T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KENTSEL SANAT BAĞLAMINDA DİSİPLİNLERARASI İLİŞKİLER: GRAFİTİ, SOKAK SANATI VE KENT TEMELLİ UYGULAMALAR

KUBİLAY ATAMER
20715008

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. AYÇA TUFAN

2024

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KENTSEL SANAT BAĞLAMINDA DİSİPLİNLERARASI İLİŞKİLER: GRAFİTİ, SOKAK SANATI VE KENT TEMELLİ UYGULAMALAR

KUBİLAY ATAMER
20715008
ORCID NO: 0009-0004-2995-9562

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. AYÇA TUFAN

KASIM 2024

Kubilay ATAMER tarafından hazırlanan “Kentsel Sanat Bağlamında Disiplinlerarası İlişkiler: Grafiti, Sokak Sanatı ve Kent Temelli Uygulamalar” başlıklı çalışma, **28/11/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Sanat ve Tasarım Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Doç. Dr. Ayça Tufan Baknalı	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Yelda Yanat Bağcı	……
Prof. Dr. Ömer Yiğit Aral	……

ÖZET

KENTSEL SANAT BAĞLAMINDA DİSİPLİNLERARASI İLİŞKİLER: GRAFİTİ, SOKAK SANATI VE KENT TEMELLİ UYGULAMALAR

Kamusal alan içerisinde varlığını sürdüren kent sanatı, pek çok farklı disiplinin ve yöntemin kapsandığı geniş bir alan olarak karşımıza çıkar. İçerisinde yer aldığı coğrafyanın sosyal, ekonomik, politik ve kültürel gerçeklerinden etkilenebilen ve bunu dışarıya yansıtabilen kent sanatı, var olduğu kent içerisinde yaşayan toplum ile istemli veya istemsizce etkileşim halindedir.

Grafiti ve sokak sanatı, bugün kent temelli sanatsal uygulamaların en baskın türleri olarak varlığını sürdürüyor. Teknik ve ifade yöntemleri göz önüne alındığında, kökeni primitif dönemlere kadar uzanan uygulama biçimleri olarak ortaya çıkar. Kolektif yaşam içerisinde kendi varlığını imgeler aracılığı ile göstermeye dayanan ve motivasyonunu kent hayatından alan grafiti ve sokak sanatı, bugünkü kimliğini modernizm sonrasında kazanmıştır. Tarihsel süreç içerisinde çeşitli sanat akımlarından etkilenerek biçimsel ve bağlamsal çeşitlilik göstermiş, etki alanını genişletmiştir.

Öncelikle; kent, kamusal alan & mekân ve kentsel sanat kavramlarının tartışıldığı bu çalışmada, günümüzde kentsel sanatın en dinamik ve kendini güncelleyen biçimleri olarak grafiti, sokak sanatı ve mural sanat, çıkış ve kırılma noktaları ele alınarak çeşitli örnekleri üzerinden incelenmiş, bu üç ifade yöntemi arasındaki belirsizlikler, benzerlikler ve farklılıklar üzerine odaklanılmıştır.

Dış mekânda ortaya çıkan ve uygulama alanı genel itibariyle kamusal alan olan grafiti ve sokak sanatının geçirdiği dönüşümler sonucunda, bu alanda üretim yapanların steril iç mekanlarda yer edinmeleri ve çağdaş sanat piyasasıyla yakınlaşmaları, sebep ve sonuçlarıyla incelenmiş, grafiti, sokak sanatı ve ilhamını kent hayatından, sokaktan alan melez sanatsal ifade biçimlerinin birbiriyle ve beslendikleri alan olan kent ile ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Grafiti, Sokak Sanatı, Kentsel sanat, Kamusal Sanat

ABSTRACT

INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS IN THE CONTEXT OF URBAN ART: GRAFFITI, STREET ART AND URBAN-BASED PRACTICES

Urban art, which continues its existence in the public space, appears as a broad field covering many different disciplines and methods. Urban art, which can be affected by the social, economic, political and cultural realities of the geography in which it is located and can reflect this outside, interacts willingly or unintentionally with the society living in the city where it exists.

Graffiti and street art remain the most dominant forms of urban-based artistic practices today. Considering the techniques and expression methods, they emerge as forms of practice whose origins go back to primitive periods. Graffiti and street art, which are based on showing their existence through images in collective life and are motivated by urban life, gained their current identity after modernism. In the historical process, it has been influenced by various art movements and has shown formal and contextual diversity and expanded its area of influence.

Firstly; In this study, where the concepts of city, public space & sphere and urban art are discussed, graffiti, street art and mural art, which are the most dynamic and self-updating forms of urban art today, are examined through various examples by considering their starting and breaking points, and the ambiguities, similarities and differences between these three methods of expression are focused on.

As a result of the transformations of graffiti and street art, which appear outdoors and whose application area is generally public space, the reasons and consequences of those who produce in this field, taking their place in sterile interior spaces and their rapprochement with the contemporary art market, have been examined, and the relationship between graffiti, street art and hybrid forms of artistic expression inspired by urban life and the street has been tried to be revealed with each other and with the city, which is the area where they are nourished.

Keywords: Graffiti, Street Art, Urban art, Public Art

ÖN SÖZ

Türkiye’de grafiti ve sokak sanatı, yerel sanatçılar tarafından 90’lı yıllarda başlatılarak günümüze kadar etki alanını genişleterek gelmiştir. Diğer pek çok alanda olduğu gibi yurtdışındaki gelişmelerin belirli bir süre sonrasında ülkemizde etkilerini göstermesiyle gelişen piyasaya rağmen bu alt kültürel hareketler kapsamında yazılı kaynak kısıtlılığından bahsetmek yanlış olmayacaktır. Özellikle “sokakta aktif” ve sahnenin dinamiklerine hâkim sanatçıların akademik çalışmalar üretmesi oldukça az rastlanan bir durum, bu noktada kamusal alanda üretim yapan, kültürün içerisinden bir grafiti yazarı ve sokak sanatçısı olarak, grafiti, sokak sanatı ve ilhamını kent ortamından alan benzer sanatsal ifade biçimlerinin birbirleriyle olan ilişkisini incelediğim bu tez çalışmasının konu ile ilgili araştırma yapmak isteyenler için faydalı bir kaynak olmasını temenni ederim.

Çalışma sürecindeki değerli katkılarından dolayı danışman hocam Doç. Dr. Ayça Tufan'a teşekkür ederim.

Kubilay ATAMER

Kasım, 2024; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖN SÖZ v
İÇİNDEKİLER vi
ŞEKİLLER LİSTESİ vii

1. GİRİŞ 1

2. KENT VE KENT SANATI 3
2.1. Kentlerin Doğuşu 3
2.2. Kamusal Alan ve Kamusal Mekân 6
2.3. Kentsel Sanat 8
2.3.1. Mural Sanatı 16
2.3.2. Grafiti 25
2.3.3. Sokak Sanatı 40

3. SANATSAL ÜRETİM BİÇİMİ OLARAK YIKIM 49
3.1. Vandalizm 56
3.2. İkonoklazm 58
3.3. Kentsel Sanat Bağlamında Tahribat 60
3.3.1. Post-Vandalizm 61

4. GRAFİTİ VE SOKAK SANATINDA BİÇİMSEL DÖNÜŞÜMLER 77
4.1. Sokaktan Stüdyoya Geçiş 79
4.2. Sanat Kurumları, Grafiti ve Sokak Sanatı İlişkisi 82
4.3. Graffuturism & Post-Graffiti 86

5. SONUÇ 102

KAYNAKÇA 104

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Katharina Grosse, "Psychylustro", Philadelphia, 2014. Fotoğraf: Steve Weinik 9

Şekil 2: Katharina Grosse, *Psychylustro*, Philadelphia, 2014. Fotoğraf: Steve Weinik 10

Şekil 3: Frank Stella, *Inflated Star and Wooden Star.* Royal Academy of Arts, Londra, 2014 11

Şekil 4: Richard Serra, *Tilted Arc*, New York, 1981 13

Şekil 5: Richard Serra, *Tilted Arc*, New York, 1981. (Kuş bakışı) 14

Şekil 6: SatOne ve Daniel Man, *Collision*, NYX Hotel, Münih, 2018 15

Şekil 7: 30.000 Yıldan Daha Uzun Bir Süre Önce Kömürde Çizilmiş Aslanlar, Gergedan ve Bufalolar, Chauvet Mağarası, Fransa 16

Şekil 8: Michelangelo, Sistine Şapeli, Vatikan, İtalya, 1508-1512 17

Şekil 9: Diego Rivera, *From The Conquest to 1930,* Ulusal Saray, Meksika, 1929-30 18

Şekil 10: İbrahim Örs, İsimsiz, "13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu" Devlet Hastanesi Trafosu, Antalya, 1976 19

Şekil 11: Orhan Taylan, *Prometheus*, "13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu" Belediye İş Hanı, Antalya, 1976 20

Şekil 12: Cihat Aral'ın *İşçi Analar ve Çocukları* Adlı Duvar Resmi Üzeri Boyayla Kapatıldıktan Sonra, "13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu" Eski Mezbaha Binası, Antalya, 1976 20

Şekil 13: Yusuf Taktak'ın *İki Dünya* Adlı Duvar Resmi Boyayla Tahrip Edildikten Sonra, "13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim Ve Heykel Sempozyumu" Eski Mezbaha Binası, Antalya, 1976 21

Şekil 14: SALT Beyoğlu'nda Açılan "Duvar Resminden Korkuyorlar" Sergisi, İstanbul, 2013 22

Şekil 15: 1980 Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği'nde Sanatçılara Duvar Resmi Yaptırılmaması Sonucu Sanatçıların Hazırladığı "Duvar Resminden Korkuyorlar" Yazılı Pankart 22

Şekil 16: Jose Clemente Orosco, *The Epic of American Civilization,* Baker Kütüphanesi Darmouth Koleji, Hanover USA, 1932-1934 23

Şekil 17: Os Gemeos Mural Yapım Aşaması, Dewey Meydanı, Boston, 2012 24

Şekil 18: Os Gemeos, Dewey Meydanı, Boston, 2012 24

Şekil 19: Nelio Riga, Fransa, 2020 25

Şekil 20: Skeme, New York, 1982 27
Şekil 21: New York Times Gazetesinde Yer Alan Taki 183 Haberi, 1971 28
Şekil 22: New York Metrosu ve Tagler. 1970'ler 30
Şekil 23: Martha Cooper Tarafından Çekilmiş Subway Art Kitap Kapağı 31
Şekil 24: Martha Cooper New York'da, 1970'ler. Fotoğraf: Dan Brinzac 32
Şekil 25: Henry Chalfant Bronx Sanat Müzesi'nde. Fotoğraf: Taidgh Barron/NY Post 32
Şekil 26: Lee Quinones, *The Lion's Den*, Aşağı Doğu Yakası New York, 1982. Fotoğraf: Martha Cooper 34
Şekil 27: Dondi White, *Children Of The Grave Part 3*, New York, 1980. Fotoğraf: Martha Cooper 34
Şekil 28: Phase2 Çalışmasının Önünde 35
Şekil 29: Zephyr'e Ait Tag 35
Şekil 30: SDK (Stompdown Killaz) Bombing'i 36
Şekil 31: Bates Piece'i 36
Şekil 32: Cap'in Başka Bir Çalışmaya Yaptığı Cross 37
Şekil 33: Grafiti Buff 37
Şekil 34: Razor Galleri'de Yapılacak United Graffiti Artists Sergisinin Haberi, 1973 38
Şekil 35: Dare, Kopenhag, 2009 39
Şekil 36: Brassaï'nin 1930'larda Başlayan ve 1960'lara Kadar Devam Eden Kapsamlı "Graffiti" Serisinden Bir Fotoğraf, Fransa, 1933 40
Şekil 37: Brassaï'nin 1930'larda Başlayan ve 1960'lara Kadar Devam Eden Kapsamlı "Graffiti" Serisinden Bir Fotoğraf, Fransa, 1933 41
Şekil 38: Blek Le Rat, *Computer Man*, Londra, 2016 41
Şekil 39: Keith Haring, Houston, 1982 42
Şekil 40: Kano, Futura2000, Keith Haring, Dondi White, 1988. Fotoğraf: Eric Kroll 43
Şekil 41: Shepard Fairey İkonik "OBEY" Posterlerini Yapıştırırken 44
Şekil 42: Shepard Fairey "HOPE" Posterleri Önünde 45
Şekil 43: Banksy, *Girl With Balloon*, Londra, 2002 45
Şekil 44: Disneyland'da Banksy Enstalasyonu, 2006 46
Şekil 45: Blu Muralı ve Altında Grafitiler, Berlin 47
Şekil 46: Space Invader, Bilbao, 2008 48
Şekil 47: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953 50
Şekil 48: Lucio Fontana, *Concetto Spaiale, Atesse*, 1960 51
Şekil 49: Jacques Villegle, *Quai de Grenelle*, 1977 52

Şekil 50: Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995 53
Şekil 51: Jackson Pollock, Eser Yapım Aşaması, 1950. Fotoğraf: Hans Namuth..... 54
Şekil 52: Nug & Pike, *It's So Fresh I Can't Take It*, 2007 55
Şekil 53: VII. İoannis'in Ucuna Sünger Bağlanmış Bir Sopa ile İsa İkonasını Tahrip Eder Hâlde Tasvir Edildiği 9. Yüzyıl Tezhibi 58
Şekil 54: Diego Velázquez, *The Rokeby Venus*, 1647–51 59
Şekil 55: Mary Richardson Tarafından Tahrip Edilen The Rokeby Venus, 1914 60
Şekil 56: Julian Röder, *Protest Against G 8 Summits Genoa VI*, 2001 62
Şekil 57: Çarpık Tırmanma Önleyici Bariyer 64
Şekil 58: Yeraltı Hizmet İşaretleri 64
Şekil 59: Matt McCormick, *The Subconscious Art of Graffiti Removal*, 2001 65
Şekil 60: Buff çeşitleri, *The Subconscious Art of Graffiti Removal*, 2001 66
Şekil 61: Bram Braam, *How Long is Now #2* 67
Şekil 62: Daniel Weissbach, *Stelle #37*, 2015 68
Şekil 63: Daniel Weissbach, *Stelle #35*, 2014-19 69
Şekil 64: Daniel Weissbach, *Stelle #84*, 2019 70
Şekil 65: Daniel Weissbach, *wrongwriteorwrong*, Fondation Cartier, Paris, 2009... 70
Şekil 66: Mike Ballards, *Layin In The Cut*, 2018 71
Şekil 67: Mike Ballards, *Hollow Moment*, 2019..... 72
Şekil 68: Felix Schramm, Untitled, 2017..... 72
Şekil 69: Felix Schramm, *Transom*, 2019..... 73
Şekil 70: Felix Schramm, *Savaga Salvage*, 2008 74
Şekil 71: Stephen Burke, *Jack Of All Trades*, 2021..... 75
Şekil 72: Stephen Burke, *This Guy Loves His Job 2*, 2022 76
Şekil 73: Stephen Burke, *Checker*, 2022 76
Şekil 74: MadC, Almanya, 2020..... 77
Şekil 75: MadC, "Street to Canvas" Kişisel Sergisinden Bir Tuval 78
Şekil 76: Kaws, New Jersey, 1995..... 80
Şekil 77: Kaws Atölyesinde. Fotoğraf: Bryan Derballa..... 80
Şekil 78: Smash137 Atölyesinde 81
Şekil 79: Felipe Pantone Atölyesinde, Valencia 81
Şekil 80: "Born In The Streets-Graffiti (Sokaklarda Doğan Grafiti)" Sergisi, Foundation Cartier Galerie. Paris 2009. Fotoğraf: Alvin Teo 83
Şekil 81: "Sokakların Dili" Sergisi, Pera Müzesi 2014 84
Şekil 82: "Art in the Streets (Sokaklarda Sanat)" Sergisi, MOCA, Los Angeles. 2011 85

Şekil 83: Poesia Kolajı 87
Şekil 84: Futura2000 Singapore'daki Kişisel Sergisinde. Fotoğraf: Alvin Teo 88
Şekil 85: Futura2000, New York, 1980. Fotoğraf: Henry Chalfant 89
Şekil 86: Futura2000, Untitled, 1982 89
Şekil 87: Futura2000 Bronz Heykeli 90
Şekil 88: Revok, Detroit 91
Şekil 89: Jason Revok Atölyesinde 92
Şekil 90: Revok, Nike Genel Merkezinde. Fotoğraf: WISEKNAVE 93
Şekil 91: Jason Revok Atölyesinde. Fotoğraf: Elaine Cromie 94
Şekil 92: Jason Revok, *Spirograph Ellipse*, 2022 94
Şekil 93: Moses Tarafından Yapılmış Taps, Fransa 95
Şekil 94: Taps Tarafından Yapılmış Moses, Almanya 95
Şekil 95: Moses & Taps, *Splash* 96
Şekil 96: Moses & Taps, *Image of Graffiti™ 19*, 17. 97
Şekil 97: SatOne, *Symbiosis*, Almanya, 2018 97
Şekil 98: SatOne, *Less Than A Second*, Fransa, 2016 98
Şekil 99: SatOne, *My Home Is Not My Castle*, Almanya, 2017 99
Şekil 100: SatOne, "Key Stimulus" Sergisinden, Fransa 100
Şekil 101: SatOne, *Where I Found You 1&2*, 2016 100
Şekil 102: SatOne, *Starway To?* 2015 101

1. GİRİŞ

Kentsel alanda sanat üretimi, antik dönemlerden günümüze kadar uzanan, pek çok farklı disiplin aracılığıyla varlığını sürdüren bir olgudur. İçerisinde yer aldığı coğrafyanın sosyal, ekonomik, politik ve kültürel gerçekleri ile etkileşimde olan kent sanatı, var olduğu kent içerisinde yaşayan toplum ile de diyalog halindedir. Kentsel sanatın dışa dönük ve etkileşimi kuvvetli yapısı, sanatsal bağlamda yeni ifade biçimlerinin ve pratiklerinin ortaya çıkmasına elverişli bir zemin oluşturur. Aynı kenti paylaşan ve farklı sosyal, kültürel ve ekonomik şartlara sahip bireylere eşit bir deneyim imkânı sunan kent sanatı, beslendiği kültürel kodları biçimsel ve bağlamsal olarak şekillendirip dışa vurur.

