bir kült mekan haline getiren iki galeri irdelenmiştir. Bu örnekler ile kurumsallaşma adına galerilerin farklı tercihlerini ortaya koymak

amaçlanmıştır. Bir diğer örnek ise dönemin baskın sanat akımının bölgedeki kalesi olarak bilinen bir sanat merkezinin yılın büyük kısmında yeraltı kültürü – ticari bir marka ve yüksek sanat birliğinde gerçekleştirilen bir etkinliğe ayırması olmuştur. Bu örnekle, yeraltında doğan ve lowbrow kültürünü yansıtan merkezlerin kurumsallaşması gerçekleşir, görünürlüğü artar ve bu galeriler prestijli sanat merkezleri haline gelirken, bu kültürün uzağında yer alan bir sanat merkezinin bu gelişmeler karşısındaki tepkisini ortaya koymak amaçlanmıştır. İncelenmesi uygun görülen bir diğer örnek ise farklı bir yol izleyerek yüksek sanat – akademi – lowbrow birlikteliğini sağlaması sebebi ile önemli bulunmuş olan Sixspace Gallery olmuştur. Sixspace Gallery; lowbrow kültürünün kurumsallaşması ve görünürlüğündeki artışın en hızlı şekliyle gerçekleştiği bu çalışmadaki kısıtlı örnekler ile de farkedilen 2005 yılında büyük atılımını yaparak, Culver City'de prestijli bir binaya taşınmış ve bir deyişle “sınıf atlayarak” tanınır, saygı görür bir sanat galerisi haline gelmiştir. 1999 yılında Chicago'da küçük bir alanda, kariyerine yeni başlayan sanatçıları sergileyen ve yeraltı sanatına yer veren alternatif sanat mekanı olarak açılan galeri, 2005 yılında Culver City'ye taşındığında lowbrow ile yüksek kültür, yüksek sanat yani highbrow arasındaki büyük uçurumu görmezden gelmeyi ve bu iki uç gibi görülen kavramın birlikteliğini ortaya koymayı uygun gördüğünü seçtiği etkinlikler ve sanatçı portföyü ile göstermiştir. Böylelikle bu yeni ve prestijli alanında yüksek sanat ve lowbrow kültürü arasında bir ayırım yapmayı reddederek, akademi çıkışlı sanatçılar ile lowbrow sanatçıları bir arada sergilemeye devam etmiştir. Sixspace Gallery 2007 yılının sonunda tamamen kapanmıştır.

Özellikle 2000'li yılların başında yükselişe geçen, form değiştiren, görünürlüğü ve kabul edilirliliği artan lowbrow sanatı için, bu gelişmelerin baş sebepleri sadece farklı kitlelerde uyandırdığı merak sebebiyle kurumsallaşmayı farklı bir lige atlayarak devam ettiren galeriler olmamıştır. Yeraltı kültürünün mekanlar veya üretimler dışında kişiler üzerinden de geliştiği, yayıldığı bilinmektedir. Farklı ilgi alanlarını, farklı kişileri, farklı ifade biçimlerini bir araya getiren, trendleri belirleyen ve adlandıran bu kişiler özellikle yeraltı kültürü söz konusu olduğunda kültürün farklı profildeki daha geniş kitlelere yayılmasının sebebi olarak gösterilebilmektedir. Bu kişilerden biri olarak nitelenebilecek Jonathan LeVine; 1995 yılında, yeraltı kültürünün tanınan simalarından biri olarak karşıt kültür, punk kültürü, graffiti ve dövme sanatı gibi alanlara ilgi duyan bağımsız bir kuratör olarak çalışmaya başlamıştır. LeVine, bu süre zarfında beyaz küp deneyiminin dışına çıkan sergiler düzenleyerek dikkat çekmiş ve

2001 yılında yine bu anlayışın dışında hizmet veren kendi galerisini kurmuştur. Yukarıdaki örneklerin de altını çizdiği üzere, yeraltı kültürü ve lowbrow sanatı ile ilgili büyük bir görünürlüğün başladığı, bu alandaki küçük alternatif sanat alanlarının, büyük ve prestijli mekanlara taşınarak sanat dünyasına yön veren galerilerin arasında yer almaya başladığı önemli gelişmelerin görüldüğü 2005 yılında, Jonathan LeVine Gallery de büyük atılımını yapmış ve New York'ta bulunan yeni yerine taşınmıştır. 2010 yılında özel bir sergi ile 5. yıldönümünü kutlayan Jonathan LeVine Gallery, The New York Times gazetesinde tam sayfa konu edilmiştir ve Strausbaugh (2010) bu yıldönümü sergisini yorumlarken yazısına şu şekilde başlamıştır:

Jonathan Levine, New York'daki galerisinde düzenlediği 5. yıldönümü sergisinde çoğu galerinin kendisi tarafından temsil edilen 35 sanatçıyı ağırlıyor. Alan, Chelsea'de olmasına rağmen kavramsallık, cool bir soyutlama veya resimsellik hareketi (painterly gesture) göremiyoruz. Onun yerine; lowbrow art, pop surrealism veya pop pluralism şeklinde adlandırılan bu çalışma, sanatın mahalledeki komşu alanlarda görebileceğiniz skateboard kayan, graffiti yapan, asi ve çocuksu küçük kardeşi gibi (parag. 1).

Bu akımı; 80'lerde ve 90'larda yüksek sanat yerine bir gençlik hareketi olarak başlayan, yasadışı bir şekilde asılan posterler, spreyle boyanan duvarlar, sanat dışı merkezlerde yapılan etkinlikler ile yayılan ve son dönemde sanat dünyasında kabul görmeye başlayan bir akım olarak tanımlayan Strausbaugh, koleksiyonerlerin veya kurumların bu işlere sahip olmak adına sıraya girmeye başlamasına rağmen sanatçıların kendi işleri hakkında anti-elitist bir tavırla konuşmaya devam ettiğini de eklemiştir. Bu şekilde lowbrow ve pop sürrealizm özelinde yeraltı sanatının yükselişini ortaya koyan Strausbaugh, döneminin ve bulunduğu konumun yaygın sanat anlayışına bir alternatif sunan bu hareketi yüksek sanattan veya kabul görmüş sanat hareketlerinden ayrı tutmak yerine onların “asi ve çocuksu küçük kardeşi” olarak nitelemeyi tercih etmiştir. New York şehrinde sanatın önemli merkezlerinden kabul edilen belli bir alan içerisinde gözlemlediği bu farklı üslubun, farklı önermelerin hakim sanat diliyle yan yana yer almasını yorumlarken ise Strausbaugh (2010), yeni gelen bu galerinin ve onun temsil ettiği sanat hareketinin aslında etrafındaki merkezden hiç de ayrı durmadığını, sanki yıllardır oradaymış gibi duruma adapte olduğunu ve kabul gördüğünü şu şekilde yorumlamıştır:

Yine de Jonathan LeVine Gallery'deki sanat, beş yıl önce kabul görmediği Chelsea'de artık evinde gibi görünüyor. LeVine, son zamanlarda sanat dünyasında bir dönüm noktası yaşandığını açıklıyor ve anaakım sanat

çevrelerinin artık bu lowbrow dalgasını benimsemeye başladığını söylüyor (parag. 2).

Bu saptama sadece Jonathan LeVine ve galerisinin yeni girdikleri bu sanat ortamında elde ettikleri başarı ve onayla ilgili değildir. Bu örnek üzerine yapılan yorum, yukarıda sıralanan diğer örneklerde de olduğu gibi genel olarak lowbrow sanatın elde ettiği kabul ve onayı net bir şekilde ortaya koymaktadır. Günümüzde Jonathan LeVine Projects ismiyle galeri ve farklı proje alanlarından oluşan yeni mekanında kapsamlı bir sanat merkezi görevi gören Jonathan LeVine Gallery'nin başarı hikayesi 2011 yılında kitaplaştırılmıştır.⁴

Yukarıdaki örnekler lowbrow kültürünün kurumsallaşma ve görünürlüğü adına gelişmelerin kısa bir süre içerisinde ve birbiri ardına sıralandığı önermesini doğrular niteliktedir. Bu gelişmeler kaçınılmaz bir şekilde sanat otoritelerinin de dikkatini çekerken yeraltı sanatının görünürlüğü ve geniş kitlelerce kabulüne dair bu yaşananlar buzdağının sadece görünen yüzü şeklinde nitelenmektedir. Bu benzetmenin kullanılma sebebi her zaman derinde, yerin altında, sessizce ilerleyen ve büyüyen bir hareket olan yeraltı kültürünün, sokak sanatı, lowbrow sanat gibi kollardan görünenin altındaki köklenişini ve ilerleyişini sürdürmesidir. Hareketin öncüleri olarak kabul edilen kişiler sanat dünyasında sözü geçen otoritelere, henüz kariyerinin başında olan sanatçılarla yoluna başlayarak bu hareketi yaymayı görev edinen küçük alternatif sanat merkezleri de sanat dünyasının merkezinde kendini kanıtlamış kurumlarla yan yana yer alan prestijli galerilere evrilirken; bir süre öncesine kadar görmezden gelinen ve dışlanan bu kültüre adanmış çok sayıda yeni galeri de birbiri ardına açılmaya devam etmektedir.

Örneklerin de gösterdiği üzere 2000'li yılların başında lowbrow sanatı ve yeraltı kültürüne adanmış çoğu galeri bu hızlı gelişmeleri yaşarken, gelişmeler sadece görünürlük, farklı izleyici ve koleksiyoner kitlelerine ulaşma şeklinde değil, otoriteler ve sanat dünyasının söz sahibi kurumları tarafından kabul edilme şeklinde de kendini göstermiştir. Özellikle lowbrow sanatın hızlı bir yükselişe geçtiği 2000'li yılların ilk çeyreğinde müzeler ve eğitim kurumları da lowbrow sanatı ilk kez programlarına katarak harekete dahil olmuş ve bu akımın bir sanat hareketi olarak kabullenişini getiren adımları atmışlardır. Kurumsallaşma ve ardından gelen yükselişe geçme adımlarının gidişatını belirlemesi açısından önemli görülen diğer örnekler çalışmanın bu bölümünde kronolojik şekilde sıralanmaktadır.

4 Caleb NEELAN, *Delusional: The Story of the Jonathan LeVine Gallery*, Gingko Press, 2011.

Lowbrow kültüründe doğmamış bir sanat merkezinin bu kültüre programında yer vererek görünürlük ve kabulüne katkıda bulunduğu ilk önemli örneklerden biri 2000 yılında Hollywood Arts & Culture Center'da gerçekleşmiştir. Hollywood'da bulunan kültür ve sanat merkezi "Lowbrow Art: Up From the Underground" başlığı ile bu kültüre ve onun yeraltı bağlantılarına değinen kapsamlı bir sergi düzenlemiştir. 2001 yılında ise California'da bulunan Laguna Art Museum "Representing LA, Pictorial Currents in Southern CA Arts" başlıklı bir sergiyle içinde Mark Ryden'in da bulunduğu bir sanatçı grubuna yer vermiş ve bu alternatif hareketi henüz ona yabancı olan bir çevreye tanıtmıştır. Lowbrow'un görünürlük kazanmasında kilit isimlerden biri olan, pop sürrealizmin kurucusu ve en önemli temsilcilerinden olarak kabul edilen Mark Ryden, 2004 yılında Washington Frye Art Museum'da düzenlenen retrospektif sergisi "Wondertooneel" ile büyük ilgi çekmiş, aynı sergi 2005 yılında Pasedana Museum of California Art'a taşınarak burada izleyici rekoru kırmıştır. 2005 yılında Robert Williams, Los Angeles'ın en eski sanat okulu olan Otis College of Art and Design'da yer alan sanat merkezi Ben Maltz Gallery'de büyük çaplı bir kişisel serginin yanı sıra satışa çıktığı anda tüm biletleri tükenen bir master-class ile yer almıştır.

Lowbrow kültürü için yaşanan gelişmeler dolayısıyla bir dönüm noktası niteliği taşıyan 2005 yılında, Orange County Museum ağırlıklı olarak graffiti ve skateboard'ların sergilendiği "Beautiful Losers" sergisi ve sergiye eşlik eden kapsamlı bir kitap ile bu yeni harekete destek veren kurumlardan biri olmuştur. Bu sergi sonrasında sergiye adını veren deyiş, (beautiful losers / güzel kaybedenler) gelişen bu yeraltı hareketi ve ona dahil olan kişileri tanımlamak için kullanılan bir sıfat olmuştur. Lowbrow hareketine karşı duyulmaya başlayan bu saygı, köklü kurumlardan ardi ardına gelen destekler, beautiful losers şeklinde nitelenmeye başlayan bu kaybedenler hareketinin veya yeraltı akımlarının kitleleri ardından sürükleyen bir trend haline gelmesi ile de açıklanabilmektedir. Copro Gallery'nin ve Juxtapoz Magazine'in kurucularından Grag Escalante bu artan ilgi ve görünürlük durumu ile ilgili şu yorumda bulunmuştur:

Beautiful losers diye adlandırabileceğimiz bir hareket sonrası aniden gelişen fanatikçe bir takip durumu farketmeye başladım. Bu sanata ilgi duymaya başlayan bir kaç güçlü koleksiyonerin varlığı da yardımcı oldu. Juxtapoz Magazine'in henüz yaklaşık 11 yaşında olmasına rağmen⁵ bir numaralı sanat yayını olarak Art News'ı gölgede bırakmaya başlaması gerçeğini de

5 Bu çalışmanın yapıldığı 2020 yılı itibariyle Juxtapoz Magazine 26. yaşını doldurmuştur ve pek çok satış listesinde 1 numaralı sanat dergisi olarak geçmektedir.

yadsımayalım (Harvey, 2005).

Beautiful Losers sergisi kadar ses getiren bir diğer etkinlik de 2008 yılında Laguna Art Museum tarafından düzenlenen “In the Land of Retinal Delights: The Juxtapoz Factor” sergisi ve sergiye eşlik eden kapsamlı bir kitabın yayınlanması olmuştur. Lowbrow ve pop sürrealizm dallarında çalışmalarını sürdüren 150 sanatçının işlerine yer veren bu sergi, söz konusu sanat akımların yanı sıra Juxtapoz dergisinin bu hareketin gelişmesindeki rolünü ortaya koyan bir etkinlik olmuştur. Sergiden şu şekilde bahsedilmiştir:

Bu sergi 150 sanatçının yapıtlarını sunuyor ve son 40 yıldır bu ülkede yer alan ama varlığı göz ardı edilmiş devasa bir sanat hareketini öne çıkarıyor. 1994 yılından bu yana lowbrow, pop sürrealist ve narrative (anlatısal) yapıtlar San Francisco merkezli Juxtapoz dergisinin sayfalarında ses buldu (Colburn, 2008).

New Mexico'da bulunan Harwood Museum of Art 2014 yılında "Lowbrow Insurgence: The Rise of Post-Pop Art" başlıklı bir sergiyle lowbrow sanata yer vermiş ve bu yeni hareketi post-pop sanatın yükselişi şeklinde nitelmiştir. Yine aynı müze 2015 yılında "Orale! Kings and Queens of Cool" başlıklı bir sergi ile *cool* olarak nitelendirdikleri bu yeni hareketin temsilcilerini izleyiciyle buluşturmuştur. Amerika merkezli etkinliklerle lowbrow sanatı bu şekilde yaygınlaşırken hareket çoktan sınırları aşmış, Avrupa'dan Uzak Doğu'ya dek yayılmıştır. Lowbrow için doğduğu coğrafya düşünülerek Amerikan bir akım demek doğru olsa da, hareketin yayılması konusunda dünya çapında bir eşzamanlılık söz konusu olmuştur. Bunun yanı sıra pek çok farklı sanatçının da bağımsız bir şekilde aynı zamanda aynı estetik dili konuşmaya başladığı farkedilmektedir. Örneğin lowbrow hareketi içerisinde yer alan sanatçılar olarak; Chris Berens Amsterdam, Ray Ceasar Toronto, Miss Van Toulouse, Takashi Murakami Tokyo doğumludur ve bu örnekler dünya çapında bu harekete katılan farklı coğrafyalarda yaşayan pek çok sanatçı ile çoğaltılabilmektedir.

Yukarıda kronolojik bir ilerleme içerisinde sıralanan örnekler, yeraltı sanatının yaygınlaşması ve kabulüne giden adımları netleştirmenin yanı sıra kısa denilebilecek bir süre içinde yaşanan büyük gelişmeyi ve ardından hızla gelen profil değişikliğini de ortaya koymaktadır. Hayatına şehrin getto denilebilecek kısımlarında ve fazla tercih edilmeyen mahallelerinde çok kısıtlı bir kitleye hitap eden, kimi zaman sadece bir grubun kendi içerisinde bir araya geldiği, müdavimlerinden başka kimsenin yerini bile bilmediği küçük toplanma mekanları olarak başlayan oluşumlar, zamanla alternatif

sanat üretim merkezlerine dönüşmüş ve üretilen sanat bu mekanlarda meraklı bir kitleyle paylaşılmaya başlamıştır. Dönemin yaygın sanat üsluplarına ve dominant akımlara sırt çevirerek çok farklı önermeler etrafında şekillendirdikleri bir alternatif sunan bu mekanlar, temsil ettikleri sanat akımına dair merak artmaya başladıkça hızlı bir şekilde bir nevi sınıf atlayarak, köklü, anaakım sanat kurumları ile şehrin çekim merkezi kabul edilen bölgelerinde yan yana yer alacak ve isimleri bu kurumlarla birlikte anılacak hale gelmiştir. Koleksiyonerlerin artan ilgisi, açıldığı gün sergilenen tüm işlerin satışının tamamlanması ile *sold out* olan sergiler, müzeler ve eğitim kurumlarının programlarına lowbrow sanatı da eklemeye başlaması gibi gelişmeler bu yeni oluşuma karşı merak ve heyecanı arttırmış, böylelikle bu hareketle ilgilenen kitlenin yanı sıra izleyici ve alıcı profilinde de gözle görülür bir değişim yaşanmıştır. Örneğin 80'li yılların önemli sanat simsarlarından biri olarak kabul edilen Earl McGrath, New York'ta bulunan ve kendi adını taşıyan galerisini baştan yaratarak bir lowbrow sanat alanı haline getirmiş ve burada Mark Ryden, SHAG, Eric White gibi sanatçıları sergilemeye başlamıştır. Jeffrey Deitch, Tony Shafrazi gibi etkili eleştirmen, koleksiyoner ve sanat simsarları ise yeraltı kültüründen gelen bu sanatçıların bazılarını bizzat temsil etmeye başlamış, aynı zamanda özellikle moda alanında faaliyet gösteren kurumlar reklam ve tanıtım kampanyalarında trendleri belirlediğini farkettileri bu sanatçıları kullanmayı tercih etmeye başlamışlardır.

3.3 Yeraltı Kültürünün Yayılması ve Kurumsallaşmasında Yazılı Basın Etkisi: Juxtapoz Örneği

Kısıtlı bir kitle içerisinde doğan yeraltı hareketlerinden biri olarak ele alınan lowbrow sanat akımının yaşadığı yükseliş ve görünürlük üzerinde bir önceki bölümde örneklendiği şekilde; zaman içerisinde merak uyandıran ve bir çekim merkezi haline gelen mekanlar ve bu hareketin farklı kitlelerle buluşmasını sağlayan kişiler son derece etkili olmuştur. Mekanlar ve kişiler haricinde etkili olan bir diğer önemli unsur ise her yeni harekette olduğu gibi hareketin görünürlük kazanmasını, daha geniş kitleye ulaşmasını ve benimsediği fikirlerin en doğru şekilde paylaşılmasını sağlayan, tercih edilen yayılım biçimidir. Yeraltı kültüründe, fikirlerin ve yaratımların yayılımı adına elde sınırlı sayıda hazırlanan ve yine elde dağıtımı gerçekleşen fanzin tarzı dergiler, çizgi romanlar, flyer denilen küçük el ilanları, kişilerin kendi imkanları ile çoğaltılan tek sayfalık bildiriler gibi yöntemler kullanılmıştır. Lowbrow örneğinde ise bu yayılım

ağırlıklı olarak yazılı basın üzerinden gerçekleşmiştir ve bu yayılım en yoğun hali ile hareketin resmi yayını olarak kabul edilen Juxtapoz dergisi aracılığı ile olmuştur. Lowbrow kültürünün tanınmasında ve geniş kitlelere ulaşmasında önemli etkenlerden biri olarak görülen, uluslararası bir popülerliğe erişmiş bir süreli yayın olan Juxtapoz, tam adı ile Juxtapoz Art & Culture Magazine; henüz yeraltı sanatının sadece müdavimlerinin ulaştığı yerlerde, sınırlı bir kitlenin erişimine veya ilgisine açık olduğu yıllarda hayata geçmiş bir oluşumdur. Sanat dünyasında 2000'li yılların başında gerçekleşen ve yeraltındaki akımları ilgilendiren büyük dönüşümün henüz gerçekleşmediği zamanlarda, alternatif mekanlarda gerçekleştirilen etkinliklerin, yeni sanatçı ve işlerin görülmesinin tek yolu olarak bu tip basılı yayınların kullanılabilirdiği bilinmektedir. Yeraltı kültüründe yetişen, bu kültüre ilgi duyan, bu kültürle bağlantılı ifade biçimlerinden birini yaratımlarında kullanan, alternatif bir duruşla genel kabul gören hareketlerin dışarısında kalan, bu haliyle anaakım basılı yayınlarda çalışmalarının yayınlanmasını sağlayamayan sanatçılar ve etkinliklerini bu şekilde duyuramayan galeriler için, Juxtapoz gibi dergiler çok büyük önem teşkil etmektedir. Lowbrow akımı söz konusu olduğunda, bu basılı yayının bu denli vurgulanıyor olmasının en önemli sebebi, Juxtapoz dergisinin kişi ve kurumların kendi imkanlarıyla hazırladıkları küçük çaplı oluşumların dışında bir olanak sunmasıdır. Düzenli çıkan bir süreli yayın olan, matbaada basılan, pek çok farklı kurumda satışı gerçekleşen bir dergi olarak Juxtapoz, çizdiği bu profille daha farklı ve geniş bir kitlenin ilgisini çekmeye olanak tanımıştır. Bu yayına olan ilgi ve yer verdiği sanatçılara, mekanlara duyulan merak paralel şekilde ilerlemiştir.