Sosyal ve kültürel olarak çoklu bir yapıya sahip olan günümüz kentleri, hâkim olan kültürün yanı sıra, kendi değer ve normlarını yaratan alt kültürleri de kapsar. Grafiti ve sokak sanatı, kentsel sanat bağlamında alt kültürel kodlara sahip ifade biçimleri olarak karşımıza çıkar. 60'lı yılların sonuna doğru Amerika'da Hip-Hop[1] kültürü içerisinde kendine yer bulan grafiti, modern şekliyle sosyokültürel olarak az gelişmiş mahallelerde, çoğunlukla ergenlik veya öncesi dönemdeki gençlerin, kendilerine seçtikleri mahlasları kalem, sprey gibi basit ve tekil materyaller aracılığıyla yazılamaları sonucu kendini göstermiş bir faaliyet olarak, sokak sanatı ve mural sanatı ile, uygulama alanı ve teknikleri bakımdan benzerlikler gösterir. Temelde ayırt edilebilen farklılıklar olsa da günümüzde ortaya konan bazı çalışmaları tanımlama noktasında kimi zaman net ayrımlar yapılamaz ve benzer tanımlar birbirleri yerine kullanılabilmektedir. Araştırmanın amaçlarından biri de bu karışıklıkların olabildiğince önüne geçmektir.

Günümüzde grafiti, sokak sanatı ve motivasyonunu kent yaşamından, dış mekândan alan pek çok sanatsal ifade biçimine ilham kaynağı olarak altıncı on yılının

[1] 1970'li yıllarda Amerika'da çoğunlukla gettolarda yaşayan Afro-Amerikalıların oluşturduğu bir kültür ve yaşam tarzıdır.

içerisindedir. Tarihsel sürecinde farklı sanat akımlarıyla girdiği etkileşim, pratiğini sokakta geliştiren grafiti yazarlarını[2] geçmişe kıyasla çağdaş sanat mekanlarında daha sık görmemize aracılık ediyor. Gelişimi ve yaşadığı dönüşümler neticesinde etki alanını genişletip farklı bağlam ve biçimlerde izleyicinin karşısına çıkıyor. Sanatsal üretim kaygısı gütmeden yapılan yazılamaların bugün geldiği noktada, grafiti ve sokak sanatının zamanla büyüyen bir endüstri haline geldiğini ve pek çok grafiti yazarının biçimsel dönüşümler neticesinde üretimlerini ve isimlerini kurumsallaştırdığını görmekteyiz.

Bu çalışma, kentsel sanat bağlamında, grafiti, sokak sanatı ve çıkış noktasını, motivasyonunu grafiti ve dinamik kent yaşamından alan, aynı zamanda modernizm sonrası çeşitli akımlardan da etkilenen melez sanatsal ifade biçimlerinin birbiriyle ve beslendikleri kaynaklarla olan etkileşimini, geçmişten ve güncel örnekler üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır.

Araştırmada nitel araştırma tekniğinin yorumlayıcı betimsel analiz yönteminden faydalanılmıştır. Kentsel sanat konusuyla ilgili literatür taraması yapılmış, elde edilen bulgular, güncel röportajlar, çeşitli dijital veya basılı kaynaklardan alınan verilerle desteklenmiştir. Biçime bağlı yapılan incelemeler dijital kaynaklardan alınan görsellerle analiz edilmiş, olgular arasında karşılaştırmalar yapılmıştır.

[2] Temelinde yazılama olduğu için İngilizcede grafiti yapan kişiler “graffiti writer” adıyla tanımlanır. Bu çalışmada da Türkçe’ye “grafiti yazarı” olarak çevrilmiştir.

2. KENT VE KENT SANATI

İnsan topluluklarının kolektif olarak yaşamlarını sürdürdükleri toprak parçası olarak basit tanımını yapabileceğimiz kent, içerisinde barındırdığı kentli insanı çevreleyen ve ondan etkilenen tüm boyutları kapsar. Buna ilave olarak geniş kapsamda tanımlanması gereken bir niteliğe sahiptir (Hayta, 2016).

Fiziki tanımının ötesinde kent, toplumsal, siyasal, yönetsel ve ekonomik faaliyetlerin, üzerinde bulunduğu tüm insanlar için var olduğu yaşam alanıdır. Kültürel ögeler de bu kolektif yapı içerisinde kentlilerce bir elemeden geçer ve ortaya her kentin kendine özgü kültür ve alışkanlıkları çıkar. Sanatsal faaliyetler de içerisinde bulunduğu kentin sosyal ve kültürel dinamiklerinden pek çok zaman doğrudan etkilenmekte ve izler taşımaktadır. Çeşitli yöntem ve disiplinlerle kendini ortaya çıkaran kent sanatı, geniş kullanımıyla kafa karışıklığına neden olan çatı bir tanımlamadır. Kent sanatı yani kentsel sanat, açık alan heykellerinin yanında grafiti yazımı, büyük ölçekli mural çalışmaları, kamusal alan yerleştirmeleri, performatif ve interaktif aktiviteler, mimari müdahaleler ve benzerleri gibi pek çok farklı disiplinin kapsandığı geniş bir alandır.

Burada altı çizilmesi gereken nokta, kentin, kapsamında var olan kentsel sanatı etkilediği gibi, kentsel sanat da bulunduğu kenti etkilemektedir. Bu etki ortaya, mekân hissini güçlendirmek, tasarım kalitesini yükseltmek, imaj ve kimlik oluşumuna katkı sağlamak gibi çeşitli şekillerde olabilir. Böylece sanat ve kamusal mekân arasında karşılıklı ve çift yönlü bir ilişki kurulur (Çağlın, 2010).

2.1. Kentlerin Doğuşu

Yüzyıllar boyunca insanın yerleşik bir yaşam alanı olmadı. Barınacak alanı olmayan insanlar önce oyuklara ardından kendi alet edevatlarıyla yaptıkları mekanlara sığınmayı öğrendiler. Yaşamı idame ettirmek için gerekli kaynaklar da sadece belli bir grup insanın hayatta kalmasına olanak sağlıyordu, kısıtlı ve sadece toplayıcılıkla ilerleyen beslenme alışkanlığı veya zorunluluğu insan toplulukların gelişmesine engel oluyordu. Avcılığın öğrenilmesi ve geliştirilmesi daha yerleşik bir yaşam biçimini

mümkün kıldı ve sonucunda topluluklar yerleşime benzeyen yığılmalar meydana getirdiler.

> Kent olgusunun, Paleo-neolitik çağ topluluğu içinden mutlak biçimde aniden ve öncülsüz olarak beliren belkemiği; Lloyd Morgan'la William Morton Wheeler'ın kullandığı anlamda bir öncülsüzlük içerir. Öncülsüz evrimde, ortaya çıkan yeni bir unsur sadece var olan kitleye katılmakla kalmaz, aynı zamanda onun özelliklerini değiştiren bütünsel bir değişime, yeni bir biçimlenime neden olur. Bu unsurun ortaya çıkmasından önceki dönemde fark edilemeyen potansiyeller görece değişmez bir özellik taşıyan ve örgütlü bir yapıya sahip olmayan "ölü" maddeden organik yaşamın doğabilmesi olasılığı gibi öncülsüz evrimden sonra görünür hale gelir (Mumford, 1961, s. 44-45).

Bu durumda tam kontrol ve planlama dahilinde olmadan ortaya çıkan kent olgusunun, içerisinde yaşayan toplumun öngörülemeyen potansiyellerini gerçekleştirmesinde tetikleyici bir faktör olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

"Kentlerin ortaya çıkmasıyla birlikte asıl yaşanan şuydu: O zamana kadar dağınık ve örgütsüz olan birçok işlev sınırlı bir alanda bir araya getirildi ve topluluğun bileşenleri dinamik bir gerilim ve etkileşim durumunda tutuldu." (Mumford, 2007, s. 47). Bir araya getirilen işlevler zamanla bir yap bozun parçaları gibi birbirleriyle mutlak bir uyuma tabi oldular veya olmak durumunda kaldılar, bu durum neticesinde sürekli devam eden bir dönüşüm ve değişim ortamı yaratılmış oldu.

> Dünyanın sürekli olarak kentleşmekte olan bölgelerinde kent tek başına salt kendisi adına değil, aynı zamanda endüstri toplumunun modeli olarak da ele alınmalıdır. Endüstri toplumunun ve onun içerdiği kentin özellikleri şunlardır: Sosyal dönüşümün hızlı bir tempoda gerçekleşmesi, gerek ekonomik gerekse bunun dışındaki mesleki iş bölümünde uzmanlaşma, değer ve dünya görüşü konumlarında çoğulculuk ve bir yandan sosyal katmanların skalasında iniş-çıkış şeklinde, diğer yandan da ilişki gruplarının yatay değişiminde görülen yüksek sosyal hareketlilik(…)Çağdaş topluma olduğu kadar kente de ait olan özelliklerin ortak etkileşimleri içinde bireyler sürekli bir yerleşikliğe sahip olsaydılar bile esnek bir sosyal strüktüre karşılık gelecek o sosyal dinamiği sağlamaktadırlar. Ancak öyle görünüyor ki, sürekli artış gösteren mekânsal hareketlilik bir yaşama alanı rezervi bulduğu anda daha da hızlı bir artış göstermektedir. Yüksek dinamiği nedeniyle

> şehircilik statik gereklilik kavramlarına yönelmekten kaçınmalıdır, daha çok hareketli bir strateji geliştirmeli ve kenti giderek artan düzeyde insancıllaşmakta olan önlemler doğrultusunda geliştirmeyi araştırmalıdır (Helle, 1996, s. 72-73).

> Tıpkı bir bina gibi, bir kent de boşlukta yer tutan bir yapıdır, tek farkı ölçülerinin çok daha büyük olması ve yalnızca uzun zaman içinde tam olarak algılanabilmesidir. Bu nedenle kent tasarımı, zamana bağlı bir sanattır, ama müzik gibi öteki zamansal sanatların başvurduğu denetimli ve ölçülü ardıllıktan pek az yararlanabilir. Değişik durumlarda ve değişik insanlar için bu ardıllık tersine döndürülür, bölünür, vazgeçilir, kesilir. Kent, her ışık altında ve her havada görünür (Lynch, 1996, s. 153).

Bu görünüm aynı kenti yaşam alanı olarak paylaşan farklı insanlar tarafından farklı algılanabilir, bu durumda objektif bir görmeden bahsetmek zorlaşabilir. Kent görünümü kentin kendi hikayesi ve onu izleyen insanların hikayesi bağlamında kırılmalara uğrayabilir.

> Her an gözün görebileceğinden, kulağın duyabileceğinden fazlası vardır kentte, keşfedilmeyi bekleyen bir dekor, bir manzara vardır. Hiçbir şey kendi başına algılanmaz, çevresiyle, kendisini doğuran olaylar zinciriyle, geçmiş yaşantıların anısıyla ilintili olarak algılanır. Bir çiftçinin tarlasının orta yerine oturtulan Washington Caddesi, Boston'un göbeğindeki alışveriş caddesine benzeyebilir, ama yine de göze bambaşka görünecektir. Her yurttaşın, oturduğu kentin bir yeriyle uzun süren ilişkisi olur, o kentle ilgili imgesi anılar ve anlamlarla yüklüdür. Bir kentteki hareketli elemanlar, özellikle de insanlar ve onların faaliyetleri, sabit fiziksel bölümler kadar önemlidir. Biz bu gösterinin izleyicileri olarak kalmayız, kendimiz de onun bir parçasıyızdır, öteki katılımcılarla birlikte sahnede yer alırız. Çoğu kez kenti algılamamız süreklilik göstermez; kısmi, bölük pörçük olur daha çok, dikkatimizi çeken başka şeylerle bölünür. Hemen hemen bütün duyularımız devrededir, kentin imgesi de bütün bunların bir bileşimidir (Lynch, 1996, s. 153).

Tüm bu devinimin ve elementlerin bir bütün olarak ilerleyip geliştiği kent yapısında, kenti var eden en önemli bileşenlerden ikisi kamusal alan ve kamusal mekanlardır. Kent içerisinde yaşayan bireylerin varlığı ve konumu, yine aynı kent içerisindeki kamusal alan ve mekanlarla kurduğu ilişki ile doğrudan bağlantılıdır. Kamusal alan ve mekanlar, bireylerin yaşamını fiziksel ve sosyal açıdan direkt olarak etkiler ve bu etki

de iz düşümünü kent yaşantısında kendini gösterir. Kentler kamusal alanlar ve kamusal mekanlardan bağımsız düşünülemez.

2.2. Kamusal Alan ve Kamusal Mekân

Kamusal alan ve kamusal mekân, Türkçe' de pek çok kez birbiri yerine kullanılan ve kafa karışıklığına neden olan iki tanım olarak karşımıza çıkar. İngilizce karşılıklarında, kamusal alan yani "public sphere" ile kamusal mekân, "public space", birbirinden farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Public kelimesinin kökenine indiğimizde, Çevrimiçi Etimoloji Sözlüğü' nün yaptığı çalışmaya göre Latince, ortak, genel, halka ait olan anlamı a gelen "publicus" kelimesinden türediğini görürüz. Public, insan çoğulluğu ifadesi olarak kullanılırken, Türkçe karşılığını kamusal olarak alırız.

Kamusal alan çalışmalarıyla tanınan Alman felsefeci ve sosyolog Jurgen Habermas'a göre kamusal alan yani "public sphere", toplumsal bütünleşmenin gerçekleşeceği tek yerdir ve toplumu bir arada tutma görevi görür.

> Güncel kamusal alan kavramının çıkış noktası olarak kabul edilen "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü" adlı kitabında (1962) Habermas kamusal alanın tanımını "özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, tartıştıkları ve kamuoyu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı" şeklinde yapar. "Kamusal alan, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanıdır" diyen Habermas'ın tanımından anlaşıldığı gibi, kamusal alan fiziksel sınırları olan bir kavram değil, işlevsel bir kavramdır. Kamusallık yalnızca mekânla ilintili değil, günlük yaşamda paylaşılan her türlü deneyimi kapsar (Oktay, 2003; Çağlın, 2010, s. 5).
>
> Habermas'ta kamu kavramının tarihsel kökenine bakıldığında, Yunan şehir devletleri ile karşılaşılmaktadır. Olgun Yunan şehir devletlerinde, özgür vatandaşların ortak kullandığı (koine) polis'in alanı, tek tek şahıslara ait olan (idia) oikos'un alanından kesin olarak ayrılmıştır. Kamusal alan "bios politikos", pazar meydanında, Agora'da cereyan eder, fakat mekânsal olarak bağlanmış değildir. Kamu, mahkeme ve meclis görüşmeleri biçimine de bürünebilen müzakerelerde oluşabileceği gibi, savaşta veya savaş oyunlarındaki gibi ortak eylemlerden de oluşabilmektedir. Antik Yunan'ın eşit yurttaşları, insana dair olan konuşmaları

> kamunun açıklığında yapar. Kamusal alan ortak çıkarın ve gerçeğin konuşularak elde edildiği alandır (Ercins, 2013).

Kamusal alan, kamusallığın ortaya çıktığı herhangi bir yer ve alanı temsil eder ve mekânın ötesindedir. Fiziksel niteliği olmayan kamusal deneyimler bütünüdür.

Kamusal mekân ise bireyler arasında ayrım gözetmeden herkes tarafından ulaşılabilen fiziksel mekânlardır. Bir diğer söyleyişle, kamusal hayatın içinde geçtiği, insanların hem birbirleriyle hem de çevreyle etkileşim sağladıkları yerlerdir (Çağlın, 2010).

Kamusal mekânda, kamusallığın mekânsal yansıması söz konusudur ve kamusal alana göre daha sınırlı bir kavramı ifade eder.

Kentin kamusal mekanlarında yaşanan olumlu veya olumsuz değişimler, etkisini aynı kenti paylaşan bireyler üzerinde direkt veya dolaylı olarak gösterir ve bu durumun yansıması toplum yaşamında ortaya çıkar. Kent hayatının önemli sosyalleşme noktaları olan kamusal mekanların, yaşanan fiziki dönüşümler sonucu azalması veya daralması, toplumsal anlamda kopukluklara yol açabilir. Bir toplumda kamusal mekanların kullanımı, o coğrafyadaki ekonomik, sosyal yapı ve kültürel ilerlemelere göre değişkenlik gösterebilir.

> Ne yazık ki kamusal mekânlar da günümüzde -kamusal alanın bozulmasına paralel olarak- eski bir araya getiriciliğini kaybetmektedir. Sanayi Devrimi sonrası kentlerdeki büyüme, banliyölerin oluşması ve şehir merkezlerinin iş alanlarına terk edilmesi sonucu kamusal yaşam yok olma tehlikesiyle karşılaşmakta; bu da kamusal mekânın yapısının değişmesine yol açmaktadır (Sennet, 1994; Çağlın, 2010, s. 6).

Kamusal mekanlar bugün modern kent yaşamında sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda sirkülasyonun sağlanması ve gelişim için önemli yerler olarak yaşamaya devam ediyor. Bu noktada bireylerin tekil veya kolektif şekilde kent ortamında kendilerini ifade biçimi olarak tanımlayabileceğimiz kent sanatı ise kamusal hayatı etkileyen tüm faktörlerin biçimlendirdiği şekliyle kamusal alan ve dolayısıyla kamusal mekanlarda varlığını sürdürür.

2.3. Kentsel Sanat

Kentsel sanat terimi, grafiti ve sokak sanatı ile yerleşik sanat dünyası arasındaki mesafenin bir ürünü olarak ortaya çıkan bir dizi problemden; tanımsızlıkların ağır basmaya başladığı noktada bir tanımlama yapma ihtiyacı doğuracak kadar kent için sanatsal üretimlerinin artmasından kaynaklı olarak ortaya çıkan sorunları çözme ihtiyacından doğmuştur. (Eraslan. 2019).

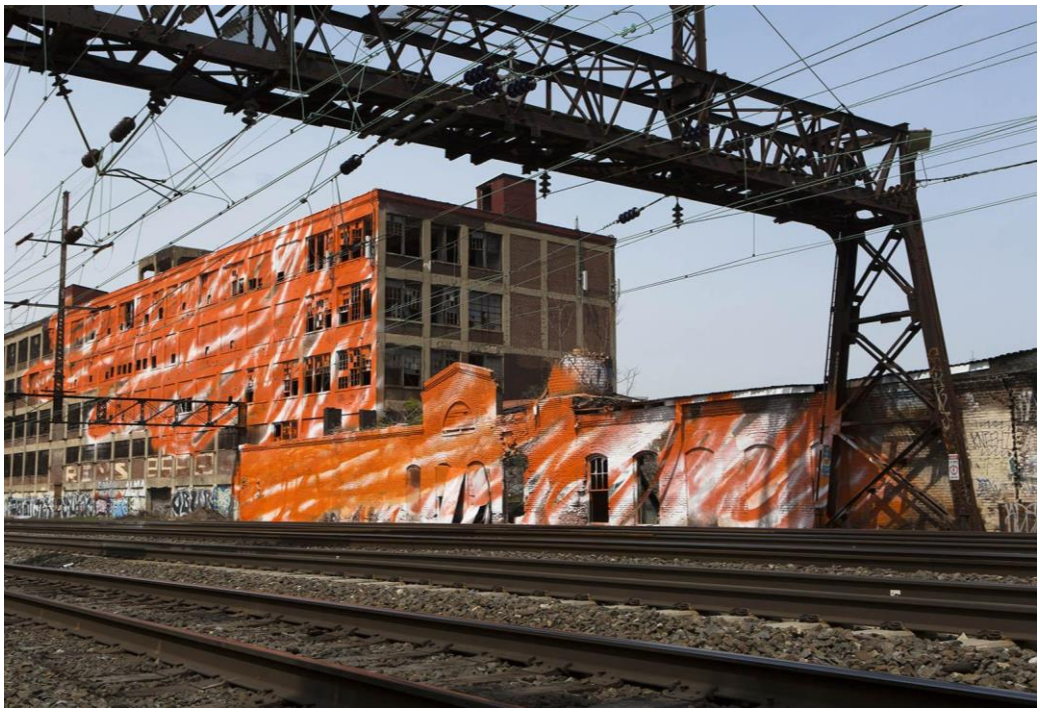
> Kentsel sanat teriminin geniş kullanımı, yasa dışı grafiti yazımından performatif, katılımcı ve mimari müdahalelerine, uç tüketime yönelik reklam panoları boyamaktan, yasal murallara ve benzerlerine kadar çok farklı sonuçların stillerin, medyanın ve tekniklerin özetlenmesine olanak tanır. Kentsel yaratıcılığın tek bir biçimini tanımlayarak kesinleştirmemize gerek yoktur, ancak onları tanımlarla sınırlamamız da gerekmez. Terimlere uymak, grafiti yazımı ve sokak sanatının bir yandan eleştirel potansiyellerini vurgulamak için yararlı olabilir, fakat diğer yandan sanatsal veya yaratıcı ifadenin karakterizasyonlarına uymaması durumunda dışlayıcı olabilir. Eğer kentsel sanat terimini en geniş anlamıyla inceleyebilmek için bir model olarak kullanırsak, o zaman bazı kişiler tarafından zaten tanımlanmış ve eleştirilmiş zıtlıkları; sanat ve sanat-dışılık, yüksek sanat ve alçak sanat, reklamcı tavır vb. gibi karşıtlıkları aşmak da mümkündür. Buradaki amaç, elbette bu tartışmaları gözden kaçırmamak, ancak fenomenin bir parçası olarak kabul etmektir. Böylelikle tanımlama, geniş kentsel ekranımızda görünen her yaratıcı ifadeyle başa çıkılabilir (Hoppe, 2016, s. 10).

Kentsel sanat, kendinden öncekilere, alışılmışa ve geleneğe karşı duran bir tavra sahiptir. Sanatsal bağlamda konfor alanında çıkma ve tabu yıkma içgüdüsüyle hareket eder.

> Toplu halde kent sanatı olarak damgalanan kimi uygulamaların özünde, öncelikle kentsoylu sanatına, onun kullanıldığı malzemelere (şövale resmi) ve galeri, müze gibi sergi mekanlarına bir başkaldırı vardır. Yaratıcılıklarını sokaklarda sergileyen sanatçıları bilerek ya da bilmeyerek, sanayi kentinin heyecanlı ritmine daha iyi uyabilmek için müzeleri ve kütüphaneleri yakmayı öneren Gelecekçilerin; reklam afişlerini ve siyasal afişleri kitlelere ulaşmanın bir yolu olarak gören Yapısalcıların (Konstrüktivistlerin) ya da gerek oyun aracılığıyla gerek sanatçıyla izleyici arasındaki her türlü ayrımı reddederek “Sanatın aşılması”nı isteyen Durumcuların

(Sitüasyonistlerin) mirasçıları olmuştur. Vurgunculuğa ve yapıtın metalaştırılmasına karşı bedavalığı, uçuculuğu ve bağlama tutunmayı ama aynı zamanda yaşamı değiştirme aracı olarak belli bir sanat düşüncesini de ortaya koymuşlardır (Lemoine, 2014, s. 19).

Şekil 1: Katharina Grosse, "Psychylustro", Philadelphia, 2014. Fotoğraf: Steve Weinik



Kaynak: Mural Arts Philadelphia, 2015

Kentsel sanat çalışmaları, genellikle aynı kent paylaşan bireyler için eşit ve özgür bir tecrübe alanı sunar. Fakat istisnalarla karşılaşmak mümkündür, çeşitli kentsel müdahaleler halkın özgürce sınırları içerisinde bulunup vakit geçiremeyeceği, direkt olarak fiziksel temasta bulunamayacağı alanlarda yer alabilir. Örneğin Katharina Grosse'nin çalışmasında olduğu gibi uygulama bir tren yolu kenarında veya raylar üzerinde yer alabilir. Bu durumda, kentliler çalışma ile, içerisinde bulundukları trenle seyir halindeyken karşılaşırlar, diğer bir deyişle çalışmaya maruz kalırlar.

Şekil 2: Katharina Grosse, *Psychylustro*, Philadelphia, 2014. Fotoğraf: Steve Weinik



Kaynak: Katharina Grosse, 2024

> Kentsel müdahaleler, sokak sanatı ve kamusal mekân arasındaki ilişki, son yıllarda, alana özgü sanatsal müdahalelerin genişletilmesi, sanat üretiminde topluma yönelik sanat üretimine katılım aksiyonları, grafiti ve sokak sanatının artan görünürlüğü ve uygulamalarının çeşitlendirilmesi de dahil olmak üzere bazı sanatsal ve sanat dünyasındaki çeşitli hareketler ve mimari çalışmalarla körüklenen geniş çaplı müzakerelere ve akademik tartışmaya konu olmuştur (Costa, Guerra, & Neves, 2017, s. 8).

Kentsel ve kamusal sanat alanındaki tartışmalı zemin bugün olduğu gibi geçtiğimiz dönemlerde de var olmuş, bazı durumlarda halkları yöneten zümrelerin ve otoritelerin de gündemine girerek farklı başlıklar altında tartışılıp değerlendirilmiştir.

“Kamusal sanat teriminin kökenlerine baktığımızda şunu görürüz ki; Birleşik Krallık'ta Morris ve Ruskin, kamusal sanatı 19. yüzyılın ikinci yarısındaki sanayi devrimine bir tepki olarak anlamışlar, onu sanat ve zanaat hareketinin doğal bir gelişimi olarak konumlandırmışlardır.” (Neves, 2016, s. 29).

Kentsel sanat bağlamında yapılan her türlü fikir yürütme ve tartışma, kapsamına mutlaka kamusal alanı da dahil etmek durumundadır. İki olgu arasında ayrışması zor bir iç içe geçmişlik söz konusudur.

> Kent sanatı, istisnalar dışında kamusal mekândan ayrı düşünülemez. İster geçici ister içinde geliştikleri toplulukların içinden veya dışından gelsinler, kamusal mekâna yapılan müdahaleler son yıllarda şehrin ve kentsel yaşamın ne olduğuna dair yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bölgesel olarak yerleşik mekanizmaları yansıtan yaratıcı dinamikler yoluyla, ama aynı zamanda daha iyi çalışılması gereken belirli sosyal ve kültürel süreçler aracılığıyla etkileşim ve karşılaşma için olduğu kadar kendini ifade etme ve simgesel olumlama için de ayrıcalıklı bir yer olan kamusal alan, bu alanda ilginç süreçlerin gelişmesi için doğal bir arenadır (Costa, Guerra, & Neves, 2017, s. 8).

Şekil 3: Frank Stella, *Inflated Star and Wooden Star*. Royal Academy of Arts, Londra, 2014



Kaynak: Marianne Hoed, 2015

Kamusal alan yapısı gereği, o alanda uygulanan veya konumlandırılan sanat eserinin yöntemine bağlı olarak sanatçı ve üretiminin çeşitli reaksiyonlar ve tepkilerle karşılaşmasına zemin hazırlar. Yapım aşaması kamusal alanda devam eden bir eser, izleyicide merak ve heyecan yaratırken hazır olarak yerleştirilen bir eser farklı his ve düşünceleri tetikleyebilir.

Kamusal mekânda yapılan sanat, genel işlevi kentsel mekânda estetik bir şekilde objeleri ve olayları harekete geçirerek anlam yaratmak olan sosyal ve kapsayıcı bir pratiktir. Dolayısıyla kamusal sanat, uygulayıcısı ve izleyicisi de dâhil olmak üzere bulunduğu mekânın tüm bileşenleriyle ilişkiye girer, bundan dolayı kentsel mekânda sanat olgusu, kamusal yaşamla bir bütün halindedir. Sanat ve kamusal mekân arasındaki çift yönlü ilişkiye sanat açısından bakıldığında, kamusal mekân sanat için farklı iletişim olanakları sağladığı gibi, sanat da kamusal mekâna pek çok yönden olumlu katkılar sağlamaktadır. Bunlar mekân hissini güçlendirmek, tasarım kalitesini yükseltmek, imaj ve kimlik oluşumuna katkı sağlamak olabilir (Çağlın, 2010).

Kamusal alanda varlığını sürdüren kent sanatı, bulunduğu mekânı tek yönlü şekilde dönüştürme ve görsel niteliğine katkı sağlama işlevlerinin yanında, aslında çok daha kompleks süreçlerin ürünü olarak karşımıza çıkar ve bu yapısını, oluşumundan sonra da sürdürür.

> Kentsel kamusal mekânda bir sanat objesinin varlığı ise türlü şekillerde okunabilir. Bir yandan kentsel mekânı güzelleştirme amacından bahsedilecek iken, diğer yandan kentlilerde mekânsal aidiyet duygusu yaratabilecek "içerici" (dışlayıcının karşıtı olarak) bir araç olarak kentlerin yeniden yapılandırma süreçlerinde yer aldığı söylenebilecektir. Çünkü kamusal sanat, salt kamusal alanda konumlandırılmış sanat ürünlerinden ibaret değildir. Salt bir mekânsal donanım olmanın ötesinde, kentsel mekânda yer alan sanat ürünlerinin tasarlayıcısı, üreticisi ve tüketicisinin de o kent içerisindeki varlıkları/yoğunlukları, etkinlik düzeyleri ve kentin sadece mekânsal değil, ekonomik ve sosyal/kültürel gelişimi üzerindeki olası katkıları bağlamında okunabilecek bir bütünlük söz konusudur (Gökçen, 2018, s. 217-218).

Şekil 4: Richard Serra, *Tilted Arc*, New York, 1981



Kaynak: Archive of Destruction, 2013

Kamusal mekân ve sanat eseri arasındaki ilişki bazı durumlarda tıkanıklığa uğrayarak çeşitli hukuki sorunlara ve tartışmalara da yol açabilir. “Site-specific” yani mekâna özgü olarak tasarlanmış ve üretilmiş olan Richard Serra’nın “Tilted Arc” adlı dış mekân yerleştirmesi bu durumun örneklerinden biridir.

1979'da Richard Serra’ya, Manhattan'daki Jacob K. Javits Federal Binasının önündeki açık alanı bir kamusal sanat eserini siparişi için proje sunması önerildi. Ve eserin devlet malı haline geleceğinin altı çizilerek anlaşmaya varıldı. “Tilted Arc” adlı post-minimalist parça 1981'de tasarlandı ve kuruldu. Eser oldukça büyük ve kendini oksitleyen bir yapıya sahipti. Olumlu ve olumsuz pek çok geri dönüş aldı. Eserin savunucuları, kamusal alanı dönüştürmesi ve heykel kavramını genişletmesi üzerinde durarak öneminin altını çizerken, eleştirenler eserin çirkinliğini dile getirmiş ve mekân ile alay ettiği şeklinde algılamışlardı. Bölgede çalışan insanlar, Tilted Arc'ı günlük rutinleri için rahatsız edici buldular ve sadece birkaç ay içinde kaldırılması için bin üç yüzden fazla dilekçe imzalandı. Gelen tüm tepkileri göz önünde bulunduran Serra, "Bölgeye özgü bir çalışma olduğu için yeri değiştirilemez. Eseri kaldırmak, eseri yok etmektir" yorumunu yaptı. Fakat heykel Mart 1989'da federal işçiler tarafından kaldırıldı (Takac, 2020).

Şekil 5: Richard Serra, *Tilted Arc*, New York, 1981. (Kuş bakışı)



Kaynak: Tate, 2015

Farklı bir bakış açısı olarak, 36,5 metre uzunluğu ve 3,5 metre yüksekliğiyle şehrin merkezi noktalarından birinde her alan heykel, biçimi bakımından halk için despot bir bariyer işlevi de taşımakta, bundan dolayı kent hayatında sıklıkla karşılaşılabilecek, kimi tekinsiz ve illegal faaliyete ve duruma aracı olabilecek bir potansiyel barındırmaktadır. Nispeten kentin güvenli alanlarından biri olan meydan, heykelin yapısıyla beraber dönüşüme uğramaktadır. Eser bu yapısıyla mekânı dönüştüren bir niteliğe sahiptir.