Juxtapoz dergisinin kurucu ekibinin yeraltı kültürünün kendi küçük ve kapalı kitlesi içerisinde tanınan simalardan olan bir grup sanatçı ve koleksiyonerden oluşması bu yayının hitap ettiği kitle tarafından kolayca kabul edilmesini sağlayan faktörlerden biri olmuştur. Juxtapoz gibi bir süreli yayının varlığı, çağdaş yeraltı sanatının görünürlüğüne ve yayılmasına katkı sağlamanın yanı sıra yeraltı sanatı ve ona dahil kimi akımları belli bir çerçeve içerisinde tanımlayabilmek adına varolan büyük bir eksiği de dolduran etken olmuştur. Lowbrow sanatının kurucusu, kuramcısı ve bu akıma ismini veren sanatçı olan Robert Williams'ın yanı sıra, Fausto Vitello, Craig Stecyk, Greg Escalante ve Eric Swenson gibi dönemin yeraltı kültüründe tanınan ve söz sahibi isimler bu yayının ilk kurucu kadrosunu oluşturmaktadır. Kavramsal sanatın yükselişte olduğu ve sanatta figürün geri plana atıldığı bir dönemde, varolan sanat ortamına bir alternatif yaratma motivasyonu ile yola çıkan Robert Williams, bu proje

hakkında yayıncılarla görüşen ilk kişi olmuştur. 1993 yılında “Art? Alternatives” isimli dergiyi yayınlamakta olan New York’lu yayıncı Harvey Shapiro ise bu proje ile ilgilenen ilk yayıncı olmuştur. Söz konusu “Art? Alternatives” dergisi dönemin takip edilen bir alternatif yayını olmasının yanında, içeriğinde lowbrow sanata yer vermiş ilk basılı yayındır, fakat editoryel anlaşmazlıklar gibi sebeplerden ötürü yakaladığı başarılı çıkışın devamını getirememiştir. Williams, arayışına devam ederek lowbrow sanatının o dönem en büyük destekçilerinden olan koleksiyoner Greg Escalante ile olan görüşmesi sonucu, alternatif yayınevi High Speed etiketiyle, Juxtapoz Art & Culture Magazine ilk sayısını hayata geçirmiştir (Givens, 2013, s.26). Juxtapoz, yayınlandığı ilk yıllar boyunca dönemin yaygın sanat anlayışının dışında kalan, dominant akımlara bir alternatif sunan sanatçıların işlerini daha geniş bir kitleye duyurabilmek adına tek yolları olmuştur. Lowbrow akımının kendi yayınına sahip olması, özellikle de bu yayının sadece akımın yaygınlaşması değil, kuramsallaşması ve bir tanıma sahip olması adına da çaba göstermesi, lowbrow sanatının yükselişi ve kabullenilişinin önünü açan en önemli etkenlerden biri olmuştur.



Görsel 3.7 Juxtapoz dergisi, Mart 2015 sayısı. Kapakta yer alan resim: Robert Williams, The Shattered Rose.

Juxtapoz dergisinin yayınlanan sayılarında yer verdiği resim ağırlıklı işlerin belli bir ortak dil etrafında toplandığı farkedilmektedir. Bu derginin sayfalarında ön plana

çıkan resimler, dönemin yaygın ve dominant sanat dilinin aksine, kavramlar ve fikirler yerine çekici bir görsellik etrafında şekillenmiş ve bu özellikleriyle ön plana çıkan işlerdir. Yüksek sanat ile gündelik yaşamın estetiği arasındaki sınırların karşısında duran bu basılı yayının dönemin yaygın fikirlerinin karşısına bir alternatif olarak çıkardığı işler; alışlagelmiş sanatsal uygulamalara bir alternatif sunan, bunun yanı sıra çoğunlukla görsel açıdan çekici, anlaşılabilir ve ulaşılabilir hissi uyandıran, gündelik hayatın içerisinde tanıdık öğeler ve popüler kültür imgeleriyle beslenen, ağırlıklı olarak figüratif, anlatısal, hikayeci işlerdir. Bu yayın içerisinde graffiti, sokak sanatı, dövme sanatı, çizgi roman, illüstrasyon gibi dallarda üretilen işler de diğer disiplinler ile yan yana yer almaktadır. Bu çeşitliliğin yanı sıra, daha önce vurgulanan anlaşılabilirlik ve erişilebilirlik olguları ile Juxtapoz dergisi, temsil ettiği sanatçıların belli bir sınırlı kitle arasında sıkışıp kalmak yerine; kuratörler, galeri sahipleri, koleksiyonerler ya da eleştirmenlerin dışına da çıkarak daha geniş bir kitleye hitap etmesini sağlamıştır. Bu şekilde, Juxtapoz dergisi yayın hayatına bir alternatif sanat hareketinin küçük ve kısıtlı imkanlara sahip tek yayın organı olarak başlamış olsa da, günümüzde pek çok köklü yayını geride bırakarak Amerika'nın en çok satan sanat dergilerinden biri haline gelmiştir. Örneğin 2009 yılında Juxtapoz; ArtNews ve Art in America gibi köklü dergileri geride bırakarak Amerika'nın en çok satılan ve dağıtılan sanat dergisi olmuştur (Juxtapoz, 2021). Günümüzde Amerika sınırlarının dışına çoktan çıkan ve dünya çapında dağıtımı gerçekleşen bir yayın olarak Juxtapoz dergisinin eriştiği bu konumu, temsil ettiği sanat hareketine yaklaşımın değişmesinin yolunu açan en etkili faktörlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Juxtapoz dergisi, lowbrow hareketi için bir süreli yayından çok daha fazlası anlamına gelmektedir. Kuruluş tarihi olan 1994 yılından bu yana lowbrow hareketinin tanımlanması, tanıtımı ve görünürlüğü adına büyük bir rol üstlenen Juxtapoz; bunu sadece derginin sayfalarında yer verdiği sanatçı ve etkinlikler yoluyla gerçekleştirilmemiş, yeraltı kültürünün tanıtımı adına çok ses getiren etkinliklerin organizatörlüğünü de üstlenmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuş ve buradan dünyaya yayılmış bir hareket olarak lowbrow sanatının resmi basılı yayını olarak kabul edilmesi sebebiyle Juxtapoz dergisi; Amerikan yeraltı kültürünün geniş kitlelere yayılarak popülerleşmesi ve dünyanın çok farklı coğrafyalarında dahi benimsenmesinde önemli bir faktör olarak kabul edilmektedir. 1994 yılında belli türdeki işleri ön plana çıkaran bir dergi olarak hayatına başlamış olmasına rağmen Juxtapoz bir kültürü temsil eden bir hareket, etrafında kitleleri toplayan bir ortak dil

ve kültürel sembol haline gelmiştir. Zamanla üzerine aldığı bu önemli rol söz konusu dergiyi Amerikan yeraltı kültürünü tanıtan bir yayın olmaktan daha ileri götürmüş, bu ortak dilin dünya çapındaki temsilcilerine yer veren bir konuma getirmiştir. Coğrafyadan bağımsız bir ortak nokta özelliği kazanmasının yanı sıra Juxtapoz zamanla yeraltı kültürünün popüler kültürle buluştuğu önemli noktalardan biri haline gelmiştir. Bahsi geçen popüler kültür bağlantısını sağlayan en önemli etkenlerden biri de bu yayının organizasyonunu, kuratörlüğünü veya tanıtımını üstlendiği önemli sergiler ve kültürel etkinlikler olmuştur. “Juxtapoz x Superflat” başlıklı sergi bu etkinliklere bir örnektir.⁶ “Juxtapoz x Superflat” başlıklı serginin önemi ve bu çalışma dahilinde yer verilmesinin sebebi, yeraltı sanatının kurumsallaşması konusunda iki farklı kıtanın en büyük etkiye sahip olmuş örneklerinin bir aradalığının söz konusu olmasıdır. Juxtapoz dergisi, kuratöryel ortaklığını üstlendiği bu sergiye adını vermiştir. Serginin adında geçen bir diğer kavram olan ve bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı bir şekilde yer verilen superflat ise uzakdoğu doğumlu bir sanat akımıdır. Yeraltı kültürü ve popüler kültürün, yüksek sanat ile gündelik yaşamın alternatif öğelerinin bir araya gelişi konusunda superflat önemli bir örnektir. Superflat akımı, üst kesime hitap eden sınırlı üretim tasarım ürünlerinin üzerinde Japon çizgi romanları olan mangalara ait karakterlerinin yer alabildiği, Versailles sarayında Japon yeraltı kültürünün en dışlanmış parçası olan otaku kültürüne ait figürlerinin dev versiyonlarının sergilendiği ve sonrasında bizzat sanatçı tarafından aynı heykelin küçük plastik replikalarının yapılarak bir kaç dolara satıldığı, atom bombasının çıkardığı mantar şeklindeki dumanların sevimli kahramanlara dönüştüğü, her daim uçların söz konusu olduğu ve bu uçların zahmetsizce bir araya geldiği bir sanat hareketidir. Juxtapoz x Superflat ise bu çalışmada yeraltı kültüründen doğan sanat hareketlerinin ne şekilde kurumsallaştığına dair iki kıtadan örnekler olarak sunulan superflat ve lowbrow akımlarının kesişme noktası olması açısından önem taşımaktadır.

“Juxtapoz x Superflat” sergisinin kuratörlüğü superflat sanat akımının kurucusu Takashi Murakami ve lowbrow akımının gelişimi üzerindeki etkisinden sıklıkla bahsedilen ve bu hareketin resmi yayını sıfatıyla yayılmasına yardımcı olan Juxtapoz dergisinin genel yayın yönetmeni Evan Pricco ortaklığında gerçekleşmiştir. Bu birliktelik farklı kıtalarda ortaya çıkan bazı kavramların, özellikle de yeraltı sanatının yükselişini ortaya koyan hareketlerin, uygulama ve üsluplar ne denli farklı olsa da,

6 “Juxtapoz x Superflat” Vancouver Art Gallery 5 Kasım 2016 – 5 Şubat 2017

dikkat çekici bir eşzamanlılık gösterdiğini ortaya koymasından önemlidir. Bunun yanı sıra böyle bir sergi, doğup büyüdüğü kültürler, üslup ve uygulamalar ne kadar farklı olursa olsun; farklı kıtaların yeraltı kültüründen ilhamla ortaya çıkan işlerin görsel olarak kimi zaman benzer kimi zaman da tamamlayıcı bir ortak dil etrafında şekillenebildiğini göstermektedir. Burada yeraltında kalmış, kendi içinde yayılmış, gizlilikle, kendi yöntemleriyle üretilen ve genişleyen sanat hareketleri değil; yeraltı kültüründen ilhamla veya bizzat bu kültürün içerisinde doğarak belli bir görünürlük ve kurumsallaşmaya ulaşmış hareket, yapıt ve sanatçılar söz konusudur. Tüm bu popüler kültür bağlantılarına ve yüksek sanatla kurulan temaslara rağmen sergideki işler ve sanatçıların bir ortak noktası olarak geneksel sanat kategorileri sınırları dahilinde tanımlanamayan veya tanımlanmayı tercih etmeyen, grafik tabanlı veya ticari uygulamaları da içeren, zamanla sanat otoriteleri tarafından benimsenerek literatüre katılmaya başladığına şahit olunan, fakat hala geleneksel kategorilerin sınırlarının betimlemeye yetersiz kaldığı yaratıcı uygulamaları içermesi dikkat çekmektedir. Bu niteliği de göz önünde bulundurularak bu sergi; çizgi roman, sokak sanatı, anime, manga, illüstrasyon, koleksiyon oyuncakları, kaykay kültürü gibi yeraltı kültürüne ve orada gelişip büyüyen alternatif eğilimlere dair Amerika ve Japonya dışında, Çin, Kore, Avrupa ve Kanada çıkışlı 30'dan fazla sanatçının çalışmalarını ortaya koyarken onların çağdaş sanat içerisindeki yerine dair yeni önermeler sunması açısından önemli bir sergi olmuştur. Bu sergideki farklı coğrafya ve eğilimlerden örnekler ilginç bir eşzamanlılık içerisinde ortaya koyulurken altı çizilen en önemli ortak noktalardan biri de yüksek ve alçak arasındaki sınırlara müdahale edilmesi, bu şekilde yüksek sanat, popüler kültür, alternatif hareketler veya tüketim ürünleri arasında kurulan yeni ilişkilerin ortaya koyulmasıdır. Bunu yaparken de küresel sanat dünyasının merkezi olarak kabul edilen yerler dışında faaliyet gösteren ve dönemin dominant akımları dışında üreten sanatçılara yoğunlaşılması, serginin alternatif hareketlerin yükselişini ortaya koyan niteliği olmuştur.

3.4. Yeraltı Kültürünün Kurumsallaşmasında Uzakdoğu Örneği

Bu bölümde; yerilen, dışlanan, aşağı görülen oluşumların kendilerini alternatif yollar ile ifade edişinin dünya çapında ses getiren sanat hareketlerine dönüşme süreci bağlamında, bir başka hareketin kurumsallaşması ortaya koyulmakta, farklı coğrafyalarda farklı etkilerin irdelenebilmesi adına farklı bir kıtada oluşan bu harekete

dikkat çekilmektedir. Bahsi geçen durumun, kurumsallaşmanın yanı sıra planlı bir ticarileşme faaliyetini de sürdüren örneklerinden biri olan Japonya doğumlu superflat akımı üzerinden durum tekrar irdelenerek, farklı oluşumların ortak noktaları üzerinden bir takım verilere ulaşabilmek amaçlanmaktadır. Lowbrow hareketinin ve aynı zamanda onun ilham kaynaklarından da olan sokak sanatı ve graffiti hareketlerinin evrildiği yeni durumların anlaşılabilmesi adına, ilk olarak ortaya çıktıkları dönemdeki toplumsal koşulların ortaya koyulduğu gibi, superflat akımında da ilk olarak bu akımın ilham kaynakları olan anime ve mangalardan, onların beslediği otaku kültüründen ve böyle bir kavramın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan toplumsal koşullardan bahsedilmesi, daha sonra superflat akımının geçirdiği büyük ticarileşme ve kurumsallaşma sürecinin ortaya koyulması uygun görülmüştür. Japon çizgi romanları olan mangalar, mangaların hareketli hali olan animeler ve bakış açısına göre değişiklik gösterebilecek şekilde yeni nesli ele geçiren korkunç bir hastalık ya da zengin bir altkültür olarak değerlendirilebilen otaku olgusunu, varlığıyla büyük bir ironi oluşturacak niteliklere sahip çağdaş sanat yapıtlarına dönüştürerek, bu kavramları dünyaya açan sanat akımı superflat, bu bölümün odak noktalarıdır.

Bu bölümde Uzakdoğu kültürünün, dışlanan ve ötekileştirilen, bu sebeple tercih ettiği yayılma biçimleri göz önünde bulunarak yeraltı olarak nitelenen kimi öğelerinden beslenen, varoluşunu onlar üzerine kuran bir sanat hareketi olarak superflat akımı ve bu akımın kurucusu olan ressam Takashi Murakami (bkz. Görsel 3.8); dışlanan ve ötekileştirilenin popüler kültürle bağlantı kurmanın da ilerisine geçerek popülerin kendisine dönüşmesi, sanatsal ve ticari trendleri belirler hale gelmesi bağlamında ele alınmaktadır. Burada kilit sözcükler olan dışlanma ve ötekileştirme; yeraltı kültürünü tanımlama adına başvurulan iki kavramdır ve bu durum sokak sanatı, graffiti gibi suç unsurlarıyla bağlantılı bulunan sanatsal ifade biçimleri için de geçerlidir. Bu ifade biçimlerinden ilhamla kurulan sanat hareketleri söz konusu ifade biçimlerini her zaman birer üretim yöntemi olarak kullanmamış; kimi zaman bu ifade biçimlerinin ortaya çıkış şekillerinden, kimi zaman ardında yatan hikayeden, kimi zaman kullanılan malzemeler ve üsluptan, zaman içinde oluşmuş ortak dilden ilhamla, farklı malzeme veya ifade biçimleri kullanılarak üretilen işler de bu hareketlerin bir parçası haline gelmiş ve çoğunlukla söz konusu hareketin farklı yönlerine genişleyerek büyümesini sağlayan adımlar olmuştur. Sokak sanatından ilhamla, atölye ortamında ve tuval yüzeyine yaratılmış resimler bu duruma bir örnektir. Ötekileştirilen ve dışlananın popülerleşmesi aşamasında bu tarz üretimler önemli rol

üstlenmiştir.



Görsel 3.8 Takashi Murakami Kaynak: www.vogue.in

Bu çalışmanın önceki bölümlerinde de bahsedildiği üzere lowbrow hareketi veya sokak sanatını popülerleştiren tüm ticari, kültürel, sanatsal eylemler bu aşamaların birer parçası olmuştur. Superflat akımının bu çalışmada yeraltı çıkışlı hareketler olarak ele alınan diğer örneklerle bir arada incelenmeye uygun görülmesinin sebebi de yaratıcısı Takashi Murakami ve diğer temsilcilerinin yaratımlarını üzerine kurduğu ilham kaynakları, bu üretimlerin temelinde yer alan kökleridir.

Superflat sanat akımının, Japon tarihi ve kültürüne dair sahiplendiği pek çok ilham kaynağının en başında mangalar gelmektedir. Günümüzde manga sözcüğü; hem biçim, hem de içerik açısından oldukça karakteristik bir yapıya sahip olan Japon çizgi romanlarını tanımlamak için kullanılmaya yanı sıra, tüm dünyada bu tarza sadık kalarak üretilen çizgi romanları ve bu çizgi romanların ait olduğu altkültürü de içerecek şekilde genişlemiştir. Bir coğrafya ile bütünleşmiş son derece karakteristik bir üretim biçiminden bahsedilse de, bu kültürün dünya çapında benimsenmesi farklı coğrafyalardan özüne sadık kalarak gerçekleştirilen üretimleri de desteklemiş, böylece manga yerel bir ifade biçimi olmaktan çıkmıştır. Bu biçimi, kendine özgü görsel dilini ve kurallarını benimseyen çizer ve yazarlar çok farklı coğrafyalarda gerçekleştirdikleri üretimlerini de manga şeklinde adlandırmaya başlamışlardır. Her ne kadar küreselleşmiş bir kültür ögesinden ve dünya çapında benimsenmiş üretimden bahsediliyor olsa da; bu ifade biçiminin bu çalışmada bahsi geçen sorunsala bir örnek niteliği teşkil etmesine sebep olan özelliği ondan ilhamla doğan altkültürler ve onun benimseniş şekli ile bağlantılıdır ve bu durumun sebepleri ile gelişimi ancak doğduğu topraklara bakarak anlaşılabilir. Kültürleri yaratan ve var eden çoğu zaman doğdukları coğrafyaya ait davranış biçimleri, toplumun psikolojisi, bunu etkileyen

tarihi olaylar ve tepki verme biçimleridir; otaku kültürü örneği için de bu durum geçerlidir. Bu kültürü doğuran, içinde bulunduğu toplumun tarihi, toplum psikolojisi, toplumsal olaylara verilen tepkiler olmuş ve kendi coğrafyası dışına çıktığında farklı kültürler dahilinde farklı şekilde algılanmış ve farklı şekilde ele alınarak ilk doğduğu halinden bambaşka bir halde yayılımı söz konusu olmuştur. Bu olgunun doğru şekilde irdelenebilmesi adına öncelikle manga ve anime terimlerini kendi içerisinde ele almak, ardından otaku kültürüne yer vererek

superflat gibi bir hareketin doğuş ve kurumsallaşma aşamalarını bu bağlamda ortaya koymak uygun görülmüştür.