Kamusal sanatın kentin salt görsel anlamda daha çekici hale getirilmesi ve kentsel mekânların estetikleştirilmesi anlamında değil, yerel yönetimlerin giderek kamusal sanat üzerinden sosyal ve çevresel sorunlarla başa çıkabilme konusundaki istekliliklerini göstermesi anlamında rol oynadığı da tartışılmaktadır. Yerel

yönetimlerce oluşturulan kültür planları, özel finans kaynak yaratma modelleri, kamusal sanat komitelerinin kurulması ve kamusal sanat planlarının oluşturulması gibi adımlar, yerel yönetimlerin bu yöndeki çabaları olarak okunabilir. Diğer taraftan, kamusal sanatın son zamanlardaki yükselişinin sadece yukarıda anılan faydalar temelinde gerçekleşmediği, çok daha asimetrik bir bakış açısıyla sanatın kültürel normlara veya eleştirilen kentsel gelişime karşı bir protesto biçimi olarak da kullanılması ile doğrudan ilişkili olduğu da güncel tartışmalar arasındadır. Nitekim grafiti, duvar boyaları, kaplama eserler veya yerleştirmeler olarak çeşitlenen kamusal sanat uygulamalarının bu çıkış noktası kaynaklı oldukları söylenebilir. Sanatın özünde var olanı sorgulayıcı/sorgulatıcı, gereğinde protesto edici, aydınlatıcı ve yol gösterici misyonu dikkate alındığında, bu tür bir hedef çerçevesinin kamusal sanatın bütününe çok da ters düşmediği açıktır. Protest içerikli olsun olmasın, bütün tartışmaların gösterdiği ortak bir nokta, kamusal alanda sanatın kentsel mekânda dinamizm yaratarak toplumsal etkileşimlere zemin hazırlamak suretiyle yaşam ve mekân kalitesini artıracak, mekân hissini güçlendirecek ve imaj ve kimlik oluşumuna katkı sağlayacak bir araç olarak işlev gördüğü hususudur (Gökçen, 2018, s. 219-220).

Şekil 6: SatOne ve Daniel Man, *Collision*, NYX Hotel, Münih, 2018



Kaynak: SatOne, 2018

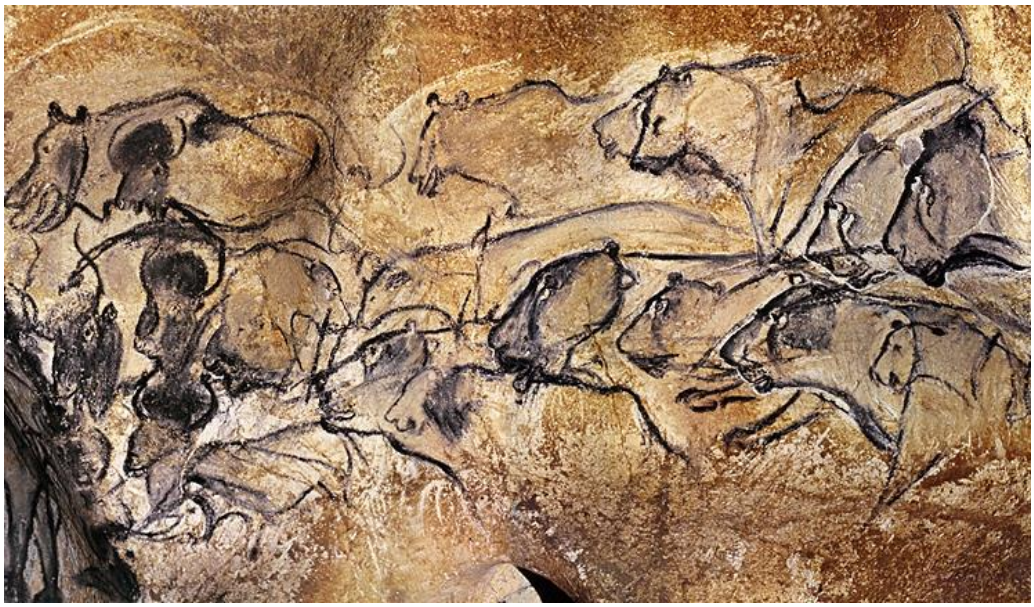
Günümüzde çağdaş kentsel sanat, bulunduğu coğrafyanın tarihi ve güncel politik, sosyal ve kültürel strüktüründen direkt veya dolaylı olarak etkilenir. Bu etkileşim tek taraflı değildir, uygulamalar da temasta olduğu toplumu etkiler. Bu noktada kamusal yerleştirmelerle beraber, kentin yüzü ve hafızası olan duvarlar kilit rol oynar. Grafiti, mural ve sokak sanatı başlıkları altında üç ayrı kol gibi görünen fakat aralarındaki ayrımlar genel itibariyle homojen olan çağdaş kent olguları, bulundukları kentin kimliği ve hafızasının oluşmasında önemli pay sahibidir.

2.3.1. Mural Sanatı

Mural kelimesi, duvar anlamına gelen Latince "Murus" kelimesinden türemiştir. Çağdaş Sözlük tanımına göre mural, bir iç veya dış duvara boyanmış büyük ölçekli bir çizim olarak karakterize edilir. Muralcılığın kökeni, ilk olarak mağara duvarlarının yüzeyini çizerek, oyarak ve şekillendirerek gösterilen avlanmış hayvanların kullanılmasına dayanmaktadır.

Muralın varlığı binlerce yıl boyunca belgelenmiş ve bu, eski yaşam tarzları veya alışkanlıklarına ilişkin mesajları veya hikayeleri iletmek için kullanılan yol ve yöntemleri kanıtlamaktadır. David Freedberg ve Jan de Vries tarafından yazılan "Art in History, History in Art" adlı bir kitaba göre, bu fenomen çok daha müreffeh hale gelen geçmiş uygarlıkların bir yansımasıdır (Rahman, Ismail, & Rahim, 2020).

Şekil 7: 30.000 Yıldan Daha Uzun Bir Süre Önce Kömürde Çizilmiş Aslanlar, Gergedan ve Bufalolar, Chauvet Mağarası, Fransa



Kaynak: La Sicilia in Rete. 2015

Murallardan eski zamanların yaşamı ve günlük aktiviteleri, yaşamsal dinamikleri hakkında pek çok bilgi edinilebilir. Geniş perspektiften bakıldığında murallar çağdaş kentsel sanatın atası niteliğindedir ve dönemlere göre farklı tekniklerin gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Fresk

Antik dönem mural tekniklerinden en kullanışlı olan ve bilinenlerinden biri olarak fresk yapımı, antik döneme dair yazılı kaynakların aktardığı en erken bilgilere göre MÖ 4.yy. a kadar gitmektedir, en fazla bilgi Roma dönemi hakkındadır. Bu teknikte resimler ıslak veya kuru sıva üzerine yapılmaktadır. Buon Fresko ya da Al Fresko denilen ıslak sıva üzerine yapılan teknik gerçek fresk tekniğidir. Burada su ya da su ve kireç bileşimi bir bağlayıcı ile karıştırılan pigmentler ıslak sıva üzerine uygulanmaktadır. Yüzey kurudukça kireç, pigmentin sıvaya yapışmasını sağlar. Bu teknikte boyalar sıvanın içine geçerek kalın renkli bir sıva tabakası oluşturduğundan resim çok dayanıklı olmaktadır (Yılmaz, 2012, s. 95-105).

Şekil 8: Michelangelo, Sistine Şapeli, Vatikan, İtalya, 1508-1512



Kaynak: Medium, 2022

Mural sanatı, bir görsel sanat biçimidir ve kamusal alanda, sokaklarımızda ve genellikle kentsel ortamlarda kendini ifade eder. Nispeten ucuz bir sanat biçimidir ve bu duvar resimleri yükselme, eğitim, beceri geliştirme, iş yaratma ve kültürel

ifade gibi amaçlara hizmet eder. Duvar sanatının süreci ve üretimi yoluyla bir sahiplik ve yer duygusu yaratılırken, aynı zamanda sanat aracılığıyla yerel kimliğin yaratılmasına da olanak tanınır. Çoğu uluslararası şehir merkezinde duvar sanatı 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında gelişmeye başlayan bir olgudur (Mseleku, 2014, s. 18).

Diğer pek çok sanatsal disiplinde olduğu gibi mural sanatı da kenti sürecinde yöntem ve içerik bakımından çeşitli dönüşümler geçirmiştir.

Duvar resimlerinin toplumu tasvir eden sanat eserlerinden daha fazlası olarak görülmesi Meksika mural geleneğinin ortaya çıkmasına kadar söz konusu değildi. Meksika'daki duvar resimleri güçlü sosyal ve politik mesajlar içeriyordu ve Meksika Devrimi hükümetinden sonra ülkeyi birleştirme girişiminde kullanıldılar. Duvar resimlerinin iletişimsel sanat eserleri olarak kullanımı üç tanınmış ressam tarafından popüler hale getirildi; Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros ve José Clemente Orozco. 1920 ve 1970 yılları arasında bu sosyal ve politik mesajları yaymak için kamu binalarına birçok duvar resmi boyandı. Chicano sanat hareketini doğurdu ve Meksika'da bugüne kadar devam eden bir gelenek haline geldi (Book An Artist Team).

Şekil 9: Diego Rivera, *From The Conquest to 1930*, Ulusal Saray, Meksika, 1929-30



Kaynak: Latam Arte, 2024

“Rivera ve diğer sanatçılar şövale resminin “aristokrat” olduğuna inanıyorlardı, çünkü yüzyıllardır bu tür sanatlar seçkinlerin ilgi alanıydı. Bunun yerine, konuları geniş bir

halk kitlesine geniş ölçekte sunabileceği için duvar resmini tercih ettiler. Kamu binalarındaki insanlara doğrudan hitap etme fikri, nakkaşların komünist politikalarına uyuyordu. 1922'de Rivera ve diğerleri, Teknik İşçiler, Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sendikası Manifestosu ‘nu imzaladı ve sanatçıların "en büyük çabalarını halk için değerli bir sanatı gerçekleştirme amacına" harcamaları gerektiğini savundu.” (Flattley, 2020).

Türkiye, politik geçmişi yoğun ve çalkantılı bir ülke olarak, erken dönem mural sanatında çeşitli direnç mekanizmalarıyla karşılaşmıştır. 1975’te İstanbul’da kurulan Görsel Sanatçılar Derneği’nin, bir sene sonra 1976’da 13. Antalya Uluslararası Sanat Şenliği kapsamında yaptığı duvar resimleri sonrasında gerçekleşenler bu durumun önemli örneklerinden biridir. Projenin tarihi, Türkiye’de kamusal alanda sanat üretimi adına oldukça erken bir dönemi temsil eder, bunu yanında eserlerin başına gelenler, sanat ile dönemin toplumsal ve politik gerçeklikleri arasındaki dinamiği ortaya koyar.

Şenlik için belediye tarafından Antalya'ya davet edilen sanatçılardan duvar resimleri yapmaları istenir. Cihat Aral, Zehra Aral Gülsün Karamustafa, Yusuf Taktak, Mehmet Aksoy, Orhan Taylan'ın da aralarında bulunduğu sanatçılar çalışmaları gerçekleştirir (Bay, 2013).

Şekil 10: İbrahim Örs, İsimsiz, “13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu” Devlet Hastanesi Trafosu, Antalya, 1976



Kaynak: Salt Araştırma, 2020

Şekil 11: Orhan Taylan, *Prometheus*, "13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu" Belediye İş Hanı, Antalya, 1976



Kaynak: Salt Araştırma, 2020

Maddi karşılık beklemeden yapılan, kimisi toplumsal konulara değinen mural çalışmaları geceleri kimliği belirsiz kişiler tarafından tahrip edilir. Antalya halkı belediyeye başvurup resimleri korumak için gece nöbet tutabileceklerini belirtir. Fakat buna rağmen Mehmet Aksoy'un heykeline onarılamayacak şekilde zarar verilir. Cihat Aral'ın resminin üstü boyayla kapatılır (Bay, 2013).

Şekil 12: Cihat Aral'ın *İşçi Analar ve Çocukları* Adlı Duvar Resmi Üzeri Boyayla Kapatıldıktan Sonra, "13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu" Eski Mezbaha Binası, Antalya, 1976



Kaynak: Futuristika, 2013

Şekil 13: Yusuf Taktak'ın *İki Dünya* Adlı Duvar Resmi Boyayla Tahrip Edildikten Sonra, "13. Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim Ve Heykel Sempozyumu" Eski Mezbaha Binası, Antalya, 1976



Kaynak: Youtube, Duvar Resminden Korkuyorlar (12 Eylül Öncesi Kültür Üretimine Bir Bakış), 2013

1976 yılında Antalya'da eserlerin başına gelenler ve 8-11 Eylül 1980 tarihlerinde, Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği'nde toplanan sanatçıların duvar resmi yapmalarına izin verilmemesi, 31 Ocak-21 Nisan 2013 tarihleri arasında SALT Beyoğlu'nda "Duvar resminden korkuyorlar", adlı bir serginin ortaya çıkmasına sebep olur.

Sergi, duvar resimleri, siyaset ve kitlesellik üzerine yapılan projelerin izini sürerken sanatçı hakları, sanatın toplum, ekonomi, emek ve siyasetle birebir ilişkisi ve sansür uygulamalarını incelemiştir. 1976-1980 yıllarında devletin kültür politikaları hakkında zamanının oldukça gelişkin tartışmalarını da yeniden gündeme getirmiştir (Salt Beyoğlu, 2013).

Şekil 14: SALT Beyoğlu'nda Açılan "Duvar Resminden Korkuyorlar" Sergisi, İstanbul, 2013



Kaynak: Ece Sacar, 2013

Sergi, 12 Eylül Darbesi öncesi dönemde 1976-80 aralığında sanatçıların siyasi ve toplumsal olaylardaki yeriyle ilgili belge niteliği taşımaktadır. Sergi adını, 1980 tarihinde Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği'nde toplanan sanatçıların duvar resmi yapmalarına izin verilmemesi sonucu sanatçılar tarafından hazırlanan "Duvar resminden korkuyorlar" yazılı pankartlardan alır.

Şekil 15: 1980 Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği'nde Sanatçılara Duvar Resmi Yaptırılmaması Sonucu Sanatçıların Hazırladığı "Duvar Resminden Korkuyorlar" Yazılı Pankart



Kaynak: Aydın, 2013

Mural sanatının toplumla bir bağ kurma aracı haline gelme ve sosyal bir sanat hareketi yaratma özelliklerinin yanında, mural sanatının ciddi bir mimari öge olarak da karşımıza çıktığını görürüz.

"Mural Painting Of The Mexican Revolution" kitabında (1921-1960) Pellicer ve Azpéitia, Rivera'nın Chapingo murallarına atıfta bulunarak; "Ressam tamamı ile ve olabildiğince organik halde kendini mimariye uyarlamıştır." Rivera ise, muralistin kendisini mimariye uyarlaması hakkındaki hislerini güçlüce şu şekilde özetlemiştir; "Tamamı ile inanıyorum ki, üretilmiş olduğu binayla veya odayla uyumu işlevsel olarak fark edilmiş sanat eseri gerçektir." (Eraslan, 2019).

Şekil 16: Jose Clemente Orosco, *The Epic of American Civilization*, Baker Kütüphanesi Darmouth Koleji, Hanover USA, 1932-1934



Kaynak: Hood Museum Dartmouth, 2012

Özellikle iç mekân mural çalışmaları, bulunduğu alanla direkt bir bütünlük içerisinde mekânı da esere dahil eder. Bu bağlamda iç mimarinin bir parçasıdır. Mimari ve yüzeyin çalışmaya bütünleşmiş şekilde değerlendirilmesi iç mekânda yapılacak bir mural için besleyici nitelik taşıyabilir.

Sven Sandstrom, "Levels of Unreality" kitabında şöyle ifade etmektedir: "Mural boyamaları dekoratif işlevi ile temelde şövale resminden çok öte mekân-atmosfer oluşturabilme etkisiyle pratikte ve teoride belirleyicidir. Tarihinin çalışılması bu durumu ortaya net bir şekilde çıkarır. Duvarın yüzeyine bağlanmış, amacı süslemek, rölyefe edilmek olan aynı zamanda odaya da bağlanmış ve nihayet odayı

mimari olarak etkilemiştir. Sıklıkla rastlanılan biçimde, mural sanatı tırnak işareti olmadan mimaridir (Eraslan, 2019, s. 16).

Geleneksel resim uygulamalarından farklı olarak mural çalışmaları ortalama insan boyundan çok daha büyük ölçeklerde, bina cephesi veya tavan gibi ulaşımı kolay olmayan yüzeylere de uygulandığından, iskele, vinç, merdiven gibi çeşitli ekipmanlara gereksinim duyulmaktadır. Bu durum çeşitli güvenlik önlemleri alınmasını oldukça önemli kılmaktadır. Fiziki olarak zorlayıcı bir yöntem olan büyük ölçekli mural çalışmaları, sanatçının teknik limitlerini zorlamakta ve yeni yöntemler geliştirmesinin önünü açmaktadır.