Günümüzde dünya çapında takip edilen ve yaratılan bir ifade biçimi olarak tanımlanıyor olsa da doğduğu coğrafyada mangaların kökeni çok eskilere dayanmaktadır. Sözcüğün ilk kullanımı olarak 1798 yılına ve Santo Kyoten isimli sanatçının işlerine işaret edilmektedir. 1814 yılında ise Aikawa Minwa “Manga Hyakujo” kitabını yayınlamıştır (McCarthy, 2014). Yine bu sözcüğü ilk kullanan kişilerden biri kabul edilen ünlü baskı sanatçısı Hokusai, “Hokusai Manga” başlıklı 1834 tarihli kitabı ile aristokratları ve samurayları karikatürize ettiği çizimlerini yayınlamış ve bu kitap çok satanlar arasına girmiştir (Ito, 2005, s.460). Bu terime öğrencilerin eğitim amaçlı kullanması için çizilen karikatür şeklindeki taslakları betimlemek adına başvurulmuş ve 19. yüzyıl boyunca bu sözcük ağaç bloklar aracılığıyla yapılan baskı karikatürleri betimlemek adına kullanılmaya devam etmiştir. Sözcüğün ilk ortaya çıkışı bu şekilde olsa da manga sözcüğü ile adlandırılacak çizimlerin kullanımı çok daha eskilere, budist rahiplerin yapmış olduğu karikatür şeklindeki çizimlere dayandırılmaktadır; örneğin 1953 yılında bir tapınakta yapılan restorasyon sırasında bulunan 7. yüzyıla ait çizimler bilinen ve günümüze ulaşan ilk Japon çizgi romanlarından biri olarak nitelenmiştir (Ito, 2005, s.460). Örneğin de gösterdiği üzere Uzakdoğu kültüründe çizgi roman çok köklü bir tarihe sahiptir ve takipçilerinin bu kültüre yaklaşım ve onu sahiplenme şekilleri batı kültürüne göre çok farklıdır. Bu farklar öncelikle söz konusu kültürün bu ifade biçimiyle bağının ne kadar eskiye dayandığı ve ne denli yaygın olduğu olgularından kaynaklanmaktadır.

Uzakdoğu kültüründe yazı ve resmin belli bir ahenk ve anlam oluşturacak şekildeki birlikteliği budist rahiplerin hikayeler anlatan ve öğütler veren ilk çizimlerinde dahi görülmektedir. Genelde mürekkep aracılığıyla, basit, yalın ve çabası çizgilerle kendini gösteren söz konusu çizimlere konu ile ilgili hikayeler, notlar, öğütler içeren kısa yazılar eşlik etmiş ve bu çizimler ile yazılar birbirini

tamamlayan bir şekilde ahenk içerisinde kağıda yerleştirilmiştir. “Öküz gütme çizimleri” (ox herding pictures) ismi ile bilinen seri bu çizimlere örnek verilebilir. 12. yüzyılda bir budist rahip tarafından elden geçirilerek bir araya gelen bir dizi şiir ve onlara eşlik eden çizimlerin birlikteliğinden oluşan ve bir hikayeyi 10 adımda anlatan bu seri; öküz gütme metaforu üzerinden bir zen keşişinin aydınlanlamaya giden yolunu anlatmaktadır (Koller, t.y.). Öğrencilerin ustalarını gülünç ve karakteristik hallerde resmederek çizimlerinin üzerine ustalarının sözlerinden notlar ekledikleri veya ustaların vermek istedikleri dersleri öğrencilere ilettikleri karikatür şeklinde çizimler de Uzakdoğu kültüründe çizgi romanların ilk izleri olarak değerlendirilebilecek örneklerdendir. Elde hazırlanan ilk örneklerin ardından zamanla ahşap bloklar aracılığıyla ilkel bir şekilde çoğaltılan ve dağıtılan çizgi romanlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu çizgi romanlarda, gündelik hayata dair gülünç hikayelerden pornografiye kadar değişebilen geniş bir yelpazede konular görülebilmektedir. İlk izler bu şekilde değerlendirilse, bu bilgi aracılığıyla Japon geleneğindeki resim-yazı birlikteliği üzerinden günümüzdeki duruma dair saptamalar yapmaya izin verse dahi, günümüzde bilindiği haliyle mangaların karakteristik görsel dilinin batı kültürü etkileşimi ile ortaya çıktığı bilgisi de göz ardı edilmemelidir. Bu ayrıma dikkat çeken Binark (2002), mangaları birer popüler kültür ürünü olarak değerlendirerek sanayileşme ile bağlantısını ortaya koymuştur:

Manga tarihi ile ilgili çalışmalarda manganın kökeni odun üzerine resmetme gibi geleneksel resim sanatlarıyla ilişkilendirilir. Geleneksel Çin ve Japon edebiyatında metinde yer alan karakterlerin, mekânların ve olayların tasvir edildiği baskı resimler ile bu çizgi roman biçimi arasında ilişki kurulur. Oysa bir popüler kültür ürünü olarak manga, Japonya'da kitlesel üretim ve tüketimin gerçekleşmesiyle, yani sanayileşmeyle ortaya çıkmıştır. Üstelik Japon toplumunun ilk kez çizgi roman bantları ve karikatürler ile tanışması Batı/Batılılar üzerinden gerçekleşmiştir (s.432).

Hayata, varoluşa, aydınlanmaya dair anekdotların, öğütlerin işlendiği veya sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanıldığı ilk örneklerinin yanı sıra; tarih boyunca savaşlar sırasında çizgi romanların bir nevi silah muamelesi gördüğü ve etkili bir propaganda aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu amaçla çizerlerini birer asker gibi yetiştirerek propaganda olarak kullanılacak çizimler hazırlatan Japon hükümeti, çizerlerini ülke içinde ve dışında çeşitli yerlere göndermiş ve bu şekilde okuma bilmeyen kesime de mesajlarını rahatça ulaştırabilmiştir. Savaş söz konusu olduğunda, kaçınılmaz bir şekilde işlenen konular da farklılaşmaya başlamış, propaganda amaçlı

kullanılan çizimlerin yanı sıra, halkın vakit geçirme amaçlı okudukları mangalara yaygın olarak savaşın trajedisi, şiddet görüntüleri ve acı gibi temalar hakim olmaya başlamıştır. Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları mangalar üzerinde en sarsıcı etkiyi gösteren olaylar olmuştur.⁷ İkinci Dünya Savaşı sonrası Japonya'ya yayılmaya başlayan anti-militarizm akımı ile gelen katı yasaklar mangaları da kapsamıştır. Savaş sonrası iyileşme ve yaraları sarma döneminde artık savaşı hatırlatmamak ve hatıralarından uzaklaşmak önemli görüldüğünden çizilebilecek konulara kısıtlamalar getirilmiş; böylece manga, daha hafif konuların, güldürü içerikli yayınların ve çocuklara yönelik dergilerin ön plana çıktığı yeni bir döneme girmiştir. Bu durum, toplumsal koşulların ve kimi zaman bu koşulların doğurduğu ihtiyaçların sanatsal ifade biçimlerini ne denli etkilediğini gösteren örneklerden biridir. Bu duruma savaş – manga ilişkisi üzerinden değinen Aydın (2007), koşulların getirdiği toplumsal ihtiyaçların kültür ve sanatı nasıl şekillendirebildiğine mangaların değişen ve genişleyen konu yelpazesi üzerinden yaklaşarak bu tip yayınların savaş sonrası yaraları sarma sürecindeki etkisini de ortaya koymuştur.

Savaş zamanındaki büyük toplumsal sıkıntılar, insanların dertlerinden bir şekilde kaçma ve kısa süreliğine de olsa bir hayal dünyasında gezinme isteklerini su yüzüne çıkarmıştı. Bu dönemde konu olarak çeşitlenmeye başlayan mangalar bir noktadan sonra artık her türlü konuyu ve temayı işler hale gelmeye başladı. İnsanlar kendilerine benzeyen çizgi ailelerin eğlenceli yaşamları ile dertlerinden uzaklaşıyorlar, tarihi ve efsanevi çeşitli karakterlerin başından geçen olaylarla hikaye dünyalarına dalıyorlardı (s.17).

Savaş sonrası basılı yayınlara gelen sınırlamalar ve yasaklarda manga söz konusu olduğunda, kısıtlamalar ilk olarak içerik üzerine yapılan değişiklik ve düzenlemeler şeklinde kendini göstermiştir. Savaştan yorgun düşmüş bir halkın psikolojisini toparlamak, bireylerin hayal kurmasını ve geleceğe dair umut dolmasını sağlamak için basın gibi araçların yanı sıra manga gibi kültürel öğeler de birer araç olarak kullanılmıştır. Hayatın normale dönme aşamasında bu tip kültürel öğeler ve sanat güçlü yardımcıları olmuştur. Bu şekilde halkın kahramanlık hikayeleri ile motive olması, fantastik hikayeler ile gerçeklerden kaçma ve hayal dünyasında vakit geçirme ihtiyacı, gündelik yaşama dair hikayeler anlatan mangalar aracılığı ile de tekrardan

7 Bu kültürün yanı sıra çağdaş Japon çağdaş sanatında da bu olayın etkisi hala görülmektedir. Örneğin superflat akımının kurucusu olan ressam Takashi Murakami işlerinde sıklıkla kullandığı mantar figürlerinde ve “Time Bokan” ismini verdiği serisinde atom bombalarından çıkan mantar şeklindeki bulutu sevimli bir karaktere çevirerek hafızalarda yer etmiş bu trajik görüntüye ironik bir yaklaşım sergilemiştir.

umut dolarak yaraların sarılması sağlanmıştır. Savaş sonrası yaşanan psikolojik temelli sorunların yanı sıra ekonomik sıkıntılar da hızla kendini göstermeye başlamış ve bu durumdan kültür ve sanat da büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu alanları doğrudan etkileyen ilk ve en net sıkıntı kağıt üretimi ve kağıda ulaşma konusunda yaşanmıştır. Örneğin, 1941 yılında yaşanan Pearl Harbor saldırısı “Japonya, ABD ile savaşa girdi. Manga da savaşa girmiş oldu” şeklinde yorumlanarak bahsi geçen propaganda, savaş ve manga ilişkisi ortaya koyulmuştur (Ito, 2005, s.465). Ito (2005) tarafından savaş ve ambargoların bir sonucu olarak gelişen kağıt yokluğunun ardından gazetelerde mangalara yer ayrılmamaya başladığı belirtilmiştir. Çizerler askere alınmaya başlanmış ve Çin, Java, Burma, Filipinler gibi savaş alanlarında yer almak adına Japonya'yı terk etmişlerdir (s.465). Buralarda Japonya'da bulunan halk için raporlar, buldukları yerdeki halk için ise propaganda kitapçıkları ve düşman saflarında bırakılmak üzere kitapçıklar hazırlamışlardır (Ito, 2005, s.464). Savaşın getirilerinden olan ambargolar ve ham madde sıkıntısının kağıt konusunda yaşattığı yokluk durumu yeni arayışları beraberinde getirmiş ve böylelikle günümüzde hala etkin bir şekilde devam eden kiralık manga kültürü ortaya çıkmıştır. Kitapçılardan bir kaç günlüğüne uygun bir fiyata kiralanabilen mangalar aracılığıyla günlük hayata giren kiralık manga kavramı ile türün takipçileri yaşanan tüm ekonomik sıkıntılara rağmen diledikleri yayınlara ulaşmaya devam edebilmiştir. Kiralık manga döneminin beraberinde getirdiği bir sonuç olarak da uygun fiyata kiralanabilen mangalar sayesinde bu türe olan erişim kolaylaşmış ve böylece artan ilgi sayesinde manga okuyuculuğu halk arasında büyük bir hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. Aynı şekilde ödünç kitabevi konsepti “genç sanatçıların çizgi romanlarını savaş sonrasında en ucuz ve en kolay yoldan dolaşıma sokan bir mekanizma olması” sebebiyle, manga türünün gelişmesinde rolü büyük olmuştur (Binark, 2002, s.433).

Dönemin koşullarının birbiri ardına getirdiği sonuçların kültürel olaylara yansımaları; mangaların herkesin kolayca ulaşabildiği yayınlar haline gelmesi ve hemen ardından artan ilginin, genişleyen izleyici kitlesinin bir getirisi olarak haftalık manga yayınlarının başlamasına sebep olmuştur. Söz konusu dönemde yayınlanan haftalık mangaları içeren yayınlar, türün yaygınlaşmasının yanı sıra kimi karakteristik özelliklerinin de şekillenmeye başlamasını sağlamıştır. Günümüzde son derece karakteristik haliyle tanınan mangaların ve manga estetiğinin yaratıcısı olarak bilinen, “manganın tanrısı” lakabıyla anılan sanatçı Osamu Tezuka, haftalık yayınların popülerleşmeye başladığı söz konusu dönemde gazetelere çizdiği bantlarla ismini

duyurmuştur. “Astro Boy”, Tezuka'nın yarattığı dünya çapında popülerliğe ulaşan bir karakterdir. Tezuka, sadece bir tarz olarak günümüzdeki mangaların yaratılarak gelişmesinin öncüsü değil, aynı zamanda manganın dev bir endüstri haline gelmesinin de yolunu açan kişilerdendir. Bu etki hem ticari hem de sanatsal bir etki olarak kendini göstermiştir. Mangaların kendine özgü görsel dili; özellikle büyük gözlü ve abartı derecede uzun bacaklı çizilen karakterleriyle ön plana çıkan kendine has estetiği, sağdan sola doğru okunuyor olması gibi kendi içindeki kuralları, hem dünyadaki çizgi roman ve çizgi film endüstrisini, hem de sanat dünyasını etkilemiştir.

Japon sanatında, özellikle çağdaş Japon resminde etkileri çok sık görülen, popüler kültürün yanı sıra yeraltı kültürü için de son derece önemli bir diğer kavram Japon animasyonları olan animelerdir. Mangaların siyah beyaz yapısına karşılık animeler son derece renkli ve parlak bir görsel dil sunmuş, bu şekilde mangalardan ayrı olarak kendi görsel dilini ve estetik karakteristiklerini oluşturmuştur. Manga ve animelerin etkisi çağdaş Japon kültüründe reklam dünyasından moda da pek çok sektörde kendini göstermiştir. Bu etki özellikle internet kullanımının başlaması ve yaygınlaşması ile kendi coğrafyasının dışına çıkarak, hızla tüm dünyada hissedilir olmuştur. Anime ve mangalar söz konusu olduğunda, kültür ve sanat alanında ciddi ve hızlı bir yaygınlaşmadan bahsedilse bile, bu kültür ve onunla birlikte büyüyen kimi altkültürlere yaklaşım her zaman olumlu olmamış, tam tersine çoğunlukla dışlama, yukarıdan bakma, ötekileştirme gibi tepkilerle karşılaşmışlardır. Bunun en net örneği de otaku kavramı ve halkın bu kavrama, bu şekilde yaşayan kişilere olan tepkisi üzerinden görülebilmektedir. Otaku; fanatizmin, sahiplenmenin, kendini adamanın farklı bir boyutudur ve anime manga kültürünün gelişmesi ve endüstrinin günümüzde olduğu denli büyümesinin sebeplerinden olmasının yanı sıra, superflat gibi bir sanat akımının da doğuşuna ilham olan kavramdır.

Anime manga takipçilerinin bu alanlara olan ilgisi ciddi bir koleksiyonerlik ve sadakat durumu ile çoğunlukla bir arada ilerlemektedir. Bu kültürün sadık takipçileri olan fanlar sadece mangaları okumakla veya animeleri izlemekle yetinmemekte, hem yayınları hem de bu yayınlarla ilgili çıkan her türlü ticari ürünü biriktirerek koleksiyonları üzerinden dahil oldukları çevre veya küçük grupları içerisinde belli bir yer edinebilmektedirler. Fakat çoğu otakunun kendi küçük grupları içerisinde gerçekleşecek böyle bir etkileşimden bile kaçındığı bilinmekte, bu da bireyleri içinden çıkılması zor bir yalnızlığa doğru itmektedir. Graffiti örneğinde şehirde yaşanan suç, terör, işsizlik, eğitimsizlik, çeteler gibi pek çok sorunun kırık pencere teorisi

kapsamında mahallelerdeki düzensizlikle ilişkilendirilmesi, bunun sorumlusu olarak da graffitinin öne çıkarılması ve suçlu ilan edilmesi şeklindeki tepki zincirine benzer bir şekilde; Japonya'da özellikle gençlerin yaşadığı ağırlıklı olarak psikolojik pek çok sorunun, işsizlik, yalnızlık, depresyon ve intiharların benzer bir zincirleme etkiyle otaku kültürüne bağlanarak manga ve animelerin sorumlu ilan edilmesi söz konusu olmuştur. Freedman (2009), otaku kültürüne ve bu kişilere karşı geliştirilen önyargılı yaklaşım “Densho Otoko / Train Man” isimli⁸, Japonya'da trendleri şekillendirecek denli bir popülerliğe erişerek çeşitli medya türlerinde yayınlanan hikaye ve bu hikayenin baş kahramanı üzerinden değerlendirmiştir (parag. 29). Freedman (2009) tarafından Japon medyasının otaku olgusunu “Japon toplumundaki olası çöküntünün sebebi ve semptomu” olarak benimsediği bilgisi paylaşılarak otaku olgusunun cinsel sapkınlığın yanı sıra, zengin ve fakir arasındaki artan uçurumla da özdeşleştirildiğinden bahsedilmiştir. Bunun sonucu olarak otakulara karşı geliştirilen önyargının vardığı boyutlar, otakulara karşı işlenmiş bir dizi nefret suçuna dair verilerin paylaşılması aracılığıyla ortaya koyulmuştur (parag. 29). Bunun yanı sıra otaku olgusu “bir hobi hakkında sürekli daha fazlasını öğrenme arzusu ve bu şeyler hakkında bilgi alışverişinde bulunabilmenin gururu” şeklinde tanımlanmıştır (Freedman, 2009, parag. 9). Bu tanımdan da yola çıkarak konuya manga ve animeler üzerinden yaklaşıldığında denilebilir ki sadık anime manga fanları çoğunlukla sadece bu yayınları okumakla ve izlemekle kalmamakta, onlara olan sadakatlerini ispatlamak adına üretilen koleksiyon oyuncaklarını, figürlerini, bilgisayar oyunlarını, giysileri ve her türlü bağlantılı tüketim ürününü satın alıp biriktirerek pek çok anlamda bu endüstrinin büyümesini ve ayakta durmasını sağlamaktadır. Otaku olgusunun bu yönü pozitif bir özellik olarak değerlendirilmektedir. Aynı şekilde yukarıdaki tanımın alıntılandığı makalede de otaku olgusunun bu özelliğine dikkat çekerek dünyanın en zengin ve etki sahibi insanların çoğunun teknoloji otakusu olduğu bilgisi paylaşılmış, buna bir örnek olarak Bill Gates verilmiştir. Otaku kültürüne ve bu kültürün takipçilerine karşı önyargıları ortaya çıkaran problemleri ise, bir ilgi alanına duyulan sadakatin kabul edilebilir sınırların dışına çıktığı, bireyin iş, aile, okul, sosyal çevre gibi kavramlardan tamamen uzaklaşarak kendilerini sadece tek bir konuya adanmış noktaya ulaştığında başlamaktadır.

8 “Densho Otoko” isimli hikayenin kitap, manga, film ve televizyon dizisi şeklinde farklı versiyonları yayınlanmıştır.

Otaku kavramı, belli kavram ve ilgi alanlarına dair tükettikleri ürün veya fikirler ile aralarında tutku veya fanatizm şeklinde nitelenebilecek bir bağ kuran kişileri tanımlamaktadır. Bunun yanı sıra çeşitli sebeplerden gerçek dünyaya tercih ettikleri bir fantazi dünyası içerisinde dış etkilere kendilerini tamamen kapatarak, burada bahsi geçen fantazi dünyasına dair her türlü ürün ve obje ile oluşturdukları, bir dünya haline getirdikleri uğraş, hobi veya altkültürler ile hayatlarını sürdüren kişiler için kullanılmaktadır. Barral (1999) tarafından “sanal imparatorluğun oğulları” olarak tanımlanan otakular; “kendilerine sıfırdan dışarıya kapalı bir dünya inşa etmeyi ve böylece gerçeklikten kaçmayı tercih eden, hayatı vekaleten yaşayan ve modern medyayı kullanarak görüntüde hiç bir amacı olmayan deneyimler biriktiren kişiler” şeklinde nitelenmiştir. Kavram her ne kadar kültürel bir içeriğe dair referanslar içeriyor gibi görülsede bir kişi veya grup için otaku kavramı kullanıldığında altı çizilen özellik bir kültüre olan bağlılık değil, kişinin dünyasını söz konusu öge veya kavram üzerine kurarak kendini dış dünyaya kapatma halidir.