Şekil 17: Os Gemeos Mural Yapım Aşaması, Dewey Meydanı, Boston, 2012



Kaynak: Shea,2014

Şekil 18: Os Gemeos, Dewey Meydanı, Boston, 2012



Kaynak: Boston, 2012

Günümüz mural çalışmaları erken dönemlerinde olduğu dini veya politik bağından biraz daha özgürleşmiş bir hal almıştır. Sanatçılar daha güncel toplumsal konuları tema olarak seçebilir veya tamamen serbestçe özgürlüklerini dışa vurabilirler. Bireysel sanatçı inisiyatifleri dışında pek çok şirket de duvar resimlerini reklamlarını iletme aracı olarak kullanmaktadır. Gelişen teknik ve materyaller diğer tüm görsel sanat alanlarında olduğu gibi mural sanatında da yenilikçi eserler ortaya çıkmasına aracılık etmiştir. Bireyselliğin ön plana çıkması, kişilerin ve kurumların mimari yapılarını özgürce tasarlama veya tasarlatma eğilimlerini tetiklemiş, bu durum da mural sanatının desteklenip gelişmesini sağlamıştır.

Şekil 19: Nelio Riga, Fransa, 2020



Kaynak: Picci, 2023

2.3.2. Grafiti

Grafiti, kelime kökenini Yunanca "yazmak, çizmek" anlamına gelen "graphia" kelimesinden alırken, modern anlamda kullandığımız ifadeye, Antik Roma'da yapılan

kazılarda bulunan tarihi kalıntıların üzerine yapılmış İtalyanca "kazınmış veya çizilmişliği" ifade eden "graffio" kelimesinden İngilizce'ye "graffiti" halini alarak gelmiştir. Türkçe'de kullanımı TDK'da belirtildiği şekliyle "grafiti"dir.

> Resmi bir düzeyde grafiti, sokaklarda, metrolarda ve daha geniş kentsel alanlarda sprey boya ile uygulanan veya marker kalemlerle çizilen serbest el yazısı anlamına gelir. Grafiti bu nedenle kelimelere, harflere, yazıya ve stilizasyonuna ve tipografisine dayanır. Diğer bir deyişle, grafiti alanındaki parçalar temel olarak yazı tiplerine bağlıdır (Lewisohn, 2008:) (Brita T. D., 2018, s. 7).

Görsel bir ifade biçimi olarak grafiti kendi süreci içerisinde, bağlı olduğu kültürel kodlarla diyaloğunu geliştirerek çeşitli aşamalardan geçmiştir.

> Grafitinin günümüzde kullanıldığı anlama ulaşması ve kültürel bir ögeyi temsil etmesi için 1960'lar sonu Amerika'sını beklememiz gerekti. 60'lı yılların sonunda hem insan hakları hareketinin hem de çağdaş bireyciliğin ortaya çıkışının etkisi altındaki bir bağlamda, Brassai'nin "Adlarını sonraki kuşaklara bırakmak için ne piramit ne katedral kurabilen kişilerin hayatta kalma içgüdüsü." olarak gördüğü bu bin yıllık hareket, şaşırtıcı biçimde yenilenir. Gerçekten de o dönemde Doğu Amerika kıyılarındaki bir yeniyetme kuşağı, onu estetik bir devrimin çıkış noktasına dönüştürür. "Klasik"[3] grafitiden New York grafitisine uzanan şey, bir azınlığa ayrılmış olmasına karşın, aynı ifade atılımı ve aynı kendini gösterme çabasıdır. İlk grafiti türü biraz gelişigüzel ve bir biçem birliği olmaksızın gelişirken, ikincisi kuralları, tapınakları, söylenceleri ve değerleri olan gerçek bir okuldur. Kendine özgü bir evreni de vardır, bu evrenin adı 70'li yılların sonundan başlayarak, grafitinin plastik ayağını oluşturacağı, "Hip-Hop" olacaktır (Lemoine, 2014, s. 19).

Grafiti doğası itibari ile dürtüseldir ve genelde toplumun genelini ilgilendirebilecek bir mesaj kaygısı taşımaktan ziyade "ben buradayım" der. Kapalı bir yapısı vardır, aktif iletişim kültür içerisindekiler arasında kendini var eder ve izleyicinin ne düşündüğünü çok da önemsemez. Kuralları, hiyerarşisi ve jargonu vardır.

> Grafitinin kodlarını deşifre etmek zordur, bu nedenle genellikle grafiti sahnesine veya belirli ekiplerden birkaçına hitap eder. "Grafitinin genel halk için herhangi bir

[3] Klasik grafiti tanımı ile kastedilen, kuralları, sınırları ve evreni belli olmayan grafiti olarak tanımlanan erken dönem yazılamalardır.

mesajı yoktur. Seçkin bir grup insan içindir. İnsanlar anlamak istiyorsa grafitinin diline girmek için çok çalışmak zorundadır.” Praglı sanatçı kolektifi Crew Against People'dan (CAP) yapılan bu kısa alıntı, grafitinin doğasıyla ilgili önemli bir konuyu dile getiriyor. Sembollerin ve kodlanmış dilin erişilemezliği nedeniyle grafitinin geniş bir kitleye ulaşma amacı yoktur ki bu onu sokak sanatı ve kamusal sanattan da ayırır (…) Grafitinin ana unsurlarından bazıları, yasadışılık, sisteme karşıtlık, üslup yazımında olduğu gibi içsel estetik ile bağlam ve mekân özgüllüğünü içerir. (Lewisohn, 2011; Brita T. D., 2018, s. 8).

Günümüzde hala aktif olarak boyayan erken dönem New York yazarlarından Skeme, grafitinin kapalı yapısıyla ilgili şu ifadeleri kullanır: “İnsanlar sizin taglerinizi Queens’te Uptown’da, Downtown’da görürler. Bu bombalama meselesi, her zaman trenin içindeyim, tüm gün boyunca adımı görüyorum. Evet, ordaydım, ben yaptım. O benim için, kimsenin görmesi için değil. Birileri onu görüyor mu veya okuyabiliyor mu diye umursamıyorum. Bana ve diğer grafiticilere göre, biz bunu kolayca okuyabiliyoruz.” (Silver, 1983).

Şekil 20: Skeme, New York, 1982



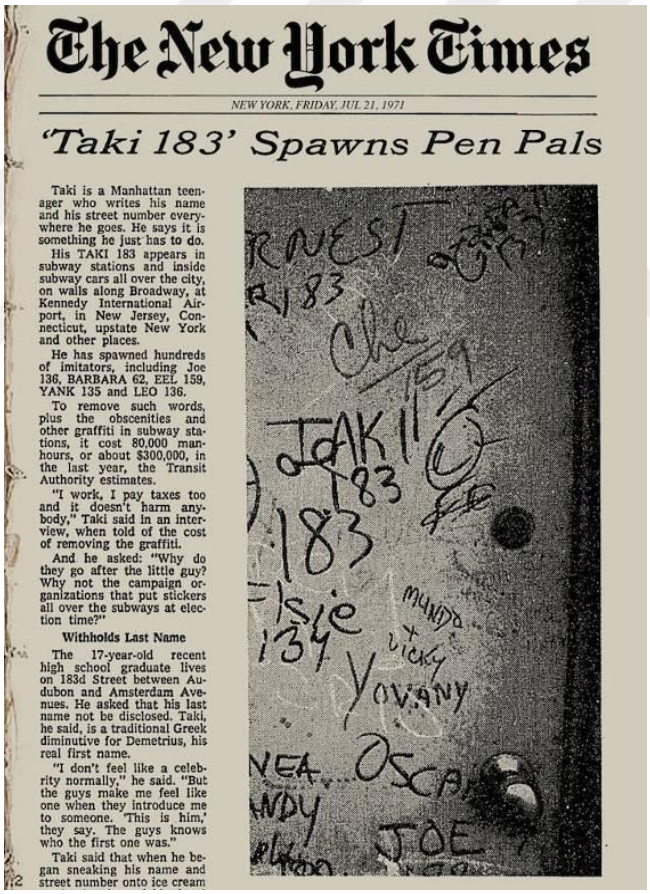
Kaynak: Hame, 2015

60’lar sonu 70’ler başında sosyal ve ekonomik olarak geri kalmış mahallelerde yaşayan gençlerin, edinebildikleri kalem, sprey ve benzeri malzemelerle kendi belirledikleri takma isimleri veya sloganları yine rastgele belirledikleri yüzeylere

yazmaları modern[4] grafitinin fitilini ateşlemiştir. Yazılama faaliyetini gerçekleştiren bu kişiler "writer" yani "yazar" tanımının grafiti kültürü içerisinde kullanımına vesile olmuşlardır.

1971 yazında The New York Times gazetesinde haber olan TAKI183 lakabına sahip 16 yaşlarında Yunan asıllı genç, grafiti jargonunda imzalamak yani "tagging" faaliyetini aktif olarak gerçekleştiren en eski isimlerden biri olarak literatürde yerini almıştır. TAKI183, 2015 yılında verdiği bir röportajda, adını yazma eylemine bir kere başladıktan sonra bunu obsesifçe sürdürdüğünü ve kendini durduramadığını ifade etmiştir. Bunun yanında, yaklaşık olarak 1964 yılında ismini yüzeylere yazan arkadaşı Julio204'ten ilham aldığını belirtir. (Stavsky, 2015).

Şekil 21: New York Times Gazetesinde Yer Alan Taki 183 Haberi, 1971



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys knows who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream

Kaynak: Stavsky, 2015

Tagler, kentsel çevrede kamuya veya özel mülkiyete ait mülkler üzerine genellikle keçeli kalemle yazılan düz yazılardan oluşuyordu, ancak daha fazla yazar

[4] Bu çalışmada modern grafiti tanımı, 70'ler sonrasında biçimlenmeye başlayan kuralları ve sınırları belli, günümüze kadar da ulaşan, New York grafitisi olarak da tanımlanabilen çalışmalar için kullanılmıştır.

> taglemeye başladıkça, kısa süre sonra yazılar daha ayrıntılı, stilize kreasyonlara dönüştüler ve bu da dikkat çekmek ve öne çıkmak için yeni yollar gerektirdi (Graf, 2018, s. 7).

"Sevin ya da nefret edin, tagin grafitinin özü olduğunu ve tagi olmayan bir grafiti yazarının grafiti yazarı olamayacağını kabul etmeliyiz. (Lewisohn, Street Art: The Graffiti Revolution, 2008, s. 21).

Grafiti kariyerine başlayacak birinin yapması gereken belki de ilk şey kendine bir mahlas seçmektir. Genellikle erken yaşlardan seçilen bu isimler değiştirilebilir, başına veya sonuna eklemeler yapılabilir.

Tag ve yazıldığı stil, yazarın bir temsili haline gelir ve bu nedenle tasarım özenle hazırlanır ve harfler genellikle manipüle edilir. Seçilen harfler her zaman standart İngilizce kurallarına göre anlam ifade eden kelimelerden oluşmayabilir. Birlikte nasıl bir armoni yarattıkları ve genellikle imza tasarımında biçimsel sağladıkları uyuma göre kullanılırlar (Graf, 2018).

> Kısacası grafiti, geleneksel güzel sanatlardan kaynaklanmayan kendi terminolojisini geliştirmiştir. Grafitinin geliştirdiği benzersiz işaretler ve semboller, düzenlemeler ve hiyerarşiler sistemi, çoğunlukla ve yalnızca grafiti kültürünün içindekiler tarafından çözülebilirdi. Göstergebiliminin, düzenlemelerinin, hiyerarşilerinin ve amaçlarının özgünlüğü, yabancılar için erişilebilirliği, anlayışı, şifre çözmeyi ve kabulü çok zorlaştırır (Brita T. D., 2018, s. 8).

Takip eden yıllarda Hip-Hop ve Punk alt kültürlerinin gelişimiyle grafiti, diğer ötekileştirilenlerle beraber kendine uygun bir zemin bulmuştur. Bilinçli veya bilinçsiz fakat her şeye rağmen sistematik bir başkaldırı ve kendini gösterme faaliyeti olarak yayılan grafiti, genellikle sanatsal kaygı gütmeyen kişiler tarafından uygulanmış ve dikkate değer bir kültürel etki yaratmıştır.

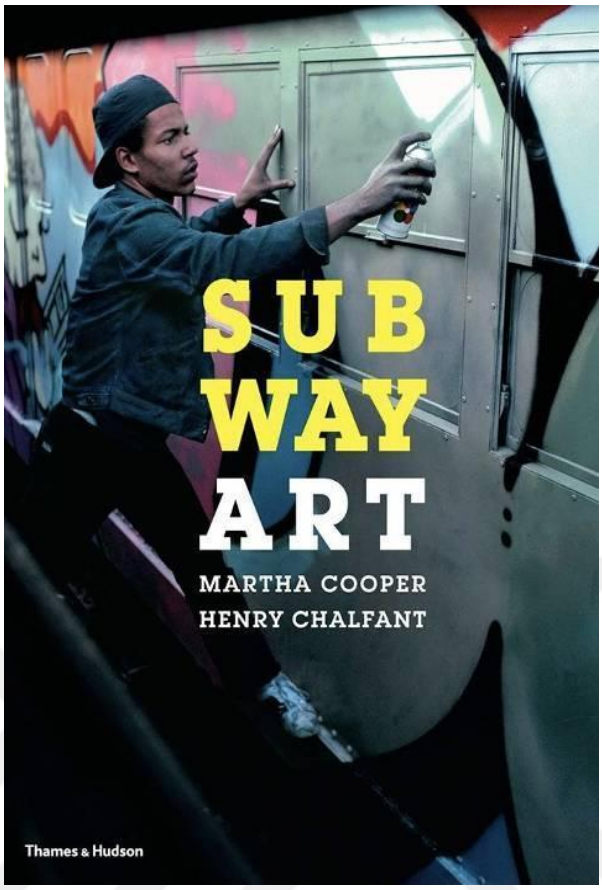
Şekil 22: New York Metrosu ve Tagler. 1970'ler



Kaynak: Open Space, 2011

Yazarların çoğalması ve teknik imkanlarla beraber niteliğin de artması, bir grafiti ekosisteminin yaratmıştır. Bu ekosistem, grafiti yazarları dışında, ortaya çıkan çalışmaları belgeleyen, arşivleyen ve sonraki dönemlerde kaynak olarak kullanılabilecek belgelerin ortaya çıkmasını sağlamış kişileri de barındırmaktadır. Bu isimler arasında en önemlilerden ikisi, 1984 yılında yayınlanan "Subway Art" kitabının yaratıcıları Henry Chalfant ve Martha Cooper'dır. New York metrosu 80'lerde grafitilerin en aktif ve güncel göründüğü yerlerden biri haline gelmiş ve bu yoğunluk kentsel bir kriz halini almıştır. Grafiti patlaması, otobüs gibi farklı taşıtlar üzerinde de görülmesine karşılık metro sisteminde daha uzun süreye yayılan bir varlık göstermiştir. Metro vagonlarının boyanması New York grafiti sahnesinin gelişiminde çok önemli bir yere sahiptir. Vagonlar hareket ettiğinden ve uygulaması diğer yerlere göre daha zor olduğundan, grafiti kültüründe saygınlığı olan ve heyecan verici bir faaliyet olarak yerleşmiştir. Şehir içinde seyahat eden çalışmalarını görmek büyük haz kaynağı olurken aynı zamanda nitelik ve nicelik bakımından zengin çalışmalar yapanlar kültür içerisinde prestij ve şöhret sahibi olmuşlardır.

Şekil 23: Martha Cooper Tarafından Çekilmiş Subway Art Kitap Kapağı



Kaynak: Museum of Graffiti, 2015

Martha Cooper bir röportajında New York'ta grafiti ve Hip-Hop kültürü fotoğrafçılığına nasıl başladığı sorusuna karşılık şu cevabı vermiştir; "New York'ta personel fotoğrafçısıydım, her gün kameramla sokaktaydım, boş arsaların geniş alanlarında çöpler arasında yaratıcı şekilde oynayan çocukları belgeleyen kişisel projeme başlamıştım, bir çocuk bana duvarları boyamayı planladığı çizimlerin olduğu defteri gösterdi ve beni Dondi ile tanıştırmayı teklif etti. Dondi ile tanıştıktan sonra bu işe bağlandım ve devamında Hip-Hop'u buldum" (Cooper, 2020).

Şekil 24: Martha Cooper New York'da, 1970'ler. Fotoğraf: Dan Brinzac



Kaynak: Salt, 2020

Şekil 25: Henry Chalfant Bronx Sanat Müzesi'nde. Fotoğraf: Taidgh Barron/NY Post



Kaynak: Frishberg, 2019

Henry Chalfant dönemin bir diğer grafiti arşivcisi, Subway Art kitabından 1 sene önce Tony Silver ile Hip-Hop ve grafiti temalı "Style Wars" filminin yayınlamışlardır. Chalfant'ın günümüzde Metropolitan Museum of Art New York koleksiyonunda fotoğraf baskıları bulunmaktadır.

Grafitinin göz önündeki tüm renkli dünyasının yanında, sokakların, toplu taşıma

istasyonları ve duraklarının, tren ve metro vagonlarının kimliği belirsiz kişiler tarafından rastgele çizilmesi ve boyanması, halk ve otorite tarafından memnuniyetsizlikle karşılanmış, bu durum da önlem ve ceza sistemini beraberinde getirmiştir.

> Dönemin basılı yayınları ve makaleler, grafitiyi sadece tehlikeli gençlerin yaptığı yıkıcı ve sosyal çöküşü getirecek bir eylem olarak lanse etmeye başladılar. Belediye Başkanı John Lindsay tarafından yürütülen grafiti karşıtı politika ve programlarla halk desteği toplanmaya çalışılırken metro şirketi MTA'da bu politikaları destekliyordu. Dönemin en etkili grafiti yazarlarından Lee, metro vagonlarının temizlenmesi faaliyetini "New York un şimdiye kadar yaptığı en korkunç şey, bir soykırım." olarak tanımlıyordu (Waclawek, 2008, s. 104).

Süreç, metro vagonlarının tamamen beyaza boyanması, tren park yerlerine, üzerlerinde dairesel dikenli teller bulunan çift aşamalı duvarların örülmesiyle sonuçlanmıştır. Buna ek olarak sadece yazarları yakalamaya yönelik "Vandal Squad"[5] olarak bilinen güvenlik ekipleri oluşturulmuştur. Bu durum yazarların işlerini zorlaştırsa da günümüzde hala New York'ta aktif olarak metrolara grafiti yapılmaktadır.

Kaynakların artması, malzemelere ulaşımın kolaylaşması ve grafiti kültürüne dahil olan kişilerin sayılarının artmasıyla oluşan sinerji, yeni biçimleri, sloganları, ikonları, genel anlamıyla önü çok açık görsel bir dil yaratılmasına zemin oluşturmuştur. 70'lerin sonuyla beraber grafiti evrim geçirmeye başlamış, bu durumun neticelerinden biri olarak yapılan grafitiler nitelik olarak zenginleşmiştir.

[5]İllegal uygulama yapan grafiti yazarlarını incelemek ve yakalamak için oluşturulan güvenlik ekipleri.

Şekil 26: Lee Quinones, *The Lion's Den*, Aşağı Doğu Yakası New York, 1982. Fotoğraf: Martha Cooper



Kaynak: Lee Quinones, 2008

Şekil 27: Dondi White, *Children Of The Grave Part 3*, New York, 1980. Fotoğraf: Martha Cooper



Kaynak: Artsy, 2020

1970'lerin yazılama ve özgün bir üslup yaratma noktalarında önemli isimler biri olan Phase2, grafiti henüz emekleme evresindeyken ortaya koyduğu vizyon ve teknikle sonraki dönemlerin ilham kaynaklarından biri haline gelmiştir. Yumuşak hatlı, kabarcık efektli, literatürde "Bubble Style" olarak bilinen tarzın yaratıcılarından olan Phase2, stil yaratımıyla ilgili şu ifadeleri kullanır; "Yazılanlara rağmen sadece birkaç

yenilikçi iş vardı, bunlar aşamaları belirledi ve sonradan gelecek unsurlara öncülük etti. Stil benim alanlarımdan biri oldu.” (Banks, 2020).

Şekil 28: Phase2 Çalışmasının Önünde



Kaynak: Caramanica, 2019

Grafiti dilindeki bazı temel tanımlamalar;

Tagging: Türkçe karşılığı etiketleme olan tagging, yazarın herhangi bir malzemeyle yine herhangi bir yüzey üzerine mahlasını yazması, imzasını atmasıdır.

Şekil 29: Zephyr’e Ait Tag



Kaynak: At149st, 2021

Bombing: Bombalamak, genellikle yazarların belirledikleri alana hızlıca yaptıkları basit tipografik nitelikte çalışmalardır.

Şekil 30: SDK (Stompdown Killaz) Bombing'i



Kaynak: Bombing Science, 2010

Piece: Yazarların geleneksel grafiti elementlerinin pek çoğunu barındıran, nispeten detaylı çalışmalardır.

Şekil 31: Bates Piece'i



Kaynak: Graffiti-Database, 2024

Cross: Bir yazarın diğer yazarın çalışmasının veya taginin üzerine çalışma yapması, tag atması olarak tanımlanır.

Şekil 32: Cap'in Başka Bir Çalışmaya Yaptığı Cross



Kaynak: Warrant, 2019

Buff: Bir grafiti veya yazılamayı silmek veya belirsiz hale getirmek. Genelde yerel yönetimler ve özel şirketler tarafından yapılan bir uygulamadır.

Şekil 33: Grafiti Buff

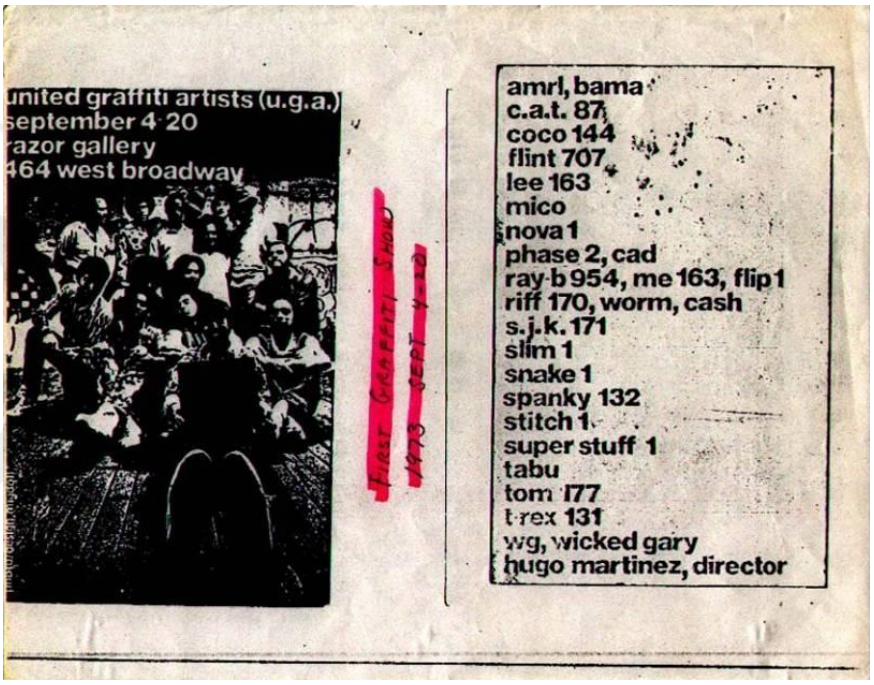


Kaynak: KMUW, 2014

Otorite, yerel yönetimler ve halkın büyük çoğunluğu tarafından suç ve vandalizm olarak görülen grafiti, yarattığı ekosistem içerisinde bu alt kültüre ilgi duyan ve farklı girişimlere yönelen kişileri de ortaya çıkarmıştır, bu isimlerden biri United Graffiti

Artist (UGA) kolektifi kurucusu Hugo Martinez'dir. 1972 yılında kurulan kolektif, Martinez tarafından seçilen yazarlar tarafından oluşur ve grafitiyi yasal zemine oturtup yaratıcı potansiyelini farklı bir bağlamda gerçekleştirmeyi, daha planlı bir üretim süreci oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda oluşturulan ekip 1973 yılında, bugün sokaktan stüdyoya geçisin, sokaktan gelen yazar ve sanatçıların çağdaş sanat alanlarında yer alması sürecinin ilk kıvılcımı olan sergiyi New York Razor Gallery'de açmışlardır.

Şekil 34: Razor Galleri'de Yapılacak United Graffiti Artists Sergisinin Haberi, 1973



Kaynak: STRAAT Museum, 2021

Zamanının çok ötesinde olan bu girişim, halkın grafiti ve yazarlarına karşı bakış açılarının bir nebze değişmesine aracı olmuştur. Dönemin büyük gazeteleri New York Times, New York Post ve Daily News' den sanat eleştirmenleri ve Newsweek muhabiri sergiye katılmıştır. Sonuç itibariyle bu etkinlik grafitinin sanat dünyasında ilk göz kırpışıdır (Pope, 2021).

1973 baharında New York dergisi tarafından yayınlanan iki makale, grafitiyi yeni bir sanatsal hareket olarak yazıyordu. Bunları 1974'te Normal Mailer in çok beğenilen kitabı The Faith Of Graffiti'nin yayınlanması izledi. Mailer, ağırlıklı olarak fotoğraflardan oluşan kitabında, yazarların eserlerini "Büyük sanat geleneği" olarak adlandırdığı bağlam içinde ele alıyor ve yazmayı en heyecan verici çağdaş sanat hareketi olarak kutluyordu. Yayınlanmış metinler, grafitinin sanat olarak

yapılandırılmasına yardımcı olan aracılar veya arabulucular olarak son derece etkiliydi (Waclawek, 2008, s. 129).

Yasal veya yasa dışı, sanat olduğu veya olmadığı tartışmalarıyla paralel olarak, grafiti New York'ta erken dönem yazarlardan günümüze gelecek bir geleneğin temellerini atmış ve milenyuma yaklaştıkça aktivite alanı kıtalar arası bir hal almıştır. Kuralları, bileşenleri ve alt kültür içerisindeki konumunu belirginleştirmiştir. Günümüzde endüstriyelleşmenin hız kazanması ve artan kaynaklara daha hızlı ulaşmanın oluşturduğu ortamda genç yazarlar, erken dönem yazarlarla teknik anlamda benzer dönemleri ve geçişleri yaşarlar.

Şekil 35: Dare, Kopenhag, 2009



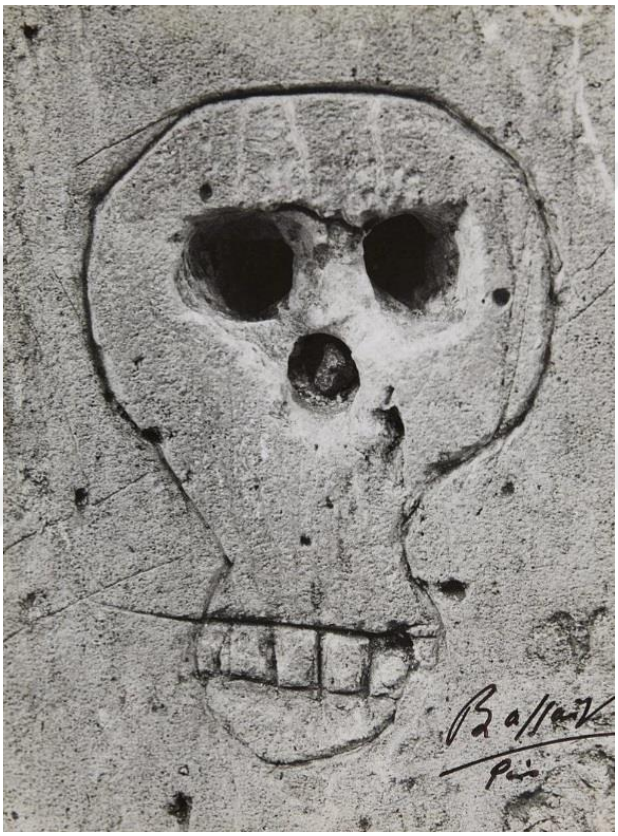
Kaynak: Ironlak. 2015

Şu gerçeği göz ardı edemeyiz ki 21.yüzyıl ile artık grafiti biçimsel olarak daha zengin çalışmalarla beraber her yerde karşımıza çıkar hale gelmiştir, sadece sokak arası veya metro vagonunda değil, geniş bir cadde, köprü ayağı, halka açık veya kapalı herhangi bir alan ve popülerleşmeyle beraber reklam sektörü, dijital yayınlar, billboardlar ve bunun gibi modern mecralarda güncel grafiti örnekleri görmek mümkün hale gelmiştir. Grafiti ile benzer alt kültürel kodlara sahip farklı uygulama biçimleri, birbirleri arasındaki farklılıkları azaltarak melez bir yapıda kendilerini müze ve farklı çağdaş sanat alanlarında göstermeye başlamışlardır. Burada önemli ve dikkat edilmesi gereken nokta, ortaya konan çalışmaların, neredeyse 70 senelik geçmişe sahip grafiti sahnesinin neresinde olduğu ya da olmadığının, yani niteliğinin doğru gözlemlenmesidir.

2.3.3. Sokak Sanatı

1933 yılında Macar-Fransız fotoğrafçı ve deneme yazarı “Brassaï” mahlaslı Gyula Halász, Paris'te çektiği duvar yazısı/resmi fotoğraflarının eşlik ettiği ünlü “Du mur des cavernes au mur d'usine” adlı makalesinde şöyle yazmıştır: "Kötü bir üne sahip sokak sanatı değerli bir kriter haline gelir. Onun yasası biçimseldir, estetik teorilerin büyük çabalarla oluşturduğu tüm kanunları alt üst eder" (Stahl, 2016, s. 23).

Şekil 36: Brassaï'nin 1930'larda Başlayan ve 1960'lara Kadar Devam Eden Kapsamlı “Graffiti” Serisinden Bir Fotoğraf, Fransa, 1933



Kaynak: Mutual Art, 2014

Sokak sanatı tanımının ilk olarak Brassaï tarafından kullanıldığını söylememiz mümkündür. Robert Sommer'in “Street Art” adlı kitabının 1975 yılına yayınlamasından onlarca yıl önce, “sokak sanatı” teriminin burada kullanılıyor olması dikkat çekicidir. Street Art kitabındakinden daha önce kullanılan bu terim duvar resimleri anlamına geliyordu. Orada gösterilen nesneler, çoğunlukla etnik azınlıklar için ve onlar tarafından rüyaları ifade etmeye çalışan ısmarlanmış veya hoş görülen duvar resimleriydi. Görünüşe göre terim o zamandan beri temel bir değişiklik geçirdi. (Stahl, 2016).

Şekil 37: Brassaï'nin 1930'larda Başlayan ve 1960'lara Kadar Devam Eden Kapsamlı "Graffiti" Serisinden Bir Fotoğraf, Fransa, 1933



Kaynak: ASX, 2013

Bugün geniş bir anlam ifade eden "sokak sanatı" tanımı ele aldığımız bağlamda kamusal alanlardaki çeşitli teknikleri içeren görsel uygulamaları kapsamaktadır. Grafiti ile benzerlikleri ve farklılıkları vardır. Teknik bakımdan sprey boyanın yanında, fırça ve rulo, stencil tekniği (şablonlama), sticker yapıştırma, posterleme gibi alternatif uygulama biçimleri benimsemiştir. Zaman zaman grafitiye benzer olarak tipografik detaylar barındırsa da mesaj kaygısı güder ve kısıtlı, kapalı bir çevreye hitap etmektense kent ortamında yaşayan neredeyse tüm insanlar ile iletişime geçme eğilimindedir.

Şekil 38: Blek Le Rat, *Computer Man*, Londra, 2016



Kaynak: Street Art News, 2017

Sokak sanatı, toplum içinde küreselleşme süreçleri, kozmopolitleşme ve teknolojinin gelişmesiyle belirlenen sosyopolitik ve sanatsal bir fenomen olarak ortaya çıkmıştır, ancak zaman içinde sokak sanatı geleneksel resim sanatının belirli işaretleri ve ondan ayrılan çeşitli sanatsal nitelikler elde etmiştir. (Dyomin & Ivashko, 2019).

Sokak sanatı ve grafiti pek çok zaman birbiri yerine kullanılan ve çeşitli karışıklıklara yol açan iki terim olarak karşımıza çıkar. Aradaki bu belirsizliği az da olsa gidermek adına bazı açıklamaları incelemek faydalı olacaktır.

Akademisyen ve yazar Nicholas Alden Riggle (2010) iki terim arasındaki tartışmaya şu şekilde değinir:

> …sokak sanatı ve grafiti, bazen tek bir eserde buluşan farklı sanatlardır. Bazı sokak sanatı grafitidir; bazı sanatsal grafitiler sokak sanatı değildir. İkisi arasında temel bir bağlantı yoktur. Bu, grafiti ve sokak sanatının güçlü bir tarihsel bağlantıya sahip olduğunu inkâr etmek değildir. Aslında, grafiti kültürünün sokak sanatının gelişiminin arkasındaki itici güç olduğu söylenebilir. Ancak bu güçlü tarihsel bağlantı, özünde bir bağlantı anlamına gelmez (Graf, 2018, s. 9).

Şekil 39: Keith Haring, Houston, 1982



Kaynak: Wide Walls, 2018

Diğer taraftan sanatçı ikilisi Failey aradaki farka şu şekilde değinir:

> "Sokak sanatı daha çok sokaktaki izleyicilerle ve insanlarla, kitlelerle etkileşim kurmakla ilgilidir. Grafiti, kitlelerle bağlantı kurmakla ilgili değil, kendi içerisinden

farklı gruplarla bağlantı kurmakla ilgili, bu bir iç dil, gizli bir dildir. Çoğu grafitiyi okuyamazsınız bile, bu yüzden gerçekten onu anlayan ve yaratan kültürün kendisine hastır. Sokak sanatı çok daha açık, açık bir topluluktur." (Lewisohn, 2008, s. 15; Brita T. D., 2018, s. 8).