Otaku kavramı ilk olarak 1970'li yıllarda kullanılmaya başladığında, o dönemdeki anlamı toplumdan kopuk, herhangi bir işte çalışma veya eğitim sürdürmeyi çoğunlukla reddettikleri için faydasız görülen kişileri ve bunun yanı sıra asosyalliği vurgulayan, küçümseme, aşağılama anlamlarını içermekteydi. Bu da göstermektedir ki ilk kullanılmaya başladığı zaman diliminde ve coğrafyada; olumsuz, yöneltildiği kişiyi aşağılayan, ötekileştiren bir kavram olarak var olmuştur. Kelime anlamı “eviniz” olarak çevrilen bu sözcüğün günümüzde ifade ettiği anlamları kapsayacak şekilde ilk kullanımına 1983 yılında Nakamori Akio tarafından “Manga Burikko” isimli manga dergisine yazdığı bir makalede rastlanmıştır. Yazar, bu terimi anime fanlarının kendi aralarında birbirlerine hitap etmek amaçlı kullandıkları bir sözcük olarak açıklamıştır. Normalde “sen” şeklinde karşılıklı bir hitap için “kimi” ve “omae” sözcükleri kullanılırken söz konusu makalede ele alınarak incelendiği şekliyle anime fanları kendi aralarında hitap ve seslenme amaçlı daha farklı, “kulağa tuhaf bir şekilde zarif gelen” otaku sözcüğünü kullanmaya başlamışlardır (Morikawa, 2012, s.3). Nakamori Akio, bu ikinci tekil şahıs zamirini alaycı bir terime çevirmiştir ve ona göre “sözcük sembolik olarak onların kültürünün özü ile öyle iyi karışmıştır ki otakular da sözcüğün çıkış noktasını ve arkasında barındırdığı alaycılığın açıkça farkındadır” (Morikawa, 2012, s.3). Lowbrow örneğinde olduğu gibi, otaku terimi söz konusu olduğunda da, bu sözcüğü barındırdığı alaycı, negatif ve küçümseyici anlamdan sıyrılanlar; bunu bir aşağılama olarak kabul etmeyip, tam tersine kendilerini gururla bu

sıfatla betimlemeye başlayan birey ve gruplar olmuştur. Bu grupların alay, ötekileştirme, aşağılama, olumsuz anlamda nitelendirme içeren bu sözcüğü sahiplenmesi ve kısıtlı olsa da kitlelerin kendilerini ve yaptıkları kimi eylemleri ve zamanla da yaşam biçimlerini nitelendirmek adına bu sözcüğü kullanmaları ile bir kültür oluşmuştur. Dışarıya kapalı bir şekilde, kendi küçük kitlesi dahilinde yayılan, farklı iletişim ve kendini ifade yolları olan bu kültür, bu nitelikleri ile Avrupa ve Amerika doğumlu yeraltı kültürleri ve onların iletişim, yayılma yöntemleri ile benzerlik göstermektedir. Dışlanmış, yeraltına itilmiş bir altkültür olarak otaku bu tez boyunca ortaya koyulmuş farklı coğrafyalardaki örneklere benzer bir şekilde, bulunduğu yeraltından, anaakıma dair trendleri belirler bir hale gelmiştir. Sokak sanatı ve lowbrow örneklerine benzer bir şema içerisinde ilerleyen otaku kültürü önce kapalı bir grup arasında gelişmiş ve paylaşılmış, kendine has ifade ve iletişim yolları kültürün çok uzağındaki bireylerin dahi dikkatini çekmeye başlamış, merak uyandırmış, böylelikle kitleleri kendine çekmeye başlamış ve sonuç olarak sadece tüketim ve popüler kültür öğelerini değil, sanat akımlarını da şekillendirebilecek bir güce ve zenginliğe ulaşmıştır.

Barral (2000), Japonya'da otaku kültürünün oluşmasına sebep olan asıl nedenlerden biri olarak tüketim kültürünü önermiş, otakuları “onlara kit halinde rüyalar satan tüketim toplumunun müşterileri veya kurbanları” şeklinde nitelendirmiştir (s.3). Otaku kültürü ve tüketim öğeleri sıkı şekilde iç içe geçmiş kavramlardır. Bunun en önemli sebebi kendini otaku olarak nitelendiren veya bu şekilde nitelendirilen kişilerin çoğunlukla bir kimlik kazanmak veya kendilerine biçtikleri bir kimliği beslemek adına sürekli bir tüketim halinde olmalarıdır. Bu durumda otakuları ve onların neslini anlamak adına Japon tüketim kültürüne ve böyle bir kavramın doğuşuna zemin hazırlayan koşullara bakmak gerekmektedir. Toplum sanayileştikçe, modernleştikçe, popüler kültür ürünlerinin çeşitli yöntemlerle pazarlanması, ön plana çıkarılması, daha albenili hale getirilerek daha çok tüketiciye ulaşılmaya çalışılması ve sonuç olarak da bir tüketim kültürünün oluşması tüm toplumlarda görülebilen bir etkidir ve bu etki Japonya için de özellikle 1970'li yıllardan itibaren gözle görülür şekilde farkedilir bir hal almıştır. Bu yıllar manga satışlarının ilk büyük patlamasını yaptığı zaman dilimi olmasının yanı sıra televizyonun da evlerde en önemli kitle iletişim aracı olarak yer almaya başladığı yıllardır. Sanatçı Takashi Murakami bir röportajında Japon toplumunun günün 24 saati televizyon ve medya ile beslendiğini söyleyerek “tüketim kültürünün sadece tek bir yöne baktığını, evrim geçirmediğini” belirtmiştir. Murakami, tüketim kültürünün oldukça baskın olduğu söz konusu

dönemde insanların hayatın anlamı üzerine düşünmediklerini belirterek, tüketimin ve medya bağımlılığının getirdiği yüzeyselliği ve tek yönlülüğü ortaya koymuştur (Drohojowska-Philp, 2001, parag. 22). Burada Murakami'nin de altını çizdiği anlam ve derinlik yoksunluğunun bireyleri tüketim üzerinden anlam arayışına ittiği görülmektedir. Bu şekilde yaşayan bir toplum için vurgulanabilecek bir diğer nitelik ise bu yaşam biçiminin bireyleri çok kolay manipüle edilmeye açık hale getirmesidir. Bu tip bir manipülasyon için de medya her zaman kullanışlı bir araç olagelmıştır.

1960'lı yıllar ve özellikle de 70'li yılların başına doğru olan dönem politik hareketlerin arttığı bir dönemdir; bu durum basılı yayınlarda da politikleşmenin arandığı bir dönem olarak dikkat çekmiştir. Bu durum yetişkinler için hazırlanan mangaların diğerlerinden ayrılmasına dair ihtiyacın doğduğu ve böylelikle mangaların hitap ettikleri yaş gurubu ve cinsiyete göre türlere ayrılmaya başladığı bir zamanı beraberinde getirmiştir. Yetişkinlere yönelik hazırlanan ve politik içeriğinin yanı sıra felsefe, ekonomi, teknoloji, mitoloji gibi daha olgun konulara yer veren mangaların (seinen) dışında, diğer mangalar da son derece spesifik bir gruplama ile ayrılmaya başlamıştır. Örneğin genç erkeklere hitap eden mangalar farklı isimle anılmakta (shōnen) bu mangalar hem daha farklı çizim teknikleri kullanmakta hem de aksiyon ve macera içerikli konulara yoğunlaşmaktadır. Bu türde yayınlanan en popüler yayınlardan biri olan ve ilk sayısını 1968 yılında çıkaran Shonen Jump dergisi günümüzde hala yayındadır. Bir diğer popüler tür olan *shōjo* ise hem çizimleri, hem de ele aldığı bir grup gencin okul maceralarından aşk ve romantizme uzanan konularıyla özel olarak genç kızlara hitap eden yayınları kapsamaktadır. Çalışan kadınlara ve ev hanımlarına ayrılan ve özel olarak onların yaşamlarından kesitlere ve sorunlara yer veren tür olan *josei* ise abartı ve masalsı atmosferden uzak, daha gerçekçi çizimleri ve gündelik hayattan alınan konuları ile dikkat çekmektedir. Bu çeşit bir türleşme toplum yapısı adına kimi ipuçları vermektedir; özellikle de kadın çizimler Japon toplumunda kadının ikinci planda kalan rolünü eleştiren konular işlemiş ve bastırılmışlığın getirdiği sorunların üzerinde durmuşlardır. Bunun yanı sıra, bu tarz bir türleşme cinsiyetçilik konulu tartışmaları da beraberinde getirmiş, özellikle feminist araştırmacılar ve medya kuramcılar tarafından bu türleşme dahilinde yetişkin erkeklere hitap eden mangalar eleştirilerin hedefi olmuştur. “Bu manga ürünlerinde kadının sadece bedene ve ete indirgenmesini, pornografinin, scopophilia'nın (izleme hazzının) ve cinsel şiddetin doğallaştırılmasını, cinselliğin metalaştırılmasını” eleştiren araştırmacılar manga yayınlarındaki türleşmeye farklı bir bakış açısı

getirmiştir (Binark, 2002, s.431). Benzer bir şekilde manga dahilindeki türleşme bağlamında eleştirilen bir başka konu da genç kızlara yönelik üretilen shōjo mangaların yaygınlaşmasının “ataerkil kadın-erkek ilişkilerinden kaçışa yol açması ve bu ilişkiler düzeni ile mücadele etmeyi engellemesi” şeklinde gerçekleşmiştir. Bu tepkilere rağmen manganın ciddiyetle ele alınan ve üniversitelerde araştırma konusu haline gelen bir kitle iletişim aracı olmasının “manga tüketiminin toplumsal bir olgu olarak tanımlanması” ile açıklanabileceğini öneren Binark, Japon üniversitelerinde manga çalışmaları programı ve derslerinin açılmakta olduğunu, manga ve alt türlerinin incelendiğini, belli bir manganın metinsel çözümlemesi yapıldığını ve manga okurlarının alımlamasının lisansüstü araştırma kapsamında incelendiğini, diğer yandan da üniversitelerin dışında yer alan bağımsız araştırmacılar tarafından mangayı ve alt-türlerini inceleyen çalışmalar yayımlandığını ortaya koymuştur (Binark, 2002, s.431).

Mangalarda gerçekleşen türleşmenin bir başka sonucu olarak her bir yayının hitap ettiği kitlenin son derece spesifikleşerek daralması, okuyucunun tam olarak aradığını bulmasının yanı sıra açık bir şekilde okurların kendi yaşadığı sorunları da okudukları yayınlarda bularak kendilerini kahramanlarla özdeşleştirmelerini sağlamıştır. Böylece okuyucunun kahramanı kendine yakın, bir arkadaşı gibi algılayabildiği veya kendini kahramanın yerine koyarak orada yaşanan hayatı kendi yaşadığına bir alternatif olarak hayal ettiği durumlar, bu yayınlara okuyucu arasında gittikçe güçlenen bir bağ oluşmasına da yol açmıştır. Ürünle kendini özdeşleştirerek bu tarz bir bağ kurmanın ise ileri derecede fanatikleşmenin yolunu açan öğelerden biri olabileceği düşünülmektedir, dolayısıyla bu çeşit bir türleşme otaku kavramına zemin hazırlayan öğelerden biri olarak değerlendirilmiştir. Aynı şekilde bu türleşmenin yayılması anime manga takipçilerinin bulunduğu Comic Market gibi alanlardaki otaku tüketim – üretim döngüsünü hareketlendiren etkenlerden biri olarak da değerlendirilmiştir (Steinberg, 2004, s.454).

1970'li yılların ortasına gelindiğinde, özellikle 1973 petrol krizi sonrası dönemde eleştirel söylemlerin yaygınlığını kaybetmesi ile yeni bir dönem başlamıştır. “Mai homu” yani benim evim sloganı ile özdeşleşen bu dönem bireyin evine, “kendi özel alanına çekildiği ve burada bir tüketici olarak konumlanmaya başladığı” dönemdir (Binark, 2002, s.440). Bireyin evine kapanması, kendi alanına çekilmesi, dışarıda olup bitenden soyutlanarak kendi dünyasında tükettikleri üzerinden yeni bir kimlik kazanmaya başlaması bireyselliğe ve yalnızlığa, bu durum ise kendini adayacak bir

amaç ve değere duyulan ihtiyaca ve kaçınılmaz bir şekilde bu ihtiyacın getirdiği boşlukları tüketilebilir şeylerle doldurmaya yol açabilmektedir. Bu saptama ışığında, otaku kültürü ve böyle bir neslin gelişmesinde gerekli zeminin oluşmasındaki en önemli öğelerden bir diğeri ortaya koyulmaktadır.

70'li yıllarda bahsi geçen koşulların ortaya çıkardığı yeni nesle shinjinrui⁹ ismi verilmiştir. Bu isim savaş travmasına dair bir anısı olmayan ve ailelerinin aksine ülkelerinin sadece güçlü, zengin ve başarılı olduğu zamanları görmüş, ülkelerini refah seviyesi yüksek, teknolojinin hızla geliştiği, yaşaması kolay bir yer olarak deneyimleyen yeni nesli ifade etmektedir. Bu sebeplerden dolayı bu nesil için kendini adama, fedakarlıkta bulunma gibi fikirler oldukça uzaktır (Herbig, Borstorff, 1995, s.49). Savaş sonrası yaraların sarıldığı dönemde doğarak travmatik durumlardan uzakta, ülkelerinin refahını ve büyüklüğünü deneyimleyerek yetişmelerinin yanı sıra bu nesil kültürel olarak, hayattan beklentileri açısından, davranışlar ve dış görünüş açısından bir önceki nesilden, ailelerinden büyük farklılıklar göstermektedir. Bu neslin en karakteristik özelliklerinden biri tüketim konusundaki tavırlarıdır. Onlar modern tüketim toplumunun ilk nesli olarak adlandırılmaktadırlar ve Amerika'nın tüketim kültürü ile aralarında paralellikler gözlemlenmektedir (Anderson, Wadkins, 1991, s.129-134). Ülkelerine, topluma, çevrelerine, ailelerine karşı herhangi bir sorumluluk hissetmeyen bu yeni nesil, biriktirme fikrine de mesafeli durarak, bunun yerine harcama eylemini yüceltmıştır. Bu da onları tüketim kültürünün ilk temsilcilerinden yapan en net özelliklerinden biridir. Bir bağ hissetmedikleri ülke sorunlarının da dışında kalan, ülkeye veya topluma hizmet fikirlerinden haberdar olmayan ve son derece apolitik bir duruş sergileyen bu nesil; bir amaçsızlık, hedefsizlik ve değersizlik hissi içerisinde tüketmeye odaklanmıştır. Otaku kültürünün ortaya çıkmasını ve gelişmesini sağlayan da tam olarak bu nesil ve onların içerisinde kaybolduğu değer yoksunluğu ve tüketim tutkusu olmuştur.

Otaku kültürü ve ona bağlantılı sanat hareketlerinin ortaya çıkış koşullarının oluşumunda, toplumsal gelişmelerin yanı sıra Japonya'daki şehirleşme ve mimari anlayışının da etkisi olduğu bilinmektedir. Yukarıda bahsi geçen savaş sonrası dönemde, büyük bir hızla teknolojik ilerlemeler sergileyen ve endüstrileşen Japonya'da şehirleşme de hızlı ve yoğun bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu durum da oturan evlerin biçimlerinden sosyal yaşama, hatta aile bağlarından dini pratiklere

9 “Shinjinrui” sözcüğünün kelime anlamı “yeni insan”.

kadar pek çok alanı etkilemiştir. Tüm olayların sonuçlarının birbirini etkilediği bu bir dizi zincirleme etki sonucunda, otaku kültürünün gelişip yayılacağı uygun zemin hazır olmuş ve superflat gibi bir sanat akımı da bu ortam koşullarında doğmuştur. Bu zincirleme etkiyi ortaya koymaya şehirleşmeden başlanmalıdır. Japonya'da teknolojik gelişmeler ve hızlı endüstrileşmenin yanı sıra gerçekleşen yoğun şehirleşmenin en önemli sebeplerinden biri nüfus yoğunluğudur ve bu durum şehirleşmenin hızı ve yoğunluğunun yanı sıra biçimini de etkilemiştir; Japonya'ya özgü kimi mimari anlayışlar bu şekilde ortaya çıkmıştır. Bu mimari anlayışlardan biri, sosyal yaşamdan insan psikolojisine ve hatta dini ve spiritüel pratiklere kadar etkisi büyük olan iç içe konumlandırılmış ve küçük kutular şeklinde nitelendirilebilecek evlerdir. Bu mimari anlayış yan yana yaşasa da birbirine yabancı olan insanlar yaratmış; her ne kadar iç içe olsalar da, hem birbirlerinden, hem geleneksel aile yapısından ve köklü geleneklerden, doğa ile olan ilişkilerinden ve dinsel pratiklerinden kopmaya başlayan bireyler, varlığa bir anlam yükleme ve günlük hayatın yüklediği bu sıkıntıları dışa vurma adına farklı sanatsal pratiklere ve temalara yönelmiştir. Bu şekilde, savaş travmasından uzakta ve yeni, refah içinde bir ülkeye doğmuş olan bu neslin çok farklı şekilde gelişen başka travmalarla boğuşmaya başladığı görülmektedir. Anlam, derinlik, tutku yoksunluğundaki bu nesil, kendi arayışları içerisinde ihtiyaç duydukları tutku, adanmışlık ve anlamı, tükettikleri nesnelere bulmuş, hayatlarına anlam katmak adına daha çok tüketmeye devam etmiştir. Bu neslin tüketim kültürü içinde bulunduğu adanmışlığın bir sonucu olan otaku altkültürü ve bu kültürü sahiplenen kişiler toplumun çoğunluğu tarafından ülkeye bir yararı olmayan, sadece tüketen kişiler olarak yerilse de, anime manga ve bilgisayar ürünleri üreten dev endüstriyi yükselten de bu nesil ve bu altkültür olmuştur (Azuma, 2009, s.7).

Ortaya çıktığı ilk yıllarda sadece anime manga fanatikleri ve onların bu kavramlara kendilerini adayış biçimleri için kullanılan bir terim olan otaku, kısa zaman içerisinde hayatını bilgisayar ekranı karşısında geçiren oyun fanatikleri için de kullanılmaya başlamıştır. O dönemlerde anime, manga veya bilgisayar oyunları olsun, kendilerini adadıkları konuda üretilen her şeyi sahiplenen otakular, koleksiyon bilinciyle endüstrinin yükselmesini sağlamışlardır. Bu yönleriyle, kendi dallarında akımları belirleyen ve trendleri oluşturan bir nitelik de edinmeye başlayan otakular, endüstrinin ilerleyişine de tercih ettikleri tüketim koşulları ile yön vermeye başlamışlardır. Böylelikle, “dışlanmış bir grubun yeraltı iletişim ağı olarak başlayan bu altkültür büyük bir ekonomik güce dönüşmüştür ve “otaku piyasası” 2007 yılında

186.7 milyar yen büyüklüğünde bir piyasa halini almıştır” (Azuma, 2009, s.15). Böylelikle büyüyen bu altkültür kazanmaya başladığı küresel yeni takipçi kitlesi ile genişlerken otaku sözcüğünün anlamı da zamanla genişlemeye uğramıştır. Günümüzde popüler kültür veya herhangi bir altkültür dahilinde tanınan gerçek veya kurgu bir kişi veya kahramanın, bir ürünün, bir nesnenin veya bir fikrin fanatığı olan; hayatını ve genel anlamda tüketim tercihlerini fanatığı olduğu bu olgunun üzerine kuran, onun üzerinden şekillendiren, ona ait her türlü eşya veya üretime sahip olmak, tüketilebilen her öğenin bir parçası olmak isteyen kişilere otaku denmektedir. Otakuların yaygın olarak ilgilendikleri konular arasında anime ve manga dışında bilgisayar oyunları, bilim kurgu yayınları, fantastik yayınlar, internet kültürü, çizgi roman veya film kahramanları, pop kültür ikonları başta olmak üzere ünlü kişiler, müzisyenler, tüm bunlara dair koleksiyon oyuncakları ve figürler sayılabilmektedir. Bu kişilerin tutkuyla bağlı olduğu bir hobisi olan herhangi bir insandan farkları bu uğurda hayattaki diğer değerlerden, ailelerinden, bir sosyal hayat fikrinden, enerjilerini verebilecekleri okul, iş gibi her türlü öğeden uzaklaşma halleridir. Bir grup otakunun hikayesini anlatan Genshiken isimli manganın çizeri olan Kio Shimoku ile yapılan bir röportajda toplumun otakulara karşı olumsuz yaklaşımından bahsederken şu ifadeler kullanılmıştır:

-Bir Japon terimi olan otaku uluslararası manga ve anime fanları tarafından ithal edilmiş ve kabullenilmiş olsa da, Japonya'da bu terim olumlu bir kullanıma sahip değildir. Otakunun daha bir tutkuyla muamele gördüğü ve “geek” sözcüğü benzeri bir kullanıma sahip olduğu Amerika'nın tam tersine, otaku olmayan bir kişi tarafından otaku olarak nitelenmek bir sapık veya ucube olarak adlandırılmak gibidir. Negatif çağrışımlar göreceli olarak ağırdır ve otaku kültürünün dışa açılması ile, yani yaklaşık bir yıl önce bu çağrışımların şiddeti biraz azalmaya başlamıştır. Shimoku-san'ın otaku karakterler etrafında şekillenen bir manga yaratmasına ilham olan şey nedir?

Kio Shimoku: - Şahsen ben de bir otakuyum, dolayısıyla benim için bunu bu şekilde yapmak en doğalıydı. Amacım otakuları normal insanlar olarak tasvir etmektir. Daha önce de söylediğim gibi, otaku garip bir tür gibi muamele görüyor. Genel otaku olmayan okuyucu tarafından da anlaşılabilir otaku karakterleri barındıran bir manga yapmak istedim (Cha, Chavez, 2008).

Bu söyleşide de anlatıldığı üzere Japonya çıkışlı bir altkültür olan otaku, günümüzde her ne kadar dünya çapındaki anime manga fanları tarafından benimsenmiş olsa da terimin doğum yeri olan Japonya'da çok farklı bir bakış açısıyla yaklaşılmaktadır. Bu altkültürün Japon halkı tarafından aşağılayıcı ve eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmesinin en önemli sebeplerinden biri bu bireylerin topluma

yararı olmayan bireyler olarak görülmesidir, fakat bu algıyı etkileyen somut bir olay da 1989 yılında kendini otaku şeklinde tanımlayan bir seri katilin otaku yaşam tarzına dair olan bakış açısını tamamen değiştirmesidir (Darling, 2001, s.76-89). Bu bahsedilen etkenler otaku altkültürünü, ona ait paylaşımları, üretimleri ve bu kültürle bağlantılı kişilerin iletişim yollarını yeraltına iten sebepler olmuştur. Çoğunlukla bireysel veya çok küçük, kapalı gruplar içerisinde gelişen, ilerleyen, paylaşılan bu altkültür bu özelliğiyle yeraltına itilerek oraya ait bir altkültür olarak gelişse de, varılan noktada bir toplumun tüketim ürünleri, kültür, sanat, moda gibi alanlardaki tercihlerini etkileyecek güce sahip olma şekilleri ve etki alanı göz önünde bulundurulduğunda, otaku sınırları aşarak en büyüyen, en genişleyen altkültürlerinden biri olarak nitelenebilmektedir. Yeraltı akımların izlediğine benzer yöntemlerle ilerleyen ve yayılan bir altkültür olarak otaku, bu kişilerin trendleri belirleyen özellikleri sayesinde Sony, Nintendo gibi büyük şirketler tarafından eğilimleri takip edilen, kitaplara, filmlere ve son olarak da etkisi ülke sınırları dışına çıkmış bir sanat akımına ilham vermiş bir altkültür olmuştur. Bu kültürü geniş kitlelerle ve yüksek sanatla buluşturan sanatçı olarak Takashi Murakami, anime ve manga endüstrisinin yarattığı kültürel ürünleri “Japonya'nın en değerli ve yenilikçi katılımı” olarak değerlendirmiş ve onları Hokusai gibi Edo dönemi sanatçılarıyla karşılaştırarak bu yaratımları yüceltmıştır (Darling, 2001, s.76-89).

3.5 Bir Alt kültürün Yüksek Sanat ve Lüks Tüketimle Buluşması: Superflat Etkisi

Bu bölümde yeraltı kültürünün kurumsallaşmasına; Japonya'da toplumsal koşulların doğurduğu ve yine toplum tarafından yeraltına itilen, orada kendi kısıtlı kitlesi arasında gelişip büyüse dahi çoğunlukla bir kitlenin parçası olmayı da kabul etmeyen bireyler tarafından sahiplenilen bir altkültürün yüksek sanatla buluşması üzerinden yaklaşılmaktadır. Bir önceki bölümde detayıyla değinildiği üzere otaku kültürü; bir altkültürün, yeraltına ait veya toplum tarafından oraya itilmiş, dışlanmış, ötekileştirilmiş veya bilerek isteyerek kendini bu konuma koymuş bir oluşumun, bulunduğu yeraltından doğduğu coğrafyanın da dışına çıkarak kitleleri etkisi altına alan bir akım haline gelişini ortaya koyması adına uygun görülmüş bir örnektir. Toplumun dışına itilmiş bu bireylerin sahiplenmiş oldukları bu altkültür aracılığıyla söz konusu toplumun peşinden gittiği trendleri belirleyen bir niteliğe sahip olmaları bu

örneği önemli kılan özelliklerinden biridir. Freedman (2009), Densho Otoko (Train Man) hikayesinden örnek vererek, otakuların “markalar ve metalar için ortak arzu aracılığıyla, hem gösterişçi tüketimi hem de üretimi tezahür ettiren, yeni trendler, kelime dağarcığı ve davranışlara yol açan kişiler” şeklinde tasvir edildiğini belirtmiştir (parag. 10). Teknoloji ve kimi medya ürünleri başta olmak üzere pek çok alanda gidişata yön veren bu kültür ve onu sahiplenen bireyler; ticari ürünlerin yanı sıra sanatsal akımlara da ilham ve yön verecek bir konuma gelmiş, bu kültürün ilham olduğu bir sanatsal akımın kurumsallaşma ve ticarileşmenin önemli örneklerini sergileyecek bir mertebeye gelmesiyle, otaku bulunduğu yeraltından çıkarak dünya çapında kitleler tarafından bilinir, tanınır ve sahiplenilir bir kültür haline gelmiştir.

Bu bölümde bahsi geçen sanat akımı; otaku kültürü, bu kültüre ait manga, anime, koleksiyon oyuncakları gibi öğelerden beslenen, onları bizzat konusu olarak kullanan, bu şekilde bu altkültürü önce belli bir çerçeve içerisine oturtarak teorileştiren, sonra da onun kurumsallaşarak yüksek sanatla buluşmasını sağlayan ressam Takashi Murakami ve onun yarattığı superflat akımıdır. Bu tez boyunca irdelenmiş tüm yeraltı doğumlu hareketler; hem graffiti ve sokak sanatı, hem lowbrow, hem de superflat, ilham kaynaklarını ele alma, işleme ve ifade etme biçimlerinin yanı sıra tavır olarak da bir ortak noktada buluşmaktadır: alçak – yüksek kavramlarının bir aradalığı, bu kavramlar arasındaki sınırların silikleşmesi. Bu tez dahilinde söz konusu ortak noktaya yaklaşım açısından üç farklı kıtadaki eğilimler ortaya koyulmakta ve bu şekilde yeraltı kültürünün kurumsallaşma biçimleri, aşamaları, bunun söz konusu hareketler veya dönemin sanatsal eğilimleri adına olası sonuç ve etkilerini görünür kılabilmek adına kendini tekrar eden eğilimler üzerinden bir çerçeve çizebilmek amaçlanmaktadır. Avrupa ve Amerika'da gözlemlenen eğilimler ve bu eğilimler üzerinden yaşanan gelişmelerin irdelenmesi sonrasında, bu bölümde Asya kıtasında bir altkültürün kurumsallaşma aşamalarının ne şekilde geliştiğini ortaya koyabilmek adına Japonya çıkışlı superflat akımına odaklanılmaktadır.

Yeraltında doğan ve yaklaşım açısından halkı çoğunlukla ikiye bölen sokak sanatı, graffiti gibi hareketlerde olduğu gibi; Japonya'da doğup ismi sınırların dışına çıkarak en hızla yayılan altkültürlerden biri olan otaku kültürüne de içinde doğduğu toplumda çok farklı bakış açıları olmuştur. Toplumun bir kesimi bu terimi bir hakaret olarak algılayarak, küçümseyici bir sıfat olarak yönelttikleri bireylere karşı aşağılama amaçlı kullanırken, bir kesim de ciddi bir psikolojik rahatsızlık olduğunu savunarak bu kişilerin toplumdan soyutlanmasını desteklemiştir. Tüm bu tepkilerin ve onların

yöneltiği davranış biçimlerinin uzağında, farklı bir uçta ise gururla bir otaku olduğunu söyleyen ve bu ilgilerini yaratıcı ve üretken bir yere çekmeyi başararak farklı bir noktaya taşıyan kişiler bulunmaktadır. Farklı bakış açıları farklı coğrafyalara göre de şekillenebilmekte, terimin doğum yeri olan Japonya'da bu kişilere negatif bir yaklaşım söz konusuysa, bu terimi kullanmaya başlayan diğer kıtalarda, terimin ilk kullanımının içerdiği ağırlıktan ve karamsarlıktan arındırılarak farklı, sevimli, yaratıcı gibi sıfatlarla bir arada kullanımına şahit olunmaktadır. Otaku kavramı her ne kadar sınırsız bir tüketim ile bağdaştırılsa da kendi içerisinde bu takıntılı hali tüketime dayalı bir fanatiklikten çıkararak yaratıma çevirebilmiş örnekler mevcuttur. Ressam Takashi Murakami bu hususta etkisi önemli bulunan bir örnektir. Anime ve manga estetiğinden, otaku kültüründen yola çıkarak ürettiği işleriyle dünya çapında bir ilgi toplamayı başaran Murakami; bu altkültürlerin yanı sıra Japon sanatına, geleneklerine, geçmişine, toplumun travmalarına olan farklı yaklaşımı ve tüm bu konuları varlıklarıyla tezat oluşturacak denli renkli ve canlı uygulamalarla sunuş biçimiyle sanat otoritelerinin dikkatini çekerek, sadece kendi sanatını veya yaratıcısı olduğu sanat akımını değil, otaku fikrinin algılanışını da farklı bir seviyeye taşımıştır (bkz. Görsel 3.9). Murakami ve onun gibi bu kültürü olumsuz anlamlarından sıyrarak yaratıma çevirmiş sanatçılar, özellikle dünya çapında tanınırlığı olmuş kimi manga ve animelerin yaratıcıları, otaku kültürünü dünyaya farklı nitelikleri ile tanıtmış ve bu durum farklı coğrafyalarda bu terime gösterilen farklı tepkilerin en önemli sebeplerinden biri olmuştur.



Görsel 3.9 Takashi Murakami , Kaikai & Kiki: Dreaming of Shangri-La, litografi,

60x60cm, 2015 . Kaynak: www.artsy.net

Takashi Murakami'nin otaku kültürüne yaklaşımı bu kavramı bulunduğu yeraltından çekerek yüksek sanat, popüler kültür ve moda gibi, bu kültürün oldukça uzağında durduğu izlenimi veren kavramlar ile bir araya getirmek şeklinde olmuştur. Murakami, popüler kültür ve otaku kültürünün beklenmedik birlikteliğine bir atıf olarak pop-otaku (sanatçının deyişiyle kısaca *poku*) önerisinde bulunmuş ve bu temeller üzerine superflat akımını kurmuştur. İçinde doğduğu toplumun büyük kısmı tarafından ezilmiş, dışlanmış, yalnızlığa mahkum edilmiş ve yeraltına itilmiş bir altkültür olan otaku kavramının popüler kültür ve sanat ile bütünleştirme şekli bu terimin ve bu temeller üzerine kurulan superflat akımının dikkat çeken özelliklerinden biridir. Murakami bu birlikteliği yağ ve su şeklinde yorumlayarak asla gerçekten birbirlerine karışmayacaklarını söylemiş, bu bağlamda poku terimini ve onun superflat'e dönüşme sürecini şu şekilde anlatmıştır:

Sanat ve otaku kültürü yağ ve su gibidir, birbirlerine asla gerçekten karışamazlar. Benim pop kültürüne bakışım aslında şu şekildeydi: Bu kültür sadece kapitalist ekonominin sıradışı genişlemesine dayanan bir finansal zenginliğe sahip olduğu için bu denli büyümüştür. Fakat otaku kültürü için bu söz konusu değildir. Son derece fakir biri bile bundan keyif alabilir. Poku terimini yağ ve suyu karıştırmak için ortaya attım fakat bu işe yaramadı. Daha sonra superflat terimini ortaya attığımda ise poku terimi tamamen ortadan kalktı. Superflat terimi sanat ve otaku birlikteliğini bu iki elementin füzyonundan daha iyi açığa çıkarıyor (Murakami, 2002, s.79).

Superflat'in yaratılma hikayesi lowbrow ile benzer bir noktadan yola çıkmıştır; kendi sanatını tanımlamak üzere bir terim oluşturan ve zamanla bu terim etrafında benzer motivasyonlarla çalışan sanatçıları toplayan Robert Williams'ın yapmış olduğu gibi, Murakami de superflat terimini ilk olarak kendi sanatını derinlikten, perspektiften, üç boyutluluk hissinden uzak, üst üste binen ve düzleşen yüzeyler aracılığıyla yaratılan Japon sanatı dahilinde tanımlamak için kullanmıştır. Bu konsept geleneksel Japon sanatında da köklü bir geçmişe sahiptir; baskı resim geleneği son derece gelişmiş olan ve eskilere dayanan Japon sanatında bu üst üste binmiş, basık, derinlikten yoksun ve yüzeysel görüntü oldukça yaygındır. Bu geleneğin çağdaş bir yansımaları yaşatan Murakami bu durumu vurgulamak adına 2001 yılında düzenlediği bir sergiye superflat adını önermiştir. Kendisi sergi kataloğunda önermiş olduğu ismi şu şekilde açıklamıştır:

Superflat, ilk başta kendi yapıtlarımı açıklamak adına kullandığım bir anahtar sözcüktü. Bu sözcüğü kullanmaya başladığımda onun daha önceleri anlayamadığım pek çok konseptte uyarlanabildiğini farkettim; örneğin, 'ifade özgürlüğü nedir?', 'Japon nedir?' ve 'yaşadığım bu çağın doğası nedir?'... Eğer superflat uzun zamandır böylesine muğlak kalmış Japon sanatının karakteristiğini netleştirmek adına küçük bir adım bile atarsa, bundan mutluluk duyarım (Murakami, 2001).

Bu açıklamasında Murakami Japon sanatından bahsederken hem geleneksel Japon sanatının en karakteristik özelliklerinden olan boyutsuzluk, derinlik ve perspektif eksikliği gibi öğeleri, hem de günümüz mangalarında ve çağdaş sanatında bu durumun tezahür etme biçimini vurgulamaktadır. Bu hem asırlardır devam eden düz, yassı, yüzeysel görüntüler üzerine kurulu görsel geleneğe, hem de anime manga estetiğine dair bir önermedir. Murakami tarafından yaratılıp kullanımı önerilen bir sözcük olarak superflat bu görüntülere işaret eden, süper yassı, süper düz veya aşırı yüzeysel anlamlarına gelen bir kelimedir. Bu terim; ilk olarak köklü Japon baskı sanatının, ardından da bu geleneğin bir uzantısı olan çağdaş Japon sanatı ve tasarım ürünlerine ait formların üst üste binmiş, düzleşmiş, derinliğini kaybetmiş, yassı ve yüzeysel görüntüsüne gönderme içermektedir. Terimin içerdiği yassılık, düzlük anlamlarının gönderme yaptığı bir başka durum da atom bombası tarafından getirilen büyük yıkım sonrasında şehirdeki her şeyin kağıt gibi düzleşip üst üste binerek, yassı ve dümdüz olması deneyimi ile renkli katmanların üst üste binerek oluşturduğu derinlikten yoksun yüzeyler aracılığıyla yaratılan görsel düzlük arasında bağ kurulmasıdır. Lisica (2010) bu durumu mantarların ve çoklu gözlerin superflat (süper düz) görüntüsünün, atom bombalarının Hiroşima ve Nagazaki'yi dümdüz hale getirmesi ve Japonya'nın ardından gelen yenilgi sonrası fantezi kültürüyle yakından ilişkili şekilde yorumlamıştır (s.19). Time Bokan serisine ait baskılarda ise atom bombasından yükselen bulut görselini bir kuru kafa imajına dönüştüren sanatçının net grafik tarzı ve seçtiği parlak renklerle trajediyi kendi tarzında işleyiş biçimi görülmektedir (Koh, 2010, s.393-412). "Atom bombası ve İkinci Dünya Savaşı yenilgisinin trajik hatıralarının anlatsal motiflere dönüştüğü anime ve mangalar" ve bununla bağlantılı olarak otaku kültürü Murakami'nin etkilendiği bir alan olarak öne sürülmüş ve bu etki kendisinin sanatında da net şekilde hissedilir durumda olmuştur. Öyle ki Murakami 2005 tarihli sergisine hakim bir tema olarak Hiroşima'ya atılan atom bombasının kod adı olan "Little Boy" ismini seçmiş ve bu tema hem figüratif olarak hem de metafor olarak sergide kendini göstermiştir (Koh, 2010, s.393-412).

Superflat, kelime anlamının da ortaya koyduğu üzere, bilindik anlamdaki derinlik ve perspektif hissinden, görüntüler arasında oluşturulan belli bir hiyerarşiden yoksun, görüntülerin belirgin bir yüzey fikrini vurgulayacak şekilde üst üste binerek düzleştiği ve kendini tekrar ettiği bir tekniğin ve görsel dilin altını çizmektedir. Hareketin hem motivasyonunda, hem uygulamasında, hem içeriğinde, hem de bizzat akıma adını veren sözcükte vurgulanan “flatness / düzlük” hali aynı zamanda Murakami'nin gelenek ve şimdiki zaman arasında bağlantı kurduğu yerdir. Gelenek ve güncellik, yeni ve eski arasındaki biçimsel bağlantılara, resimsel düzlüğe ilgi duyan bir sanatçı olarak Murakami'nin superflat teorisinin bir yönünü de “tarihsel kaynaklarından çağdaş tezahürlerine kadar düzlüğün biçimsel kalitesi oluşturmaktadır” (Darling, 2001, s.78). Superflat akımının kurduğu bu çok yönlü bağlantılara değinen Darling (2001), bu özelliği için robot halinden bir kaç hamleyle arabaya dönüşmesiyle tanınan Japon transformer oyuncakları benzetmesini kullanmıştır (s.78). Aynı transformer oyuncaklarında olduğu gibi bu sanat akımının da pek çok meseleyi ele almak adına hareket etme ve bükülme kapasitesinde olduğu vurgulanırken, ilgi alanına giren bu meseleler “klasik Japon sanatı ile günümüzün anime çizgi filmleri arasında resmi tarihsel bağlantılar önermekten, düşük ve yüksek kültürün Pop Art benzeri çapraz bulaşmasına ve çağdaş adetlerin ve motivasyonların toplumsal eleştirisine” varacak şekilde ortaya koyulmuştur. Darling (2001) superflat akımının tam olarak anlaşılabilmesi adına pek çok farklı açıdan bakılması gerektiğini savunmuş ve bunun için en iyi başlangıç noktasının Murakami'nin kendisi olduğunu önermiştir (s.78). Çok yönlü bir teori olarak ele alındığında ise superflat kuramı dahilinde yüzeysellik fikri hem görsel bir öge, bir teknik, hem de popüler kültürün yüzeyselliğine eleştirel bir yaklaşım şeklinde kendini göstermektedir. Bunu yaparken Murakami, popüler kültürün dayattığı görüntülerin, tüketim alışkanlığının dominantlığına dikkat çekmek adına var olan ikonları tekrar etmek, tekrardan canlandırmak veya onlar üzerinden bir eleştiri geliştirmek yerine kendi ikonlarını ve kendi popüler kültür uyarlamalarını yaratmayı tercih etmektedir. Bu eğilimin en canlı örneklerinden biri; Murakami'nin Hello Kitty veya Pikachu gibi “evrensel bir görüntüsü olan bir Japon ikonu” oluşturabilmek adına Mickey Mouse gibi ikonlaşmış popüler çizgi film karakterlerinin baskın özelliklerinden yola çıkarak yarattığı, pek çok çalışmada kullandığı ve kendi alter-egosu şeklinde nitelediği Mr. DoB (bkz. Görsel 3.10) karakteridir (Artsy, t.y.b.).



Görsel 3.10 Takashi Murakami, Mr.DoB, Stroke Art Fair, Münih, 2019. Fotoğraf: İpek Ergen.

Superflat akımının kalesi olarak nitelendirilebilecek yer, Takashi Murakami tarafından 1996 yılında kurulan ve Andy Warhol'un "Factory" ismini verdiği yaratım alanına benzer şekilde fabrika sözcüğü ile nitelemeyi seçerek "Hiropon Factory" ismini verdiği stüdyodur ve o tarihten itibaren bu alan, Robert Williams ve lowbrow örneğine benzer bir şekilde aynı fikir, motivasyon ve yaklaşımları paylaşan sanatçıların toplanma alanı olmuş, bu sanatçılar sayesinde de günden güne büyümüştür. İsmindeki fabrika sözcüğünün de vurguladığı şekilde, çok sayıda asistanın çalıştığı Tokyo merkezli bir buluşma ve üretim alanı olarak Hiropon Factory, "yüksek sanat ve ticari sanat arasındaki ayrımları silikleştiren bir mekan" şeklinde nitelenmiştir (Darling, 2001, s.77). Murakami 2001 yılında 'yüzleşme' olarak tanımlanabilen tarzından 'kawaii' yani sevimli yeni tarzına doğru yöneliminin bir sembolü olarak Hiropon Factory'yi kapatarak stüdyosunun adını Kaikai Kiki olarak değiştirmiştir (Lubow, 2005). Onlarca asistanın desteğiyle yürüyen çalışmaların yanı sıra Kaikai Kiki çatısı altında Murakami, aralarında Chiho Aoshima, Aya Takano gibi isimlerin de bulunduğu pek çok farklı sanatçıya da yer vermiştir.