80'ler Amerika'sında grafiti, Pop Art ve sokak sanatı teknik ve içerik bakımından benzerlikler gösterir ve birbirlerinden beslenirler, bu durum doğal olarak sanatçıların yaşam tarzlarına da yansır ve disiplinlerin kendini yeni yeni tanımladığı dönemde farklı alanlardan sanatçıları bir arada görmemizi sağlar. Dönemin grafiti yazarları ile de yakın temasta olan Keith Haring, çağdaşı Jean Michel Basquiat, kendi dönemlerinde sokak kültürünü çağdaş sanat piyasasına tanıtma noktasında önemli figürler olmuşlardır.

Şekil 40: Kano, Futura2000, Keith Haring, Dondi White, 1988. Fotoğraf: Eric Kroll



Kaynak: GQ, 2010

Sokak sanatı kapsamında yaygın şekilde başvurulan ve grafitiden ayrışma noktasında ortaya çıkan tekniklere örnek olarak poster ve şablon uygulamalarını gösterebiliriz. Bu noktada Amerikalı sokak sanatçısı ve grafik tasarımcı Shepard Fairey posterleme tekniğinin önemli temsilcilerinden biridir. Shepard Fairey'nin 1989 yılında çıkardığı ikonik "Obey Giant" portresi, en bilinen tasarımı ve aynı zamanda markalaşma yoluna giden sanatçının ikonik yüzüdür.

Şekil 41: Shepard Fairey İkonik "OBEY" Posterlerini Yapıştırırken



Kaynak: Barr, 2018

Shepard Fairey, Obey The Giant karakterinin ortaya çıkışını şöyle anlatır: "Andre The Giant çıkartması sadece kendiliğinden, mutlu bir kazaydı. 1989 yazında bir arkadaşıma şablon yapmayı öğretiyordum ve kullanmak için gazetede için bir resim aradım ve Andre The Giant ile güreşmek için bir ilan çıktı, arkadaşıma onun bir şablonunu yapması gerektiğini söyledim. "Hayır, bunun bir şablonunu yapmıyorum, bu aptalca" dedi. Ama komik olduğunu düşündüm, bu yüzden şablonu ben yaptım. Olan şuydu, birkaç çıkartmayı etrafa yapıştırdıktan sonra birçok insan "Bu Andre The Giant Has A Posse olayı neyle ilgili?" diyordu. Kamusal alanda bir görüntünün kışkırtıcı olma gücüne sahip olduğunu anlamaya başladım ve dışarıda ne kadar fazlaysa, o kadar önemli görünüyor ve ne kadar önemli görünüyorsa, o kadar çok insan ne olduğunu bilmek istiyordu. (Fairey, 2016).

Şekil 42: Shepard Fairey "HOPE" Posterleri Önünde



Kaynak: Mancoff, 2024

Bir diğer sokak sanatçısı Banksy, günümüzde kamusal alanda eser üretip aynı zamanda sanat çevreleriyle beraber halk arasında da en yüksek bilinirliğe sahip sanatçılardan biridir. Genellikle şablonlama tekniğini kullanan sanatçı politik ve toplumsal meselelere dokunan sansasyonel eserler üretiyor.

Şekil 43: Banksy, *Girl With Balloon*, Londra, 2002



Kaynak: Wall Paste, 2015

Girl With Ballon çalışması sanatçının 2002'de başlattığı seriden şablolama tekniği ile ürettiği parçalardan biridir. Takip eden yıllarda çeşitli toplumsal meselelere yönelik, aynı çalışmanın farklı varyasyonlarını aynı teknik ile boyamıştır. Kâğıt veya plastik tabaka, boyanacak alan doğrultusunda kesilir ve üzerine sprey boyayla uygulama yapılır. Aynı kalıp, deforme olmadıkça sonraki çalışmalar için de kullanılabilir. Bir imgeyi tek veya birkaç renkte uygulama anlamında kullanılacak en pratik yöntemlerden biridir.

Şekil 44: Disneyland'da Banksy Enstalasyonu, 2006



Kaynak: Banksy Unofficial

Sanayileşmiş Batı'da reklamcılık ve korporatizm kamusal alanı doldururken, aktivistler çeşitli taktiklerle bu normlara direniyor. Özellikle kültür bozumu pratiği (Culture Jamming), sesini çıkarmak isteyenlere bir iletişim platformu sunuyor. Özünde kültür bozumu, bir eleştiriyi dile getirmek için bir eserin çarpıtılmasını içerir. En eski kültür bozumu tekniklerinden bazılarında, eylemciler reklam panosu mesajlarını yeniden oluşturmak için sprey boyalar kullandılar. Bu bozucular, sloganları değiştirerek izleyicileri orijinal mesajlar hakkında farklı düşünmeye teşvik etmeyi umuyorlardı. Kültür bozumu, farkındalığı ve direnişi teşvik edenler tarafından kullanılan bir iletişim yoludur. Aktivistler, yaygın olarak bilinen bir eserin çarpıtılması yoluyla bir eleştirel farkındalık anı yaratırlar. Disneyland'deki Banksy, onların zevkli himayesini kesintiye uğratıyor ve onu şiddetin yeniden canlandırılmasıyla yıkıyor. Guantanamo Körfezi'ndeki gözaltı merkezi halkın gözünden tamamen kaldırılmışken, Banksy'nin eseri, hapis görüntülerini sarsıcı bir şekilde doğrudan Disneyland deneyimine entegre ediyor.

Neşeli tüketimciliğin teröristler ve işkence ile karşıtlığı sayesinde, izleyiciler, diğerlerinin katlandığı ayrıcalıklarının bedelini düşünmek zorunda kalıyor (Harzman, 2015, s. 19-20).

Şekil 45: Blu Muralı ve Altında Grafitiler, Berlin

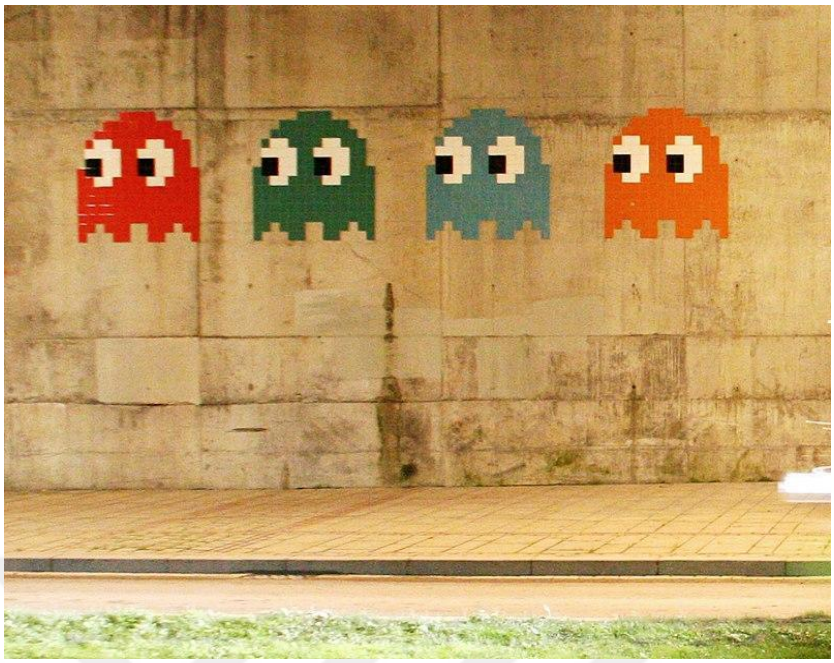


Kaynak: Buenos Aires Street Art, 2022

Örnekleri göz önünde bulundurarak şunu belirtebiliriz ki sokak sanatı kapsamında üretilen eserleri değerlendirirken uygulama tekniği ve yöntemleri noktasında kısıtlayıcı bir tavır benimsemek doğru olmaz. Sokak sanatı üretiminde şablonlamadan dış mekân yerleştirmelerine, yüzey boyamalarından posterlemeye kadar geniş bir yöntem skalası görmemiz mümkündür.

> Bugün gördüğümüz şekliyle sokak sanatının anlaşılması ve tanımı, grafitinin bir alt dalı olarak başlar, çoğu zaman kesişir ve birbirinden ödünç alır. Sokak sanatının tanımlanması asla tek tip, zahmetsiz bir iş değildir çünkü tekil bir tanımı yoktur. Doğrudan grafiti devriminden türetilen, iki boyutlu veya üç boyutlu bir durumda, kentsel bir zemine karşı her şeyi kapsayan çeşitli sanatsal ifadelerdir. New York City'de 1970'ler ve 1980'lerde grafiti hareketinde tanık olunmayan yeni bir dizi estetik ideal, medya ve teknik barındırır. (Hughes, 2019, s. 6).

Şekil 46: Space Invader, Bilbao, 2008



Kaynak: Medium, 2023

Günümüzde genellikle kentin kamusal alanlarında varlığını ortaya koyan mural, grafiti ve sokak sanatı, günümüzde edindiği biçimi 21.yy'a yaklaşırken şekillendirmiştir. Bu süreçte alt kültürler ve farklı sanat akımlarından beslenecek uygun zemini bulmuştur. Tabi ki bu zeminin oluşmasında dönemin toplumsal, ekonomik ve politik koşulları etkilidir. Bugün hala grafiti, sokak sanatı ve mural sanatı arasında, her koşulda net ve keskin ayrımlar yapmak mümkün değildir, çeşitli ayrımlardan bahsettiğimiz gibi aynı zamanda pek çok belirsiz noktadan da söz edebiliriz. Tüm benzerlikler ve farklılıklara rağmen bugün çağdaş kent sanatının bu üç temel unsuru, birbirleriyle ve bulundukları kent ile yoğun bir etkileşim halinde varlığını sürdürmeye devam ediyor.

3. SANATSAL ÜRETİM BİÇİMİ OLARAK YIKIM

Somut düzlemde fiziki eylemler olarak yıkım ve tahribat, bilinçli şekilde insan eliyle veya tamamen doğal şartlarda gerçekleşen fiziki olayların bir yapıyı kırıp dökmesi ve bozması olarak tanımlanabilir. Hayatın pek çok noktasında insanla direkt veya dolaylı olarak temasta olan kavramlar olarak yıkım ve tahribat, kendi dönüşümsel süreci içerisinde sanatsal faaliyetlerin de bir parçası olmuştur.

20. yüzyıl sanatçısı tahribatı sanatsal bir forma dönüştürmenin sınırlarını denemiştir. Hayatın içine dair bu iki kavram yıkım ve tahribat, var olanın biçimsel bütünlüğünü parçalarken, sanatsal bir eylem olarak kabul görmüştür. Sanatsal gerekçelerle yıkılan, parçalanan aslında nesnenin fiziksel gerçekliği değil, onun tarihsel süreç içerisinde yüklendiği kollektif bağlamıdır. Dolayısıyla, yıkım ve tahribat çağdaş sanatta bir anlam üretme girişimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Başar, 2019).

Yaratıcılık ve yıkım, farklı sanatsal disiplinler tarafından çeşitli bağlantılarla ele alınan ve diyalog halinde kavramlar olmuştur. Sanatsal bağlamda bu iki kavramdan birinin açıklanması için zaman zaman diğerine ihtiyaç duyulmuştur. Yaratıcılığın gerçekleşmesinde yıkım ve bu kapsamdaki eylemlerin etkili olduğu görülürken, yaratıcılığın da yıkıcı faaliyetleri tetikleyici bir unsur olduğu, farklı disiplinlerin araştırmaları ve uygulama çalışmalarıyla ortaya koyulmuştur. Bu çift yönlü ilişkiyle beraber yaratıcılığın yıkıma, yıkımın ise yaratıcılığa katkı sağladığı görülebilir (İlhan, 2020).

Tahribat merkezli gerçekleştirilen eser üretimi, sanat tarihinde alışılmış, gelenekçi biçimleri ve yaklaşımları zorlayarak yenilikçi ve sert tavrıyla sanatta tarihsel sürecin gidişatında önemli bir yer edinmiş, bazı akım ve üretim şekillerine ilham kaynağı olmuştur.

Dada sonrası, sanatsal bir eylem olarak tahribatı merkeze alan en erken örneklerden biri Robert Rauschenberg'e aittir. Rauschenberg, 1953 tarihli "Erased de Kooning Drawing" adlı çalışmasında, soyut dışavurumcu üslubun en önemli temsilcilerinden

biri olan William De Kooning'e ait bir desenin çizgileri üzerinden silgi ile geçerek, deseni silmiş. Daha sonra bu silinmiş desen kağıdını "Erased de Kooning Drawing" ismiyle sergilemiştir. Gerçekliğin temsilinin bir forma indirgendiği formalist eğilimleri reddeden bu çalışma, tahribatın yaratıcı sürece dahil edilmesinin önünü açmıştır (Başar, 2019, s. 78).

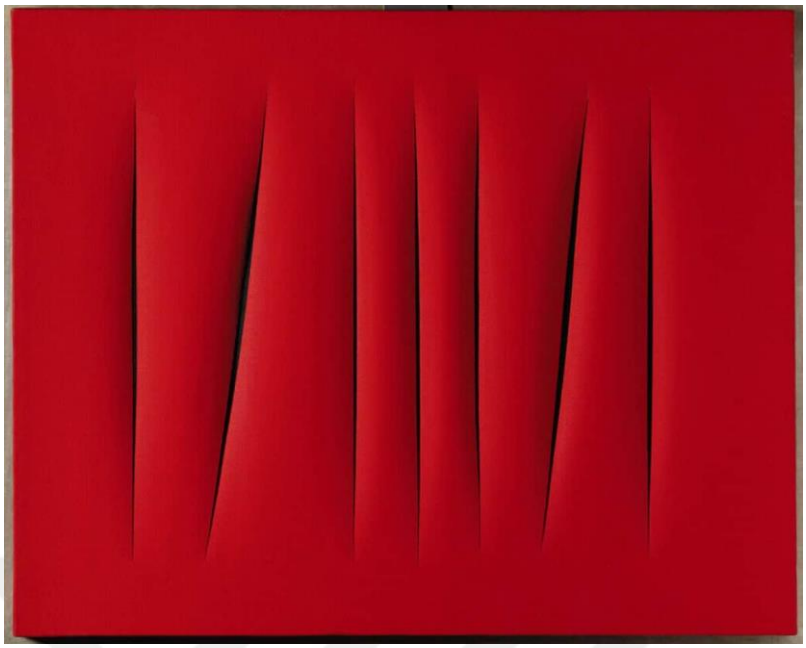
Şekil 47: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953



Kaynak: SFMOMA. 2015

Tahribatı ve yıkımı, sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanan sanatçılardan biri de Lucio Fontana'dır. Fontana, "atesse", yani "beklenti, bekleme" olarak adlandırdığı kesmelerinin ilkini 1958 yılında yapmıştır. Tuval üzerinde keskin bir cisimle yarattığı kesikler aslında yüzeyi güzelleştirmeye yönelik bir eylem değildir. Fontana resmin düz yapısını bozarak yüzeydeki iki boyutlu illüzyon yerine gerçek alanın ortaya çıkmasına olanak tanıyordu. Kesikler, yüzeyin ötesindeki alana açılarak yüzeyin potansiyel sınırsızlığına tanıklık ediyordu. Bu tavır sanatçının tahribat aracılığıyla yeni mekânsal boyutlar yaratmasına olanak sağlamıştır, aynı zamanda tuvalin gelenekle olan ilişkisine dair tartışmalarını yansıtır (Thompson, 2007).

Şekil 48: Lucio Fontana, *Concetto Spaiale, Atesse*, 1960



Kaynak: Witek, 2019

“Fontana, bu resimleriyle ilgili şu ifadelerde bulunur; “Eski resimsel formülleri geride bırakmak için tuvalde bir delik açıyorum ve sembolik olarak ama aynı zamanda maddi olarak da düz yüzeyin hapishanesinden kaçıyorum." Fontana'nın tuvali yıkıcı bir şekilde delmesi nihayetinde bir özgürleşme eylemiydi” (Christie's, 2016).

Tahribatı pratiğine dahil eden bir diğer sanatçı Jacques Villegle, Paris sokaklarında veya metro istasyonlarında gördüğü eski duvarlardan yırtık reklam afişlerini söküyor ve bu parçaları sanatsal ifadesinin bir parçası haline getiriyor. Sanatçı topladığı parçaları bıçak veya çeşitli aletlerle deforme ederek Paris’in sokak ruhunu yakalıyor ve bunu kalıcı hale getiriyor. Sanatçı dekolajlarında yaşadığı kentin hafızasını ortaya çıkarıyor ve mekânsal bir dönüşümle kamusal alanlardan topladığı parçaları sanat mekanlarına taşıyor.

Villegle üretim süreciyle ilgili şu ifadeleri kullanır; “Bazen iyi bilmediğim ve kaybolduğum mahallelerde dolaşıyordum. Sonra duvarda bir şey görürdüm. Bir görüntü ya da soyut bir şekil ya da renk beni cezbettiğinde çok hızlı hareket ederdim. Önemli olan dürtüsel ama kesin eylemdir. Bunu tarif etmek zor, ama iyi bir şeye sahip olduğun zaman anlıyorsun." (Conrad).