Çoğunluğun kolayca kabul ettiği düşüncelerin, davranış ve üretim biçimlerinin dışına çıkan sanatçıların belli bir çatı altında toplanarak burada alternatif yaratımlarda bulunması ve birbirlerinden aldıkları ilhamla yollarına devam etmeleri yeraltı sanatı

ve yeraltı kültürü söz konusu olduğunda sıklıkla görülen bir eğilimdir. Bu şekilde bu sanatçılar arasında zamanla bir ortak dil, amaç, niyet oluşması ve bunun zamanla bu kişiler öncülüğünde bir harekete dönüşmesi de bu eğilimin sıklıkla rastlanan sonucudur; bu tezde ele alınan örneklerin de vurguladığı üzere, yeraltında doğan hareketlerin sanat akımına dönüşmesi bu şekilde ilerleyen bir süreç olagelmıştır. Lowbrow ve superflat akımları adına da benzer basamaklar söz konusu olmuştur. İki akımın bir başka ortak noktası da yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki sınırlara müdahale ederek bu sınırları silikleştirme arzuları ve bunu uygulama tarzlarıdır. Lowbrow akımından farklı olarak superflat, kendisini de bir tüketim ürününe çevirerek bu ayrıma farklı bir bakış açısı önermektedir. Dünya çapındaki önemli müzelerde yer alan ve müzayedelerde milyonlarca doları bulan fiyatlara ulaşan işlerin bizzat küçük plastik replikalarını üreterek bunları bir kaç dolardan satışa çıkaran Murakami, bu şekilde işlerini ulaşılabilir popüler tüketim ürünlerine çevirmek üzerine bir yol izlemektedir. Resimlerin oldukça fazla sayılarda çoğaltılan baskılarının yanı sıra oyuncak, küçük heykel ve figür üretimleri bu akımı ve içeriğini bizzat bir tüketim ürünü haline getirme yolunda Murakami'nin kullandığı yöntemlerdir. Özellikle Tokyo şehrinde Bar Zingaro ismiyle açtığı cafe ve konsept dükkan dahilinde Murakami tüketilebilirlik konusunu bir adım daha ileriye götürmüş ve kendi işlerinin motifleriyle üretilen yiyecek ve içecekler servis edilmesini sağlamıştır. Yapıtlarından oluşturulmuş motiflerin burgerlerin, kahvelerin üzerine çeşitli yöntemlerle işlenmesini sağlayan ve bunları tamamen kendi yapıtlarından yaratılmış dekor ve tasarım ürünlerle döşenmiş bir cafe ortamında müşterilere servis eden Murakami, bu şekilde yaratımlarının sadece satın alma yoluyla değil, bizzat müşteriler tarafından tüketilebilecek bir forma sokulmasını sağlamış, bunun yanı sıra popüler bir alan haline gelen bu cafe aracılığıyla yapıtları birer popüler kültür ürünü olarak geniş kitlelerin görsel hafızalarına kazınmıştır.

Tüketim, sanat ve tasarım arasında ilişkiler kuran ve bu üç ögeyi zaman zaman birbirlerine dönüştürerek aralarındaki ayrımları silikleştiren bir sanatçı olarak Murakami'nin çalışmaları bu özellikleriyle “küresel ekonominin bir parçasıdır” (Looser, 2010, s.5). Louis Vuitton - Murakami ortaklığının sonucunda oluşturulan ürünlerin dünya çapında hem galerilere hem de mağazalara yayılması, bu durumun sonucunda ürün – yapıt - tasarım ürünü - ticari ürün gibi ayrımların yapılmasının zorlaşması bu durumun bir diğer örneğidir (bkz. Görsel 3.11 ve 3.12).



Görsel 3.11 Takashi Murakami'nin Louis Vuitton markası için tasarladığı bir çanta.
Kaynak: [www. sothebys.com](http://www.sothebys.com)



Görsel 3.12 Takashi Murakami'nin Louis Vuitton markası için tasarladığı bir çanta.
Kaynak: [www. sothebys.com](http://www.sothebys.com)

Ortak bir tavır olarak neredeyse tüm superflat sanatçılarının “her şeyi kapsayan bir tüketici kapitalizmini tamamen benimsediği” bilinmektedir (Looser, 2010, s.5). Benimsenen bu tavrın yanı sıra yapıt, ürün gibi etiketlemelerin kullanılmasını zorlaştıran yaratımlara eğilimi açıkça görülen Murakami, “sanat ve meta arasındaki herhangi bir ayrımı reddediyor olmasına da sürekli atıfta bulunmaktadır ve hedefinin bir bölümü basitçe çok fazla satmaktır” (Looser, 2010, s.5).

Tüketim kültürü, seri üretim gibi konseptlere farklı yaklaşımı, bu konseptleri yüksek sanat fikri ile bir arada bulundurma girişimleri, Takashi Murakami'yi çağdaşı olan Japon sanatçılardan ayıran önemli özelliklerindedir. Fakat Murakami'yi ve kurucusu olduğu sanat akımını bugün bulunduğu mevkiye getiren anime manga ve otaku kültürünü popüler kültüre, yüksek sanata ve yüksek sanatı da tüketim

nesnelere entegre etme başarısıdır. Bu tip zıtlıkların bir arada kullanımı, lowbrow akımında da olduğu gibi, ilham alınan altkültürler veya kültürel öğeler kurumsallaşmadan ne kadar uzak görülse de, bu kurumsallaşmanın yerini hızla büyük sanatsal ve ticari başarılarla bırakacak şekilde gerçekleşmesini sağlayan öğelerden en önemlisidir. Aslında Murakami eğitim hayatı ve sanatsal kariyerinin ilk yılları boyunca geleneksel Japon resmi üzerine çalışmış; lisans, yüksek lisans ve doktora derecelerini bu alanda tamamlamış ve ilk dönem sanatsal pratiği de buna paralel şekilde ilerlemiş bir sanatçıdır. Murakami'nin superflat akımını yaratmasına varan yolun ilk adımları New York seyahati sırasında sanata bakış açısını tamamen değiştiren bir seri deneyim yaşaması ile atılmıştır. “Küresel bir perspektiften özellikle Japon ulusal kökenine dönüş vizyonu” Murakami'nin işerinde sıklıkla rastlanan bir temadır. New York'a taşınmasını “Japonya'ya dönüş yolunda sadece bir adım” şeklinde tanımlayışıyla, bu bakış açısı net olarak tasvir edilmiştir (Looser, 2010, s.6). New York'da bulunduğu dönem Jeff Koons gibi sanatçıların işlerini görerek etkilenen Murakami, bir sonraki yıl Brooklyn'e taşınmış ve burada birlikte çalışma fırsatı bulunduğu çok farklı sanatçı profilleri ile tanışma şansı bulmuştur. Hayatında yaptığı bu değişiklik onu sanatında da köklü bir değişikliğe itmiş, etrafında gördüğü farklı ve eğlenceli sanatçı kitlesinden etkilenerek geleneksel resmi bırakmış ve yeni bir resim üslubu yaratmak adına farklı malzemelere ve otaku kültürü gibi ilgi alanlarına odaklanmaya başlamıştır. Böylelikle eğitimini aldığı geleneksel sanat yöntemlerini çocuksu ve oyuncu bir mizahla harmanlayarak, Japon baskı sanatının yüzeysel görüntüsü, anime ve mangalardan aşına olunan büyük gözler, gülümseyen çiçekler gibi figürler, yeni malzemeler ve teknolojik yöntemleri birleştirdiği kendi tarzını oluşturmuştur. Bu tarzı besleyen en önemli faktör ise Murakami'nin köklerine ve yetiştiği kültürün görsel diline olan bağlılığını kaybetmeden yenilikleri benimseyebilmesi ve sanatına entegre edebilmesi, ülkesinin ve kültürünün sahip olduğu görsel zenginliği batı tarzı ve yöntemleri ile iç içe geçirerek keşfedilecek yeni bir dünya olarak sunabilmesidir. Burada yeni bir dünya olarak sunma şeklinde tasvir edilen tavır kimi yazarlar tarafından kendini ötekileştirme veya kendini oryantalleştirme (self orientalizing) gibi stratejiler üzerinden yakalanan bir başarı olarak değerlendirilmiştir.

Kendini oryantalleştirme yoluyla kendisini ve Japon kimliğini bir marka haline getiren Murakami; anime, manga, otaku gibi altkültürlere dair öğeleri, imajları ve konseptleri de en renkli, vurgulu ve abartılı halleriyle bu yarattığı markaya dahil etmiş ve bu şekilde beklenmedik buluşmaların hayata geçmesini sağlamıştır (bkz. Görsel

3.13). Japon kültür eleştirmeni Yoshiko Shimada, Murakami'nin superflat teorisine karşı eleştirel yaklaşımda bulunan kişilerden olmuştur ve superflat dahilinde benimsenen tavrı “Japon kültürünü bir Batılı'nın 'egzotik' Japon altkültürüne olan hayranlığını tatmin edebilecek şekilde basitleştirmek” ile itham etmiştir (Koh, 2010, s.4). Bu kendini oryantalleştirme pratiğini geliştiren ve bu tavır aracılığıyla kendini ifade etmeyi ve kimliğini bu şekilde, dışarıdan bakıldığı, algılandığı haliyle ele alarak bu bakışın abartılı bir versiyonunu ortaya koymayı tercih eden Murakami; böylelikle “Batı'nın Doğu'ya duyduğu büyümeyle olan ilgiyi küresel sanat kanonuna dahil olabilmek adına kullanmıştır” (Dornhof vd., 2018, s.289). Bu ilgi, bu strateji ve beraberinde gelen yükseliş bir altkültüre dair öğelerin beklenmedik buluşmalar dahilinde gün yüzüne çıkarak yüksek sanat, müzayedeler ve moda ile bir araya gelmesini sağlamış; böylelikle farklı bir kurumsallaşma örneği ortaya çıkmıştır.



Görsel 3.13 Takashi Murakami, Versailles Sarayı sergisi, Paris, 2010. Kaynak:www.theguardian.com

Murakami'nin bu büyük başarısını getiren zıtlıkları bir araya getirmedeki ustalığı ve sansasyonel olarak değerlendirilen adımları, yarattığı persona ve tüm bunlarla bağlantılı şekilde ürettiği işlerdir. Tüm bu adımlar, bir kendini oryantalleştirme pratiğinin yanı sıra, “Japon kültürünün çağdaş batılı bir ötekileştirmesi” olarak yorumlanmaktadır (Lambertson, 2008, 40). Bu ötekileştirmeyi yaratan kültürel farklılıklar ve Murakami'nin bu farklılıkları kullanım biçimi, aynı zamanda onun yarattığı personayı bir ikon haline getirmesini ve markalaşmasını sağlamıştır. Yine söz konusu farklılıklar, Murakami'nin onları öne sürme ve kendini onlar üzerinden tanımlama şeklinden yola çıkarak denilebilir ki yaratılan bu markanın tanıtımını yapmak ve onu global hale getirmek adına kullandığı öğeler olmuştur. Farklılıklar, beklenmedik buluşmalar, zıtlıklar Murakami sanatında bir ilerleme stratejisi olmanın yanı sıra bir üslup, bir çalışma biçimidir. Farklı öğeler, farklı kültürler, bir arada olması beklenmeyecek imge veya sunum biçimleri Murakami sanatında kusursuzca iç içe

geçmiş bir ilişki halinde sunulmaktadır. Bu şekilde, “Murakami'nin, bir hayatta kalma stratejisi olarak bu ilişkiler arasında yeni kimlik alanları oluşturduğu düşünülebilir” (Sharp, 2006, s.87).

Bu tezde sıklıkla vurgulandığı üzere; dışlanan, kısıtlı bir kitle dahilinde oluşan ve büyüyen altkültürlerin iletişim ve kendini ifade biçimlerinin kurumsallaşma, popüler kültüre, yüksek sanata entegre olma süreçleri adına irdelenen farklı kıtalarda doğarak dünyaya açılmış iki sanat akımı olan lowbrow ve superflat'ın pek çok ortak noktasından biri zıtlıkların bir aradalığıdır. Bu durum hem sanatçıların üsluplarında, yapıtların içeriğinde, yaratılış ve sunum biçimlerinde hem de bu akımların kitlelere yayılma stratejilerinde kendini göstermektedir. Her iki akım dahilinde de günlük hayata dair nesnelere ve geniş bir fantazi dünyası bir arada bulunabilmekte, sanat – tasarım, yüksek sanat – popüler kültür, gerçek – hayal gibi ikilikler arasındaki sınırlara müdahaleler gerçekleştirilmekte veya bu sınırlar yok sayılmaktadır. Murakami'nin sanatında sunduğu ikiliklerden bir diğeri de yukarıda bahsedilen kendini oryantalleştirme stratejisi ile paralel bir şekilde ilerleyen batı – doğu çatışması, bu çatışmadan doğan zıtlıklar ve bu zıtlıkların bir arada ahenk içerisinde sunulmasıdır. Bu ahenk hissini yaratan durum aynı zamanda Murakami'yi günümüzde bulunduğu konuma getiren detaylardan biridir; yapıtları gerçekte Japon imgesinin ne olduğunu değil, batı kültürü ve algısı gözünden Japon imgesinin ne olduğunu ortaya koymaktadır. Bu şekilde uygulanan bir kendini oryantalleştirme veya ötekileştirme pratiği sonucunda ortaya çıkan yapıt ilgi çekecek kadar yabancı olsa da, hitap ettiği global izleyici kitlesi tarafından tamamen yabancılanıp dışlanmayacak, anlaşılma, kavrama, kabullenme konusunda zorluk çıkarmayacak kadar batılı bir dil konuşmaktadır. Murakami'nin Versailles Sarayı'nda gerçekleşen sergisi bu iki durumun da çok net örneklerinden biridir.

Takashi Murakami 2010 yılında, Fransa'da bulunan Versailles Sarayı'nın 15 odasını ve bahçesini kapsayacak bir sergi ile Fransa'da yapılan ilk büyük çaplı retrospektif sergisini gerçekleştirmiş ve sarayın atmosferi ile büyük bir tezat oluşturan işlerinin birlikteliği tartışmalı yorumlara sebep olmuştur. Serginin açılış hazırlığı yaptığı dönemde 11.000'den fazla kişi tarafından serginin aşağılayıcı ve saygısız olduğuna dair imza toplanmış, bu serginin aynı zamanda yasa dışı olduğunu savunan aktivistler tarafından da saray kapılarının önünde protestolar gerçekleştirilmiştir (Davies, 2010). Bu denli tepkiler çeken ve eleştirmenler tarafından da sansasyonel bulunan sergi ortaya koyduğu, altını çizdiği tüm tezatlıklarla Murakami'nin ikilikleri

işleyişindeki tavrına bir örnek olarak sunulabilmektedir. Sarayın ihtişamlı odalarında anime – manga esinli işlerin sergilendiği bu seçkide doğu – batı, yüksek sanat – popüler kültür, tüketim kültürü gibi ikilikler, barındırdıkları hem tarihi hem de görsel açıdan tezat özelliklerinin vurgulandığı bir sunum dahilinde sergilenmiştir. Murakami Serginin tanıtım yazısında batılı izleyicinin doğu kültürüne bakış açısının yanı sıra, kendi kültürünün batıya olan yabancılığından da bahsederek yaratılan bu gerçeküstü atmosferi bir *Alice Harikalar Diyarında* macerasına, kendisini ise bu macera boyunca Alice'e eşlik eden, yol gösteren oyuncu ve şakacı bir karakter olan Cheshire Kedisi'ne benzetmiştir:

Ben de dahil olmak üzere Japonlar için Versailles Sarayı Batı tarihinin büyük sembollerinden biridir. Birçoğumuzun sadece hayal edebileceği bir zarafet, incelik ve sanatsal tutkunun simgesidir. Elbette ki devrimi ateşleyen fitilin bu binanın tam ortasından geçtiğini anlıyoruz. Ancak birçok yönden, hepsi çok uzaklardaki bir krallıktan fantastik bir hikaye şeklinde karşımıza çıkıyor. Nasıl ki Fransa halkı, Samuray çağının doğru bir görüntüsünü zihinlerinde yeniden yaratmakta zorlanabiliyorsa, sarayın öyküsü de bizim için gerçeklikten arındırılmış bir öykü halindedir. Bu nedenle, hayal gücümün Versailles'ının, kendi başına bir tür gerçeküstü dünya haline gelene kadar zihnimin abarttığı ve dönüştürdüğü bir Versailles olması muhtemeldir. Bu sergide yakalamaya çalıştığım şey budur. Ben, Alice'i Harikalar Diyarı'nda şeytani sırtışıyla karşılayan ve o sarayda dolaşırken onunla sohbet eden Cheshire Kedisiyim. Oyuncu gülümsememle hepimizi Versailles Harikalar Diyarı'na davet ediyorum (Perrotin, 2010).

Versailles Sarayı'nın barok tarzı ve ihtişamlı yapısı arasında parlak renkleri, kullanılan malzeme ve işlenen figürün fiziksel özellikleri açısından büyük bir tezatı ortaya koyan; bu haliyle Murakami'nin altını çizdiği ikiliklerin çok net bir örneği olarak ön plana çıkan iş Miss Ko2 isimli heykeldir (bkz. Görsel 3.14). Anime ve manga karakterlerinin, türün takipçilerinin koleksiyonları için üretilen küçük plastik figürlerinin abartılı boyutlarda bir versiyonu olarak hazırlanmış olan bu heykel; Miss Ko2 karakterinin tüm fiziksel özellikleri ve parlak renkleri ile bu koleksiyon figürlerinin gerçek boyutlarda işlenmiş birebir canlandırması şeklindedir. Büyük gözler, uzun bacaklar gibi abartılı fiziksel özellikleri ile anime ve manga kültüründeki alışlagelmiş görsel dili yansıtan bu heykel, otaku kültürü ve yüksek sanat arasındaki Versailles Sarayı gibi bir mekanda gerçekleşen buluşmaya dikkat çekerken; dışlanan, ötekileştirilen bir altkültürün kurumsallaşması adına önemli bir örnek olarak değerlendirilmiştir. 2003 yılında Miss Ko2 isimli heykelin Christie's tarafından New York'da düzenlenen bir müzayedede rekor fiyata satışının gerçekleşmesi ve bunun

hemen ardından yapılan farklı atılımlar Murakami'nin sanat kariyerinin gidişatını yönetme biçimi ve sanat – tasarım – tüketim ilişkisine dair bakış açısı, tüm bunların yanında dışlanmış bir altkültürün yüksek sanat ve tüketim kültürü ile kurduğu ilişki dinamiklerini ortaya koyan önemli adımlar olarak kabul edilmiştir.



Görsel 3.14 Miss Ko2, Takashi Murakami, Versailles Sarayı, Paris, 2010. Fotoğraf: Michael Brewer.

Christie's müzayede evi tarafından Murakami – otaku ilişkisi, Murakami pratiğinin özünde yer alan kavramlardan birinin otaku olduğu şeklinde ortaya koyulmuştur. Yine aynı kaynakta otaku; “çizgi romanlarına ve bilgisayar ekranlarına yapılandırılmış, ağırlıklı olarak erkek, saplantılı Japonların altkültürü” şeklinde betimlenmiş ve bu altkültüre dahil kişiler de “dışarı çıkmak yerine evde kalmayı tercih ederler ve kadınları gerçek insanlardan ziyade abartı cinsel fantezi nesnelere olarak görme eğilimindedirler” şeklinde tasvir edilmiştir. Söz konusu kaynakta Murakami'nin müzayedelerde satılan en pahalı 10 yapıtının üç tanesinin Miss Ko2 tasvirleri olduğu bilgisi paylaşılmış ve tüm bu bilgilerle birlikte Miss Ko2 karakterinin otaku bağlamı dahilinde okunması gerektiği belirtilmiştir (Christie's, 2020). Miss Ko2 heykelinin fiyat rekoru kırdığı müzayedenin gerçekleştiği yıl, Murakami'nin kurucusu olduğu Kaikai Kiki, oyuncak firması Takara ile birlikte bir ortaklığa giderek tüm bu karşılıklı ilişkilerin arasındaki sınırlara müdahale eden, yüksek sanat, tüketim, tasarım, kavramlarını aynı potaya sokan bir adım atmıştır.

Murakami'nin *Super Flat Museum* adı ile bilinen plastik figürleri, ilk başlarda nispeten ucuzdu ve her paket iki parça sakız ve Murakami'nin işlerinden birinin minyatür bir replikasını içermekteydi. Ancak serideki 10 parça 300.000 adetle

(her figürden 300.000 adet) sınırlandırılarak satışa sunulmuştu. Her bir parça numaralandırılmış şekilde ve onu tanımlayan bir sertifika ile birlikte gelmekteydi. Zekice bir pazarlama açgözlülüğü ile, Murakami oyuncakların kimliğini onları bir örnek basılmış kutular içerisinde paketleyerek gizli tutmuş, böylece satın alan kişinin paketi açana kadar özellikle hangisini aldığını bilmemesini sağlamıştı. Bu hile, genellikle her alıcının arzu ettikleri nesneyi elde edebilmek adına birden çok alım yapması ile sonuçlanmaktadır. Bu oyuncakların arasında meşhur figür Miss Ko2'nin de bir replikası bulunmaktaydı ve bu şekilde davranarak Murakami hem arzu nesnesini hem de simülakrayı yaratmış oldu (Lisica, 2010, s.115).

Miss Ko2 isimli heykelin bir müze, saray veya müzayede evinde bulunmasının bir altkültürün kurumsallaşması bağlamında ortaya koyduğu tezatlıkları ve Versailles Sarayı'nda gerçekleşen buluşmayı anlamlandırmak adına öncelikle bahsi geçen koleksiyon figürlerinin otaku kültüründeki yeri, bu küçük plastik nesnelerin temsil ettikleri ve bağlantılı olduğu büyük anlatı konularına değinmek önemli görülmüştür. Otaku kültürünün en göze çarpan öğelerinden biri anime manga kahramanlarının figürleri ve koleksiyon oyuncaklarıdır. Bu tip objeler, tüketim nesnelere, otaku olarak nitelendirilen veya kendini bu şekilde nitelendiren çoğu kişinin bağlandığı, büyük anlamlar yüklediği ve kimi zaman üzerine bir kimlik inşa ederek bu kimliği sahiplendiği nesnelere. Bu sebeple bu nesnelere otaku kültürü için sadece birer oyuncak veya koleksiyonu yapılan sıradan objeler değildir. Bu tüketim nesnelere kişilerin bağ kurduğu, sahiplendiği, kimi zaman ise belli bir grup içerisindeki hiyerarşi dahilinde bir yer edinilmesini sağlayan pek çok fikir ve değerin birer temsilidir. Marc Steinberg (2014) bu nesnelere rolünü şu şekilde açıklamıştır:

Belli bir nesne ne kadar tüketilirse, tüketici onun altında yatan büyük anlatıya daha yakın hale gelir. Ve tüketici, küçük anlatıların veya ürünlerin altında yatan büyük anlatıya ne kadar yakın hale gelirse, tüketicinin üretici rolü de o kadar büyük olur. Bir başka deyişle, büyük anlatının (dünya görüşünün), küçük anlatıların (ürünlerin) tüketilmesi aracılığı ile yeterince parçası biriktirildiğinde, tüketici kendi küçük anlatılarını üretme yetisine sahip olmaya başlar ve tükettiği derecede üretir (s.452).

Yukarıdaki alıntı, tüketim nesnelere yüklenen anlamın onları sadece birer nesne olmaktan nasıl çıkardığını göstermektedir. Tükettiği derecede üretimin de bir parçası olmaya başlama olgusu, otaku kültürünün takipçisi olan kişilerin tüketim biçimleri, tercihleri ve miktarlarıyla nasıl bir çok sektörün gidişatına yön verir hale geldiklerinin altını çizmektedir. Bu şekilde otaku kültürü, tüketim kültürü ile aslında iç içedir, birlikte anılmaktadır ve Murakami de otaku kültürü ile bağlantılı olarak

oluşturduğu tüm işlerini yüksek sanata dahil ettiği sergilerin yanı sıra daha ulaşılabilir ve kolayca tüketilebilecek formlarda da dolaşıma sokarak bu bağlantının tekrar tekrar vurgulanmasını sağlamaktadır. Bunu yapmak için işlerini farklı formlarda, farklı kitlelere ve ulaşılabilirlik düzeyine hitap edecek şekilde; sınırlı üretim sanatsal baskıların, oyuncakların, büyük peluş yastıkların veya tasarım çantaların üzerinde defalarca kopyalayan Murakami, sanat nesnesi ve ticari ürün arasındaki sınırlara da müdahale etmektedir. “Kopya boş, anlamsız bir nesne değildir, formunun ötesindeki konseptlere gönderme yapar” (Lisica, 2010, s.119). Murakami'nin birer yüksek sanat nesnesi olan ve müzelerde, prestijli galerilerde, Versailles Sarayı gibi mekanlarda, müzayede evlerinde yer alan yapıtları; kopyalarının, replikalarının, kendilerinden yola çıkarak üretilen ticari nesnelere varlığı ile birlikte bu önemli mekan ve etkinliklerde yer almaya devam etmiş ve “multi milyon aralığında fiyatlara ulaşmışlardır” (Lisica, 2010, s.119). Bu gelişmeler göz önünde bulundurularak söylenebilir ki; “onun seri üretim oyuncakları izleyicinin elde edebileceği simulakradır” (Lisica, 2010, s.119).

Popüler kültür, yüksek sanat, tasarım ve tüketim arasındaki sınırlara olan müdahalesini sanatsal pratiğinin bir parçası haline getiren Murakami, yarattığı kahramanların figürleri ile otaku kitlesinin tüketim alışkanlıklarına erişmenin yanı sıra lüks tüketim ve modayı da listesine eklemiş, bu şekilde takipçi kitlesini genişletmiştir. 2003 yılında Fransız moda evi Louis Vuitton ile bir ortaklığa giden Murakami, markanın klasikleşmiş görüntüsü olan kahverengi ve altın rengi tonlarına sahip monogram desenini kendi tarzı dahilinde yeniden yorumlamıştır. “Eye Love Monogram” adı altında sunulan bu ilk ortaklık Murakami'nin renk seçimleri ve anime – manga görsel dilinden referans aldığı öğelerin Louis Vuitton'un klasikleşmiş çantaları üzerinde kullanılması ile, marka adına son derece radikal bir seçim olarak yorumlanmış fakat müşteriler arasında büyük popülarite elde etmiştir. 12 Eylül 2003 tarihinde gerçekleştirilen bir basın açıklamasında LVMH (Louis Vuitton markasını da bünyesinde bulunduran çok uluslu holding) tasarımın bekleme listeleri hazırlanmak zorunda bırakacak denli yoğun bir popülariteye eriştiğini açıklamıştır (Bengsten, 2017, s.3). New York Times Magazine'de “The Murakami Method” (Murakami yöntemi) başlığı ile yayınlanan yazıda şu sözler kullanılmıştır:

Tokyo'da bir sanat müzesi bir valiz sergiliyordu, bir valiz mağazası sanat sergiliyordu, bir sanatçı bir marka kampanyası geliştirmişti ve kimse sıra dışı bir şey olduğunu düşünmedi. Murakami'nin sanatının neden baş dündürücü şekilde güncel olduğu anlaşılmalı istenirse, Roppongi Hills'deki sanat, reklam

ve ticari ürün arasındaki bu statü durumlarının seviyelendirilme biçimi başlamak için iyi bir yerdir (Lubow, 2005).

Referans aldığı ve bir parçası olduğu altkültürün öğelerini lüks tüketim ürünleri ile buluşturan Murakami bu şekilde yarattığı motifleri kitlelerin görsel hafızasına kazınmış ve bunun bir sonucu olarak artan tanınırlığı ile sanat pratiğini de doğduğu coğrafyanın sınırları dışına çıkarmış, dünya şehirlerini gezen retrospektif sergiler ile farklı kitlelere açılmasını sağlamıştır. 2007 yılında “©Murakami” başlıklı retrospektif sergi Los Angeles Museum of Contemporary Art'ta açılmış, aynı sergi daha sonra Brooklyn Museum'a, Frankfurt'ta bulunan Museum für Moderne Kunst'a ve Guggenheim Bilbao'ya taşınmıştır. 2017 yılında Chicago Museum of Contemporary Art'ta açılan “The Octopus Eats Its Own Leg” başlıklı sergisi ise daha sonra Vancouver Art Gallery ve Modern Art Museum of Fort Worth'e taşınmıştır. “My Lonesome Cowboy” isimli heykeliyle 2008 yılında 15.2 milyon dolarlık satış rakamına erişen Murakami, aynı yıl Time dergisinin “100 most influential people on Earth” (dünyanın en etkili 100 kişisi) listesinde yer almıştır ve bu listede bulunan tek görsel sanatçıdır (Jacobs, 2008). Eylül 2010'da Murakami, Versailles sergisi ile sarayda işleri sergilenen üçüncü çağdaş sanatçı ve ilk Japon sanatçı olmuştur.

Sokak sanatı, yeraltı kültürüne dair temsil ettiği değerlerden soyutlanarak bir merak ve arzu nesnesi haline geldiğinde yasadışı, tehlikeli ve gizemli olana dair sahip olduğu rollerden sıyrılarak trendleri belirleyen hareket olarak yeni bir kimliğe bürünmüş ve böylelikle tüketim kültürü ile buluşmuştur. Bu buluşma, gerçek isimleri ve kimi zaman kimlikleri kamuoyundan saklanan sokak sanatçıların veya graffiti yazarlarının önemli markalarla ticari anlaşmalar imzalamalarına sebep olmuştur. Ticarileşme ve kurumsallaşma birlikte gelmiş, bir zamanlar yeraltına ait olan bu hareket, temsilcileri ve işler ticari markaların yanı sıra galeri ve müzelerde de görülmeye başlamıştır. Bir zamanlar yasa dışı olduğu için ötekileştirilen, dışlanan bu yaratım biçimi önemli kurumlarda saygı gören sanatçılarla yan yana yer almaya başlamış, ardından gelen akademik onay ile birlikte bu hareketin asi ruhunun ne denli korunabildiği ve özünden uzaklaşma olasılığı tartışmalara sebep olmuştur. Benzer bir kurumsallaşma ve ticarileşme şeması ile ilerleyen lowbrow art, yeraltında doğan ve yeraltının ilerleme, iletişim yöntemlerini kullanan, yeraltından ilham alan bir sanat hareketinin, sokak sanatı örneğinde olduğu gibi merak uyandırma ve bir arzu nesnesine dönüşme aşamalarını ortaya koymuştur. Bu akıma dahil sanatçılar da benzer şekilde

hareketin kazandığı görünürlük sonrası markalarla ticari anlaşmalar imzalamaya başlamış ve kurumsallaşma hem akımı temsil eden küçük bağımsız sanat alanlarının önemli anaakım sanat kurumlarına dönüşmesi, hem de bu akıma dahil işlerin müzelerde yer bulması şeklinde gerçekleşmiştir. Konu Superflat olduğunda ise bu iki hareketin yanı sıra tarihte benzer bir ilerleme gösteren hareketlere dair şemaların planlı bir uygulamasının söz konusu olmuştur. Bu son örnekte, hareketin temsilcisi olan kişi ilgi duyduğu bir altkültüre dair kısıtlı bir kitlenin erişiminde olan ve ilk iki örneğe benzer şekilde yeraltının ilerleme ve iletişim yöntemlerini kullanan öğeleri alarak, planlı ve kasıtlı bir şekilde kurumsallaşma ve ticarileşme amacı ile kullanmıştır. Bu altkültüre dair öğeler; Murakami'nin kendini ve sanatını ait olduğu kültürün farklılıkları üzerinden dünya sanat piyasasına sunuş biçimi üzerinde etkili olmuştur. Diğer iki örnekten farklı olarak, işlenen son örnek olan Superflat dahilinde hedeflenen kurumsallaşma, görünürlük, ticarileşme adına planlı bir şekilde gerçekleşen bir ekip çalışması söz konusudur. Dışlanan, ötekileştirilen ve yeraltı kültürlerinin takip ettiği ilerleme ve iletişim şemalarına benzer bir şemada yayılan bir altkültür olan otaku kültürüne ait öğeler superflat örneğinde bilinçli bir kendini ötekileştirme ve kendini oryantalleştirme stratejisi dahilinde ele alınmış, arzu edilen bir görünürlük ve ticarileşmeye erişmek adına kullanılmıştır. Murakami örneğinde gizli, gizemli ve tehlikeli bulunan bir hareketin merak uyandırması sonucunda geniş kitlelere yayılışına benzer bir şema izlenmiş; fakat söz konusu merak unsurunu uyandırmak adına kimi bilinçli adımlar atılmıştır. Bunun adına sanatçı, kendini de bu altkültürün bir parçası, ona ait ikonlardan biri haline getirmiştir. Böylelikle üretilen yapıtlar ve ticari ürünlerin yanı sıra Murakami imajı da tüketilebilir bir hal almıştır. Bu kendini referans aldığı şeye dönüştürme durumu, Murakami'nin sadece otaku kültürünü işlerinde bir ilham kaynağı veya referans olarak kullanan bir sanatçı olarak anılması yerine, işlerinin bu kültürün kabul edilmiş birer parçası olmasını sağlamıştır (Siegel, 2005, s.268). Bunun yanı sıra, bir parçası olarak anıldığı bu altkültürden referans aldığı öğeleri tüketim kültürüne sadece otakuların ilgi gösterdiği koleksiyon figürü ve oyuncaklar şeklinde dahil etmemiş, bu altkültür ile lüks moda tasarım markaları arasında bir bağ kurulmasını ve bu öğelerin bu markalar aracılığıyla çok farklı bir kitle tarafından da tanınır ve tüketilir olmasını sağlamıştır. Tüm bu adımlar ve sonucunda gerçekleşen gelişmeler yeraltı sanatının kurumsallaşması bağlamında, superflat akımının dışlanan, ötekileştirilen bir altkültürün kurumsallaşma ve ticarileşme basamaklarını ortaya koyan önemli bir örnek olarak kabul edilmesini sağlamıştır.

BÖLÜM 4

4. SONUÇ

Bu tez çalışmasında ele alınan graffiti, sokak sanatı, lowbrow art ve superflat gibi yeraltına ve kimi altkültürlere ait görülen iletişim ve ifade biçimlerinin zamanla çeşitli sanatsal üretimlerde kullanılan bir üslup, yöntem haline gelişi, kurumsallaşmanın basamaklarını gösteren örnekler olarak paylaşılmıştır. Bu yöntemler sayesinde oluşan ortak bir görsel dilde buluşan veya benzer yöntemlerle üreten sanatçıların bir araya gelmesi, bir çatı, bir isim altında toplanması ile bağımsız sanat hareketlerinin doğuşu yine bu sanat hareketleri üzerinden örneklenmiştir. Paylaşılan örnekler göstermiştir ki; bu hareketler zamanla daha geniş kitleleri çekmeye başlamış ve nihayetinde kendi yayınları, kurumları, sergileme mekanları olan birer sanat akımına dönüşmüşlerdir. Böylelikle galeri, müze gibi kurumlarda ve akademik çalışmalarda yer almaya başlayan yeraltı sanatı ciddi bir görünürlük ve kabul kazanmıştır. Bu durumu etkileyen önemli sebeplerden biri olarak sunulan, internetin yaygınlaşmaya başlaması gibi faktörler sonucu artan ulaşılabilirlik durumu, bir zamanlar kısıtlı bir kitleye hitap eden yeraltı sanatı ile bağlantılı kimi altkültürlerin alternatif ifade biçimleri olmaktan çıkarak kitleleri arkasına alan sanat akımları haline gelmesine yol açmıştır. Bu durum, görünürlük ardından gelen kurumsal onay ve akademik çevrelerce tanınırlık ile birlikte değerlendirilmiştir. Tüm bu gelişmeler sonucunda, kendi kuralları olan bir yeraltı sanatı piyasası ve ekonomisinin de tüm çelişkileriyle birlikte doğmuş olduğu, başta graffiti ve sokak sanatının alınır, satılır, el değiştirir hale gelmesi olmak üzere, bu çalışmada irdelenen tüm örneklerin ortaya koyduğu gelişim tablosu aracılığıyla saptanmıştır.

Yeraltı kültürünün ifade biçimlerinden biri olarak bu tez çalışmasında yer verilen

sokak sanatının gelip geçicilik durumu, bu işlerin bir kurum içerisinde sergilendiğinde geçirdiği dönüşümü saptamak adına önemli bir öge olarak vurgulanmıştır. Yer değişikliği veya yeniden üretim sonucu söz konusu yaratımın özgün, biricik olma niteliğinden uzaklaşmasını, kolay ulaşılır hale gelmesini ortaya koyarken olası bir karşıt tez de paylaşılmış ve yapıtın geçirdiği dönüşüme dair diğer ihtimaller de ortaya koyulmuştur. “Yeraltının Yasa Dışı İfade Biçimlerinin Sanat Çevresi Tarafından Kabulü” başlığı altında kurumsallaşma sonucu yaşanan yeni deneyimin bir belgesel veya andaç şeklinde ele alındığı yorumlar değerlendirilerek, sokak sanatı örneği üzerinden, kurumlar dahilinde deneyimlenen sanatın, sokak deneyiminin bir canlandırması şeklinde değerlendirilmesi ihtimali irdelenmiştir. Bu bölümde değerlendirilen veriler sonucunda izleyiciyi ve sanat çevrelerini bu türe çeken şeyin ortadaki biricikliğini yitirmiş, çoğaltılmış, yerinden edilmiş nesnenin, bir nesne olarak niteliğindense, kendilerine sunulan bu “sokak” veya “yasa dışı” deneyimi olması ihtimali üzerinde durulmuştur.

Yeraltı sanatının kurumsallaşması bağlamında, “Galerilere Giren Sokak Sanatı ve Bağlamından Koparılan Yapıtın Değişen Doğası” başlıklı bölümde; sokakta, yaratıldığı yerde bulunan sokak sanatının taşıdığı ve koruduğu özelliklerin toplamı aura olarak adlandırılmış, yerinden edilme, kopyalanma, çoğaltılma gibi yöntemlerle yaşanan kurumsallaşma sonucunda oluşacak olası bir aura dönüşümü irdelenirken Walter Benjamin'in aura kuramına da başvurulmuştur. Sonuç olarak, yeraltı kültürünün kurumsallaşması bağlamında, bir kurum çatısı altına giren, bir müzede veya galeride sergilenen sokak sanatının yaşadığı değişimler ve bu değişimlere yol açan faktörler saptanmıştır. Yapılan çalışma sonucu saptanan bu faktörler aşağıda sıralanmaktadır.

Mekan ile birlikte var olma, çevreyi yeniden tanımlama, sokaktaki yapıt – bir sanat kurumundaki yapıt karşılaştırması sonucu saptanan ilk faktördür ve bu faktörün yapıtın uğradığı yer değişimi ile birlikte çevreden bağımsız, soyutlanmış bir deneyime dönüştüğü sonucuna varılmıştır. Sokak sanatı bulunduğu çevre ile birlikte sürecin bir parçası olan, yaşayan bir sanat deneyimi olarak; var olma, dönüşüm ve yok olma döngüsünün içerisinde değerlendirilmiştir. Galeri ve müzelerin yapıtı çevresel faktörlerden özellikle soyutlayarak odağın yapıt üzerinde kalmasını sağlayan sergileme, yerleşim ve ışıklandırma ile desteklenmiş koşulları göz önünde bulundurarak, bu koşulların izleyici ile ilişkiyi yapıtın sözünü söylediği izleyicinin ise dinlediği bir monologa dönüştürdüğü gözlemlenmiştir.

Saptanan bir diğer faktör dinamiklik faktörüdür ve bu faktör sokak sanatının en

baskın karakteristik özelliklerinden bir diğeri olarak değerlendirilmiştir. Sokak sanatı örneği üzerinden irdelenen kurumsallaşma aşamaları göstermiştir ki; dinamiklik, hareket, değişim özellikleri yapıtın yaşadığı kurumsallaşma ardından sabit bir deneyime doğru dönüşüm geçirmektedir. Bu dönüşümün sebebi; galeri, müze gibi kurumların sabit, değişmez, korunaklı, güvenli bir ortam sunması şeklinde belirlenmiştir. Bu ortamın beraberinde getirdiği tüm özelliklerin izleyicinin deneyimine de yansıdığı saptanmıştır.

Yeraltı sanatının kurumsallaşmasının sokak sanatı örneği üzerinden irdelendiği durumda saptanan faktörlerden bir diğeri izlerkitledir. İzleyici ile bağlantılı yaşanan değişim ve dönüşümün izlerkitlenin yanı sıra izleyicinin yaşadığı deneyim, yapıtın karşısında geçirdiği süre ve onunla kurduğu doğrudan veya dolaylı ilişki üzerinden gerçekleştiği saptanmıştır. Sokakta yaratıldığı yerde bulunan sokak sanatı ile izleyicisinin daha doğrudan, dolaysız, aracısız bir ilişki kurabildiği bilgisi, izleyicinin de yapıtın dinamikliğini ona veren ve dönüşümünü gerçekleştiren sürecin bir parçası olabildiği sonucuna açılmaktadır. Örneklerin vurguladığı üzere, galeri, müze gibi alanlar mesafe, süre gibi kısıtlamalar etrafında izleme deneyimini şekillendirirken, sokak sanatı tüm sıfatlardan bağımsız şekilde, orada bulunduğu süre dahilinde onunla aynı alanda bulunan herkesle buluşmaktadır.

Araştırmalar göstermiştir ki; yaratıldığı yerde, yaratıldığı yeraltı ortamı ve koşulları altında var olmaya devam eden yapıt, çoğunlukla yasa dışı bir yayılım ağının parçası olduğu için tehlike faktörünü barındırmaktadır. Aynı yapıt yerinden edilerek veya çoğaltılarak bir kurum dahilinde sergilendiğinde bu oluşan yeni deneyimin korunaklı, güvenli bir deneyim olduğu örnek sergilerde irdelenen koşullar üzerinden görülmüştür. Bu yeni deneyimin çeşitli yazar ve sanatçılar tarafından sokağa veya yeraltına dair bir belgesel, bir canlandırma şeklinde yorumlanması, korunaklı ve güvenli deneyimin, yapıtın geçirdiği dönüşüm üzerinde katkısı büyük bir faktör olarak saptanmasına yardımcı olmuştur. Böylelikle saptanan bir diğerk faktör, tehlike faktörü olarak belirlenmiştir.

Yerinden edilen sokak sanatının geçirdiği dönüşüme dair yukarıda paylaşılan tüm saptamalar yeraltında doğan diğerk ifade biçimleri için de geçerliliğini korumaktadır. Bu çalışmada ele alınan örneklerin de gösterdiği üzere; yeraltında doğan, kısıtlı bir kitleye hitap eden, zamanla daha geniş ve farklı niteliklere sahip kitleler üzerinde merak uyandırmaya başlayan sanat hareketleri anaakımın, popüler kültürün bir parçası haline gelebilmiştir. Bu duruma dair paylaşılan lowbrow art

örneği, kurumsallaşmanın farklı bir boyutunu ortaya koymuştur. Bu akımları temsil eden galerilerin zamanla şehrin çekim merkezlerinde, köklü sanat kurumları ile yan yana yer alarak, akademik onay ve ticari başarı gibi basamaklar ardından büyümesi; sokak sanatının kurumsallaşmasına benzer bir süreç ortaya koymuştur. Bu tezde irdelenen bir diğer örnek olan superflat ise, dışlanmış bir altkültürü yüksek sanat, popüler kültür, moda, tasarım ürünleri ile buluşturarak kurumsallaşmanın farklı bir yönünü ortaya koymuştur. Tüm bu örnekler ve kurumsallaşma, ticarileşme, popülerleşme adına geçirdikleri süreçlerin yukarıda paylaşılan faktörler açısından benzer bir şema ortaya koyduğu farkedilmiştir. Kurumsallaşma basamakları kimi zaman yeraltı kültürünün bir parçası olan ifade biçimlerini yaratıldığı yerde deneyimleyemeyen izleyicinin onu daha korunaklı bir ortamda deneyimleme çabası şeklinde yorumlanmıştır. Kimi zaman ise koleksiyonerlerin bu yapıtlara ve onların sahip olduğu tehlike faktörü etrafında şekillenen öğelere sahip olma arzusu kurumsallaşma ardından gerçekleşen ticarileşme aşamalarının sebebi olarak sunulmuştur. Yeni ve farklı olana duyulan merak ise kurumsallaşmayı getiren bir dizi adımın asıl sebebi olarak ortaya koyulmuştur.

Bu tez çalışması ve sonucunda elde edilen bu veriler, yeraltı sanatı olarak tanımlanan kimi pratiklerin kurumsallaşma ve ticarileşme sonrası geçirdikleri dönüşümü yapıt, çevresi ve izleyici kitlesi bağlamında ortaya koymuştur. Bu dönüşümün irdelenmesi sadece burada örnekleri paylaşılan veya aynı sıfat altında genişletilebilecek sanat pratiklerini değil; bu pratikler ve onların gelişim, dönüşüm şeması ile bağlantılı veya bağlantısız şekilde olsa da benzer koşullarda doğan sanat hareketlerini ve günümüzde edindikleri konumu, bunun yanı sıra belli bir çerçeve, anlatım kalıpları içerisine hapsedilemeyen işlerin ve akımların sanat dünyası içerisinde edindikleri yeri çözümleyebilmek adına önemli bulunmaktadır. Bu çözümleme, son derece kompleks ve heterojen bir yapısı olan günümüz sanat dünyasını ve sanat piyasasını anlamlandırmak adına önem teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Alexiou, C. (2017). *The Conceptual Notion of the Streets in Graffiti and Street Art: A Search for its Role, Meaning and Characteristics in the City of Utrecht*. A thesis submitted to the faculty of the humanities, of the University of Utrecht.
- Anderson, L., Wadkins, M. (1991). *Japan, a Culture of Consumption?*. Advances in Consumer Research Volume 18, eds. Rebecca H. Holman and Michael R. Solomon, Provo, UT : Association for Consumer Research, s. 129-134.
- Artnet (t.y.). *Lee Quinones*. Artnet, artists.
<http://www.artnet.com/artists/lee-quinones/>
- Artsy (t.y.) *La Luz de Jesus Gallery*.
<https://www.artsy.net/partner/la-luz-de-jesus-gallery>
- Artsy (t.y.b.) *Mr. DoB*. <https://www.artsy.net/artist-series/takashi-murakami-mr-dob>
- Austin, J. A. (2002). *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. Columbia University Press, New York.
- Austin, J. A. (2016). *From the City Walls to 'Clean Trains' Graffiti in New York City, 1969–1990*. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, s. 223-233, Taylor & Francis Ltd., London.
- Aydın, B. (2007). *Manga: Çizgiroman Meraklıları İçin Bir Giriş*. Sanat Dünyamız, sayı 105.
- Azuma,, H. (2009). *Otaku: Japan's Database Animals*. University Of Minnesota Press, Minnesota.
- Baird, J.A., Taylor, C. (2016). *Ancient Graffiti*. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, s.17 - 26, Taylor & Francis Ltd., London.
- Barral, E. (1999). *Otaku : Les Enfants du Virtuel*. Éditions Denoël, Paris.
- Barral, E. (2000). Le Comiket, Royaume des Fanzines. Critique internationale, vol.7. s. 1-8. DOI :<https://doi.org/10.3406/criti.2000.1576>
- Baudrillard, J. (1974). *Kool Killer, Les Graffiti de New York ou l'Insurrection par les Signs*.

- Bengtson, P. (2013). *Beyond the Public Art Machine: A Critical Examination of Street Art as Public Art*. *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*, 82:2, s.63-80, DOI: 10.1080/00233609.2012.762804
- Bengtson, P. (2017). *Fashion Curates Art, Takashi Murakami for Louis Vuitton*. *Fashion Curating. Critical Practice in the Museum and Beyond*, Bloomsbury Academic, London.
- Benjamin, W. (1935 / 2010). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, Çeviri: Michael W. Jennings. *Grey Room*, 39, s. 11–38. <http://www.jstor.org/stable/27809424>
- Benjamin, W. (1935 / 2015). *Teknik olarak yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, Çeviri: Gökhan Sarı. *Zeplin Kitap*.
- Binark, M. (2002). *Neden Japon Popüler Kültürü, Neden Manga?* İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Blanché, U. (2015). *Street Art and Related Terms, Discussion and Working Definition*. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 1(1), s.32 - 39. DOI: <https://doi.org/10.25765/sauc.v1i1.14>
- Bloch, S. (2012). *The Illegal Face of Wall Space: Graffiti-Murals on the Sunset Boulevard Retaining Walls*, *Radical History Review* (113):111-126 DOI:10.1215/01636545-1504930
- Cambridge Dictionary (t.y.) *Underground*. Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/underground>
- Cha K., Chavez, E. (2008). *Genshiken: Kio Shimoku and the Otaku Soul*. Publishers Weekly, 1. 7. 2008
- Christie's (2020). *Collecting guide: 11 Things to Know About Takashi Murakami*. https://www.christies.com/features/7-things-to-know-about-Japanese-artist-Takashi-Murakami-11270-1.aspx?sc_lang=en&lid=1
- Chronopoulos, T. (2013). *Spatial Regulation in New York City: From Urban Renewal to Zero Tolerance*. Routledge, London.
- Clement, R. T. (1994). *Les Fauves: A Sourcebook*, Greenwood, London.
- Clements, P. (2017). *The Creative Underground: Art, Politics and Everyday Life*, Taylor and Francis, London.
- Colburn, B. (2008). *In the Land of Retinal Delights: The Juxtapoz Factor*. Gingko Press, Berkeley, CA .

- Corda K., Graves K. (2016). *Conserving a Boundary: The Conservation and Management of a Berlin Wall Mural*. Studies in Conservation Volume 61, Issue sup2: LA Congress Preprints Modern Art
<https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1190996>
- Curry, G. D. Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/art/graffiti-art>
- Danto, A. C. (1989). *Narratives of the End of Art*. Grand Street, 8(3), s. 166–181.
<https://doi.org/10.2307/25007242>
- Darling, M. (2001). *Plumbing the Depths of Superflatness*, Art Journal, 60:3, s. 76-89, DOI: 10.1080/00043249.2001.10792079
- Davies, L. (2010). Takashi Murakami takes on critics with provocative Versailles exhibition. The Guardian. 10. 09. 2010.
- Davis, J. (2003), *The End of American Century: Current Scholarship on the Art of the United States*. The Art Bulletin, 85(3), s. 544–580.
<https://doi.org/10.2307/3177386>
- Decker, S., Curry, G. (2020). Graffiti. Encyclopedia Britannica, 6. 05. 2020,
<https://www.britannica.com/art/graffiti-art>.
- Deiss, R. (2020). *Palace of a Thousand Winds and the Gooseberry Station*. BoD – Books on Demand, Berlin.
- Dickens, L. (2008). *Placing Post-Graffiti: the Journey of the Peckham Rock*. Cultural geographies, SAGE Publications, 15 (4), s.471-496.
- Dornhof, S., Hopfener, B., Buurman, N., Lutz, B. (2018). *Situating Global Art: Topologies – Temporalities – Trajectories*. Transcript Verlag, Bielefeld.
- Ensminger, D.A. (2011). *Visual Vitroil: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. University Press of Mississippi, Mississippi.
- Felix, B., Majendie, P. (2008). *Banksy Graffiti Wall Auctioned*.
 Edt. Caroline Drees. Reuters. <https://www.reuters.com/article/us-britain-art-idUSL1432867520080114>
- Ferrell, J. (2016). *Graffiti, Street Art and the Politics of Complexity*. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, Routledge, London.
- Fleming, Chris (2010). *Scene, Not Herd: The Evanescent Underground*. Artlink vol.30 no.2
- Freedman, A. (2009). *Train Man and the Gender Politics of Japanese 'Otaku' Culture: The Rise of New Media, Nerd Heroes and Consumer Communities*. Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific, Vol.1(20), s.1-4 .

- Frederick, E. (2016). *From the Museum to the Street: A Discussion of the Tensions that Arise When Street Art is Institutionalized*.
https://www.academia.edu/30929594/From_the_Museum_to_the_Street_A_Discussion_of_the_Tensions_that_Arise_When_Street_Art_is_Institutionalized
- Friedman, F. (2019). Wir waren alle Kritzelbrüder. Spiegel. 22.03.2019.
<https://www.spiegel.de/geschichte/geltendorfer-zug-erster-graffiti-wholetrain-in-deutschland-a-1258605.html>
- Gablik, S. (1982). *Report from New York: The Graffiti Question*. Art in America, vol. 70, s. 33-39.
- Ganster, P., Lorey, D. E. (2004). *Borders and Border Politics in a Globalizing World*. Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland.
- Givens, J. R. (2013). *Lowbrow Art : The Unlikely Defender of Art History's Tradition*. Louisiana State University, Master's Theses.
https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/654
- Glueck, G. (1983). *On Canvas, Yes, But Still Eyesores*. The New York Times, 25.11.1983. Section 2, s. 20.
- Goldstein, R. (1980). *The First Radical Art Show of the 80s*. Village Voice 16.06.1980.
- Gruen, J. (1992). *Keith Haring: The Authorized Biography*. Simon and Schuster, New York.
- Harper, D. (t.y.). *Etymology of Graffiti*. Online Etymology Dictionary. Retrieved May 18, 2022, from <https://www.etymonline.com/word/graffiti>
- Harvey, D. (2005). *Pictures From the Unibrow Revolution*. La Weekly, 27.10.2005.
- Harwood Museum (t.y.). ¡Orale! Kings and Queens of Cool.
<https://www.harwoodmuseum.org/exhibitions/view/143>
- Haveri, M. (2016). *Yarn Bombing – The Softer Side of Street Art*. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art Taylor & Francis Ltd., London.
- Herbig, P. A., Borstorff, P. (1995). *Japan's Shinjinrui: The New Breed*. International Journal of Social Economics, Volume 22, Number 12, s. 49-65.
- Huertas, J. (2016). *It's Out of Control and Spreading: Graffiti as the Supposed Cause of Urban Crisis in 1970s-1980s New York City*, Bowdoin Journal of Art. 1-26.
- Hughes, M. L. (2009). *Street Art & Graffiti Art: Developing an Understanding*. Thesis, Georgia State University.

- Irvine, M. (2012). *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. The Handbook of Visual Culture, ed. Barry Sandywell, Ian Heywood. Palgrave Macmillan, London.
- Ito, K. (2005). *A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society*. The Journal of Popular Culture, Volume 38, Issue3, s. 456-475.
- Jacobs, M. (2008). Takashi Murakami. Time. 12.05.2008.
http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1733748_1733752_1735733,00.html
- Jones, J. (2014). Graffiti in the death strip: the Berlin wall's first street artist tells his story. The Guardian. 03.04.2014.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/apr/03/thierry-noir-graffiti-berlin-wall>
- Juxtapoz (24 November 2021). In Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Juxtapoz>
- Kenaar, H. (2016). *Streetography: on visual resistance*. Journal of Aesthetics and Phenomenology. 3. s. 147-166. DOI 10.1080/20539320.2016.1256069.
- Kimmelman, M. (1992). *Helter Skelter Reveals the Evil of Banality*. The New York Times, 22.03.1992. Section 2, s. 37.
- Koh, D. (2010). *Murakami's "Little Boy" Syndrome: Victim or Aggressor in Contemporary Japanese and American Arts?* Inter-Asia Cultural Studies. 11. s393-412. 10.1080/14649373.2010.484179.
- Koller, J. M. (t.y.). *Ox-Herding: Stages of Zen Practice*. Columbia University.
<http://www.columbia.edu/cu/weai/exeas/resources/oxherding.html>
- Koyunoğlu, E. (2021). *Sanat ve Popüler Kültür Konusuna Alt Kültür Üzerinden Bir Okuma*. Popüler Kültür ve Sosyal Değişim: Disiplinlerarası İncelemeler, Çizgi Kitabevi, İstanbul.
- Kramer, R. (2016). *New York City's Moral Panic Over Graffiti: Normalizing Neoliberal Penalty and Paving the Way for Growth Machines*. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art Taylor & Francis Ltd. London.
- Kramer, R. (2017). *The Rise of Legal Graffiti Writing in New York and Beyond*. Palgrave Macmillan, London.
- LACE (2005). White Dunk. Los Angeles Contemporary Exhibitions.
<https://welcometolace.org/lace/white-dunk/>
- Lachmann, R. (1988). *Graffiti as Career and Ideology*. American Journal of Sociology Vol. 94, No. 2 s. 229-250.

- La Luz de Jesus (t.y.). <https://laluzdejesus.com/about/>
- Lambertson, K. (2008). *Mariko Mori and Takashi Murakami and the Crisis of Japanese Identity*. Yüksek lisans tezi. University of British Columbia. <https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0066483>
- Lewisohn, C. (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution*. Abrams Books, New York.
- Lisica, C. (2010). *Beyond Consumption: The Art, Merchandise and Global Impact of Takashi Murakami*. Presented to the University of the Arts London in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy.
- Lombard, K. (2013). *From Subways to Product Labels: The Commercial Incorporation of Hip Hop Graffiti*. *Visual Communication Quarterly*, 20:2, 91-103, DOI: 10.1080/15551393.2013.801277
- Looser, T. (2010). *Superflat and the Layers of Image and History in 1990s Japan*. *Mechademia Second Arc* 1(1):92-109 DOI:10.1353/mec.0.0043
- Lubow, A. (2005). *The Murakami Method*. *New York Times Magazine*. 03.04.2005. <https://www.nytimes.com/2005/04/03/magazine/the-murakami-method.html>
- Macdonald, N. (2001). *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*. Palgrave Macmillan, London.
- Madoff, S. H. (1998). *Pop Surrealism*. *Artforum* Vol. 37, No 2. <https://www.artforum.com/print/reviews/199808/pop-surrealism-51078>
- Mcauliffe, C. (2012). *Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City*. *Journal of Urban Affairs*, 34:2, 189-206, DOI:10.1111/j.1467-9906.2012.00610.x
- McCarthy, H. (2014). *A Brief History of Manga*. Ilex Press, London.
- McCormick, C., Williams, R. (1995). *Cartoon Surrealism*. *Grand Street*, 52, s. 47–57. <https://doi.org/10.2307/25007848>
- McKee, A. (2018). Broken Windows Theory, *Encyclopedia Britannica*, 14.11.2018, <https://www.britannica.com/topic/broken-windows-theory>.
- Mckinney, K. (2016). *The Street: Reinventing Art for the 21st Century*. https://www.academia.edu/11962381/The_Street_Reinventing_Art_for_the_21st_Century
- Miller, M. H. (1982). *Art in the Streets*. MOCAtv 18 . bölüm <https://artinthestreets.org/media/552d3e0c751b341953671ac0f57619c2>
- MOCA (2011). *Art in the Streets*. Moca, The Museum of Contemporary Art. <https://www.moca.org/exhibition/art-in-the-streets>

- MOMA (1990). *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, sergi basın bülteni, Nisan 1990.
- Morikawa, K. (2012). □□□/ *Otaku/ Geek*. Çeviri: Dennis Washburn. UC Berkeley: Center for Japanese Studies. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/5zb9r8cr>
- Mundy, J. (t.y.). *Lost Art: Keith Haring*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/graffiti-art/lost-art-keith-haring>
- Murakami, T. (2001). *Superflat*, sergi katalogu. 14 Ocak – 27 Mayıs 2001, MoCA Gallery, Pacific Design Center, West Hollywood, California.
- Murakami, T. (2002). Sergi katalogu, Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, 79.
- New Museum Arşivi (t.y.). "Bad" Painting <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/5>
- New York Times (1971). Taki 183 Spawns Pen Pals, New York Times, 21.07.1971, s.37 <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>
- Perrotin (2010). *View of the Exhibition "Murakami Versailles" at Chateau De Versailles*. Perrotin. https://www.perrotin.com/artists/Takashi_Murakami/12/view-of-the-exhibition-murakami-versailles-at-chateau-de-versailles-france-2010/1000002691
- Power, N. O. (2009). *God of Comics: Osamu Tezuka and the Creation of Post-World War II Manga*. University Press of Mississippi, Mississippi.
- Reisser, M. Peters, M., Zahlmann, H., Jockel, N. (2002). *Urban Discipline 2002: Graffiti-art*, 136.
- Revi, R. (2017). *Post-Graffiti in Lisbon: On Spatial Localization and Market Absorption*. CIDADES Comunidades e Territórios. 35. 10.15847/citiescommunitiesterritories.dec2017.035.art02
- Riggle, N. A. (2010). *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 68, Issue 3, s.243–257, <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01416.x>
- Ross, J. I. (2016). *Introduction Sorting It All Out*. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art Taylor & Francis Ltd. London.
- Ross, J. I. (2016 b). *History, Types, and Writers/Artists of Graffiti and Street Art*. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art Taylor & Francis Ltd., London.

- Sfetcu, N. (2014). *The Art of Movies*.
- Sharp, K. (2006). *Superflat Worlds: A Topography of Takashi Murakami and the Cultures of Superflat Art*. Doktora tezi. RMIT University.
- Siegel, K. (2005). *In the Air. Little Boy: The Arts Of Japan's Exploding Subculture*. Yale University Press. New Haven, Connecticut.
- Smith, R. (1990). *High and Low Culture Meet on a One Way Street*. New York Times, 5.10.1990. Section C, Page 1
- Steinberg, M. (2004). *Otaku, Consumption, Superflat Art and the Return to Edo*. Japan Forum 16(3):449-471 DOI:10.1080/0955580042000257927
- Strausbaugh, J. (2010). *Street Art That's Finding a New Address*. New York Times, 03.03.2010.
- Street Art London (2013). *Interview: Thierry Noir*. 23.02.13. <https://streetartlondon.co.uk/blog/2013/02/interview-thierry-noir>
- Tate (t.y.). *Underground Art*. Tate, Art Terms. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/u/underground-art>
- Young, A. (2012). *Criminal Images: The Affective Judgment of Graffiti and Street Art*. *Crime, Media, Culture*, 8(3), s. 297-314. doi:10.1177/1741659012443232

ÖZGEÇMİŞ

2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi resim bölümünden mezun oldu. 2014 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde sanat ve tasarım programında yüksek lisansını tamamladı. 2018 yılında Işık Üniversitesi sanat bilimi doktora programına kaydoldu. Araştırma ve çalışma alanları ağırlıklı olarak sokak sanatı, alternatif sanat akımları, graffiti, pop art, lowbrow art, pop surrealism, anime, manga ve çağdaş Japon sanatı gibi alanları içermektedir. 2009 yılında “Yılın Genç Ressamı” ödülünü kazandı ve Türkiye, Almanya, Lüksemburg, Hollanda, Avusturya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde kişisel sergiler açtı, karma sergi ve sanat fuarlarına katıldı. 2016 yılından beri Almanya'da sanat danışmanı olarak çalışmanın yanı sıra Avrupa'nın farklı şehirlerinde resim çalışmalarına devam etmektedir.

YAYINLAR

- (2022) *Sokak Sanatının Kurumsallaşması ve Bağlamından Koparılan Yapıtın Değişen Doğası*. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC ISSN: 2146-5193, July 2022 Volume 12 Issue 3 734-749
- (2022) *Jean-Michel Basquiat Ve Keith Haring Yapıtlarının Graffiti, Sokak Sanatı Ve Yüksek Sanat Arasında Bir Köprü Olarak Değerlendirilmesi*. 4th International Social Sciences Congress, konferans bildirisi, tam metin kitabı. UBAK Publications, 26.02.2022. ISBN : 978-625-7341-87-5.
- (2020) *Temsil ve Duyumsama: Deleuze'ün Resim Felsefesine Dair Bir İnceleme*. Sanatta Post-Nesne ve Post-İnsan. Edt. Rıfat Şahiner. Ütopya Yayınları, İstanbul.
- (2020) *Temellük Sanatında İthaf, Yıkım ve Yerinden Etme*. Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avanguardizm, Sinizm. Edt. Rıfat Şahiner. Ütopya Yayınları, İstanbul.