Şekil 49: Jacques Villegle, *Quai de Grenelle*, 1977



Kaynak: Mutual Art, 2022

> İnsanoğlunun bilinçli ve bir amaca uygun olarak var olan durumu değiştirme çabası olarak tanımlayabileceğimiz "eylem", 20. yüzyılın başlarında sanatsal bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk örneklerini Fütürist ve Dada hareketi içinde izlediğimiz eylemler, yüzyılın ortalarında oluşum (happening) ve performans olarak adlandırılan öncü sanat formlarına dönüşmüştür (…) Fiziksel zararın yanında intihara kadar uzanan Dadaist etkinlikler, sanatın sınırlarını genişletirken, tahribatın yaratıcı sürece eklemlenmesinin de önünü açmıştır. Aradan geçen yüzyıllık sürede, bugün tahribat sanatsal ifade dilinin bir parçası olmaya devam etmektedir (Başar, 2019, s. 78).

Sanatsal bir ifade biçimi olarak tahribatı ve yıkımı bir araç olarak kullanan sanatçılar kimi zaman üretimlerinde, eylemi performatif bir dil olarak ortaya koymuş, yıkıma yol açan eylemler bazı durumlarda eserin bizzat kendisi niteliğine bürünmüştür.

Şekil 50: Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995

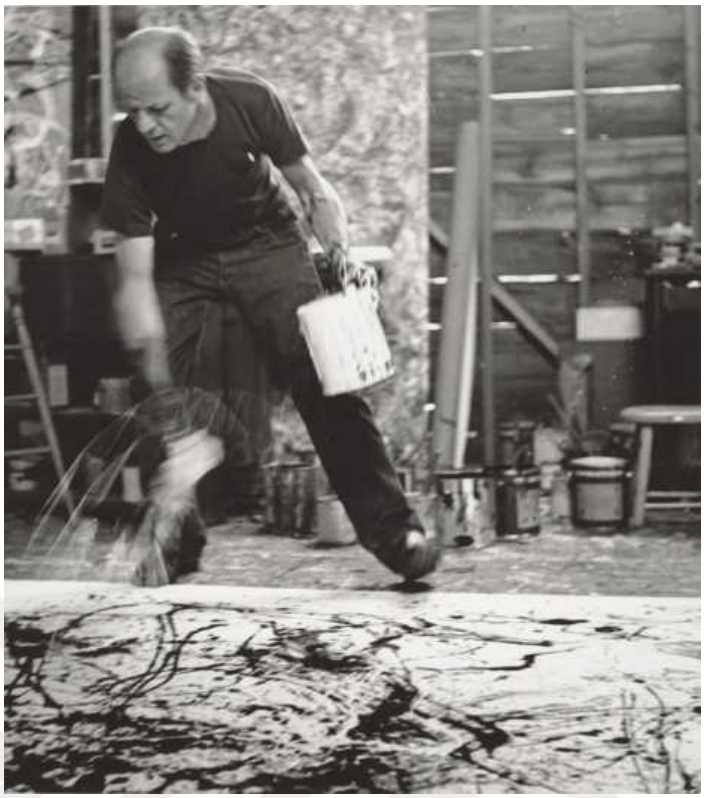


Kaynak: Natura Dergi, 2017

"Dropping a Han Dynasty Urn" sanatçı Ai Weiwei'ın erken dönem eserlerindendir. Kendisini görüntülediği üç siyah beyaz fotoğraftan oluşan bu çalışmasında Ai Weiwei, Beijing'de annesinin evinin önünde, Çin uygarlığının başlangıcı sayılan Han döneminden kalma iki bin yıllık çok değerli bir seramik vazoyu elinden bırakır ve süreci fotoğrafla belgeler. Vazoya birkaç bin dolar ödemiştir, ama önemli olan vazonun sembolik ve kültürel değeridir. Han Hanedanlığı Çin Medeniyet' inde önemli bir dönemi simgeler. Antikacılar bu hareketi karşısında Weiwei'yi yoğun bir şekilde eleştirirler ancak sanatçı Mao'nun "yeni dünyayı ancak eskisini yıkarak inşa edebiliriz" cümlesine atfen yaptığını söyler (Aykırı Akademi, 2017).

Han döneminin ikonik bir objesini kasıtlı olarak kırmak, Çin hakkındaki tüm kültürel anlam mirasını çöpe atmakla eşdeğerdir. Bu çalışma ile Ai, kültürel değerlerin nasıl ve kimler tarafından yaratıldığına dair sorgulayıcı tavrını gösterir (Guggenheim Bilbao). Farklı disiplinlere entegre olarak kendini gösteren performanslar, pentür geleneğinde kendini "action painting (aksiyon resmi)" adıyla ortaya çıkarmıştır. Jackson Pollock, Soyut Dışavurumculuk akımına bağlı olarak aksiyon resminin önemli temsilcilerinden biridir. Jackson Pollock yere yerleştirdiği veya duvara astığı yüzeyler üzerinde, bedeninin hareketlerine paralel olarak boya sıçratarak resimlerini oluşturur. Ortaya çıkan biçimler sanatçının harekelerinin izdüşümü niteliğindedir.

Şekil 51: Jackson Pollock, Eser Yapım Aşaması, 1950. Fotoğraf: Hans Namuth

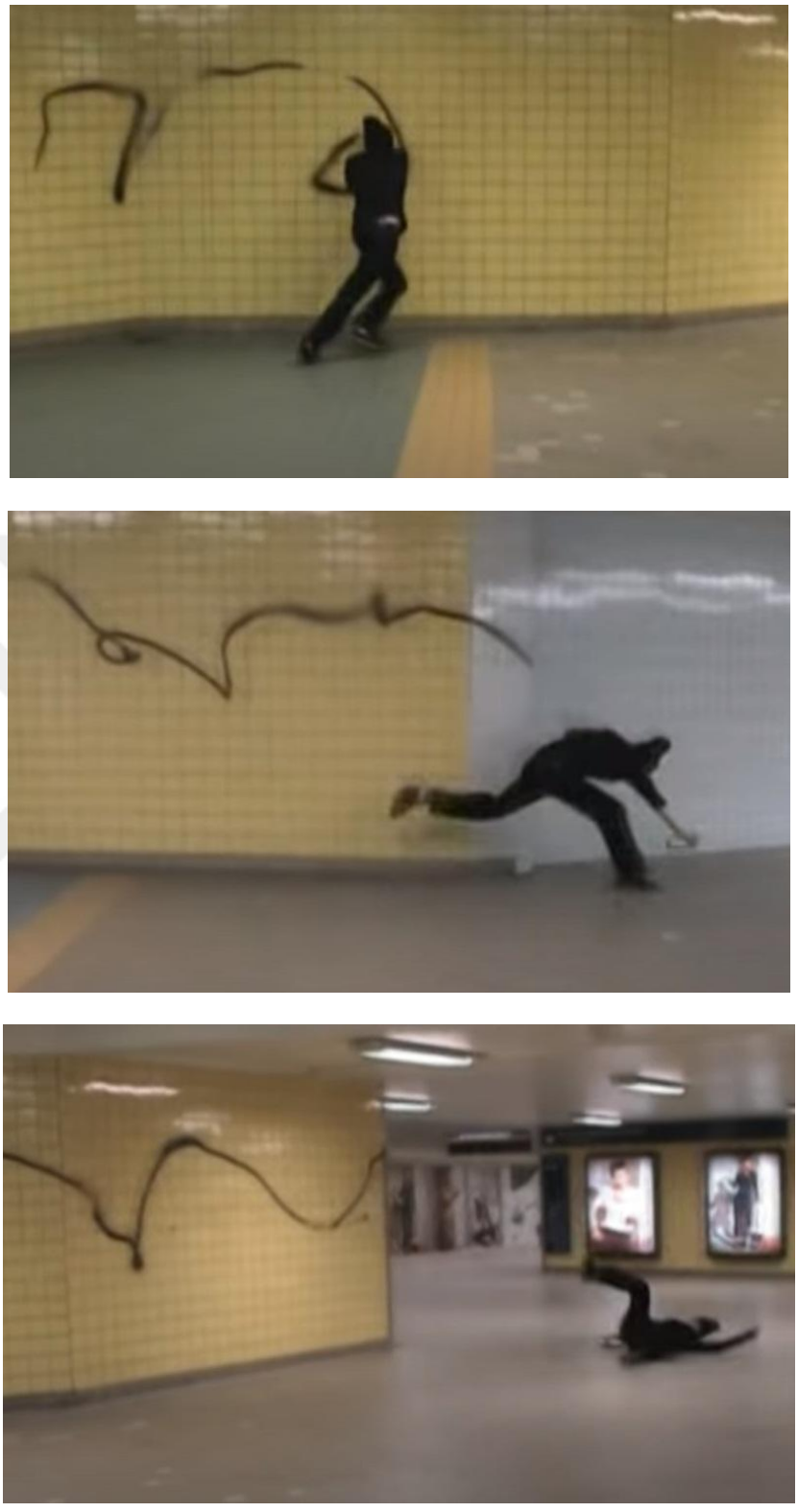


Kaynak: Tate, 2024

Sanat eleştirmeni Harold Rosenberg, bu akım içerisinde yapılan eserler için; "artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır" yorumunu yaparak, dışavurumcu soyut resimler yapmanın, sanat üretiminin yanında bir tür özgürlük eylemi haline geldiğini savunmuştur. (Antmen, 2016).

Grafiti ve sokak sanatı bağlamında da performans sanatı ve aksiyon boyamasının yansımalarını görürüz. 2007 yılında İsveçli grafiti yazarı ve sanatçı Nug, "It's So Fresh I Can't Take It" videosunda bir kutu siyah sprey ile bir metro istasyonunda grafitiyi en primitif haliyle tasvir etmiştir. Kendini tamamen özgür bırakan kişinin bedeni, hamleleri ve hareketleri, ortaya çıkan izlerden ve boyamalardan daha çok ilgi çeker ve eserin temel noktasını oluşturur.

Şekil 52: Nug & Pike, *It's So Fresh I Can't Take It*, 2007



Kaynak: Youtube, Nug and Pike - Its So Fresh I Cant Take It, 2024

Filmde aynı zamanda vandalizm de söz konusudur. Nug metro istasyonunun fayans kaplı duvarlarını sprey ile karalar ve bu eylem hukuki olarak kamu malına zarar sayılıp kriminal niteliğe sahiptir.

Günümüzde vandalizm, kriminal bir olgu, bir suç unsuru olmakla beraber aynı zamanda çağımızın sanatında üretim sürecine dahil olmuş yaratıcı faktörlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kentsel sanat bağlamında değerlendirdiğimizde, grafiti ve sokak sanatı, direkt veya dolaylı olarak vandalizm ile temas halindedir. Kentsel sanat üreticileri veya ilhamını grafiti ve sokak sanatından alan çağdaş sanatçılar, vandalizm olgusunu eserlerinde üretici sürece dahil etmiş, kimi zaman ise eserin temel noktası haline getirmiştir.

3.1. Vandalizm

Kentleşme olgusunun ortaya çıkardı kolektif yaşam, belirli sınırlar içerisinde beraber yaşamaya uyum sağlamaya çalışan toplum, yeni sosyal oluşumların ve kompleks ilişki ağlarının ortaya çıkmasına zemin oluşturur. Bu karışık yapı, ortaya çıkardığı pozitif niteliklerle beraber çeşitli problemleri de içerisinde barındırır.

> Modern yaşamda ortaya çıkan kentleşme olgusuyla beraber, kentsel yaşamda ciddi bir sorun olarak karşımıza çıkan meselelerden birisi de vandalizmdir. Vandalizm, pek çok yerleşim alanında tehlike oluşturan bir olgudur. Kent ve kentli için çeşitli tehlikeler doğurabilen vandalizm ile ilgili olarak sosyoloji, psikoloji, kriminoloji, mimari gibi disiplinler alt dallarıyla birlikte uzun yıllar süren çalışmalara dayanarak, bazı tanımlamalar getirmişlerdir. Disiplinlerin sergiledikleri farklı yaklaşımlara rağmen özellikle vandalizm tanımında birbirlerine yaklaştıkları görülür (Dinçtürk, 2007, s. 4).
>
> Vandalizm tahripçilik olarak da tanımlanmaktadır. Günümüzde vandalizm, kamu mallarına yönelik saldırganlık ya da bireyin hiç tanımadığı başka kişilerin mallarını hedef alan saldırganca davranışlarda bulunma eğilimi olarak tanımlanabilir (Kesimli, 2013, s. 161).

Vandalizm gündelik yaşantımızın pek çok noktasında karşılaşabileceğimiz bir olgudur. Kendini kamusal mekanlarda olduğu gibi, kimi özel mekanlarda da gösterebilir. Vandalizmin en büyük sonuçlarından beri ortaya çıkardığı fiziki zarardır.

“Vandalizm” teriminin tarihsel ve etimolojik anlamı, dördüncü ve beşinci yüzyıllarda Batı Avrupa'yı işgal eden ve sonunda 455'te Roma'yı yağmalayan bir Doğu Alman kabilesi olan Vandallar’ dan gelmektedir. Vandallar, geleneksel olarak Roma sanatının, uygarlığının ve edebiyatının büyük yıkıcıları olarak görülüyorlardı ve eylemleri genel bir barbarca cehalet, zevk ve duyarlılık eksikliği ile ilişkilendiriliyordu. Oxford İngilizce Sözlüğü’ne göre, “vandal” terimi 1663'te "güzel, saygıdeğer veya korunmaya değer her şeyi kasıtlı veya cahil bir şekilde yok eden" anlamına geliyordu. Özellikle sanat eserleri ile bağlantılı olarak, pervasız, kültürsüz veya acımasızca yıkıcı davranışları da içerecek şekilde genişletildi (Ward, 1973).

Ward’a göre vandalizm; “başkasına ait bir mülkün yasa dışı olarak yok edilmesi veya tahrif edilmesi.” olarak tanımlanır. Başka bir deyişle, vandalizm bir tür kural çiğnemedir. Vandalizmin ne kesin bir davranışsal tanımını yapabiliriz ne de yasal bir kategoriye alabiliriz, fakat belirli koşullar altında belirli davranış türlerine iliştirilmiş bir etiket olduğunu söyleyebiliriz (Ward, 1973).

> Vandalizmin nedenleri incelendiğinde, saldırganlığa yol açan gerekçelerin birbirinden farklılık gösterdiği görülmektedir. Saldırganlık ve ölüm içgüdüleri aracılığıyla, yalnızca yıkmak amacıyla vandalist eylemler gerçekleştirilebileceği gibi, aynı zamanda siyaset, din ve bu kapsamda amaçlanan politikaların hayata geçirilebilmesi gerekçesiyle de vandalizme başvurulabilir. Siyasi liderlerin, yönetimlerin görüşleri ve inançlarına bağlı olarak geliştirdiği politikalar, vandalizmin ortaya çıkışında, şiddetinde belirleyici faktörlerdir. Saldırgan olarak tanımlanan kişinin psikolojik rahatsızlığa sahip olması da vandalizmin temel nedenlerden biridir (İlhan, 2020, s. 25).

Kentsel sanat bağlamında, grafiti ve sokak sanatı kapsamındaki faaliyetlerin bir kısmı hukuki ve resmi bir zemine oturmadıklarından dolayı vandalizm kapsamında değerlendirilirken ortaya konan çalışmaların niteliği de bu noktada belirleyici olmaktadır. Kendi kısıtlı kitlesine hitap eden grafiti, biçimsel olarak daha fazla insan tarafından anlaşılması kolay resimsel dile sahip diğer kentsel uygulamalara kıyasla vandalizme daha yakın bulunmaktadır.

3.2. İkonoklazm

İkonoklazm (tasvir kırıcılık) sözcüğü Yunanca "eikon" yani ikon ve kırmak anlamına gelen klao sözcüklerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Lowden).

İkon kırıcılık, başlangıçta bir kültür içerisinde yer alan sembollerin ve ikonların, siyasi ve dini sebeplere dayalı olarak tahrip edilmesi olarak ortaya çıkmıştır. İkonoklastlar yani ikon kırıcılar, bu faaliyeti tek bir metoda bağlı kalmadan çeşitli yöntemlerle gerçekleştirebilirler.

İkonoklazm hareketi insanlığın ilk tanrılarından beri dinden uzaklaşma veya çıkma beyanı olarak kullanılmıştır. Ayrıca ikonoklazm, teolojik bir hadise olmasının yanı sıra siyasi bir boyuta da sahiptir. Bir bakıma yeninin eskiyi veya güçlünün güçsüzü alt etme şekli olarak fiziki kültürel unsurlar üzerinde gerçekleştirilen tahribatla karşımıza çıkan ikonoklazm hareketi, insanların, kutsalın ya da hâli hazırdaki iktidarın gücünün ardına gizlenerek eskiyi yıkma çabasına girişme eylemi olarak değerlendirilebilir (Eser, 2022).

Şekil 53: VII. İoannis'in Ucuna Sünger Bağlanmış Bir Sopa ile İsa İkonasını Tahrip Eder Hâlde Tasvir Edildiği 9. Yüzyıl Tezhibi



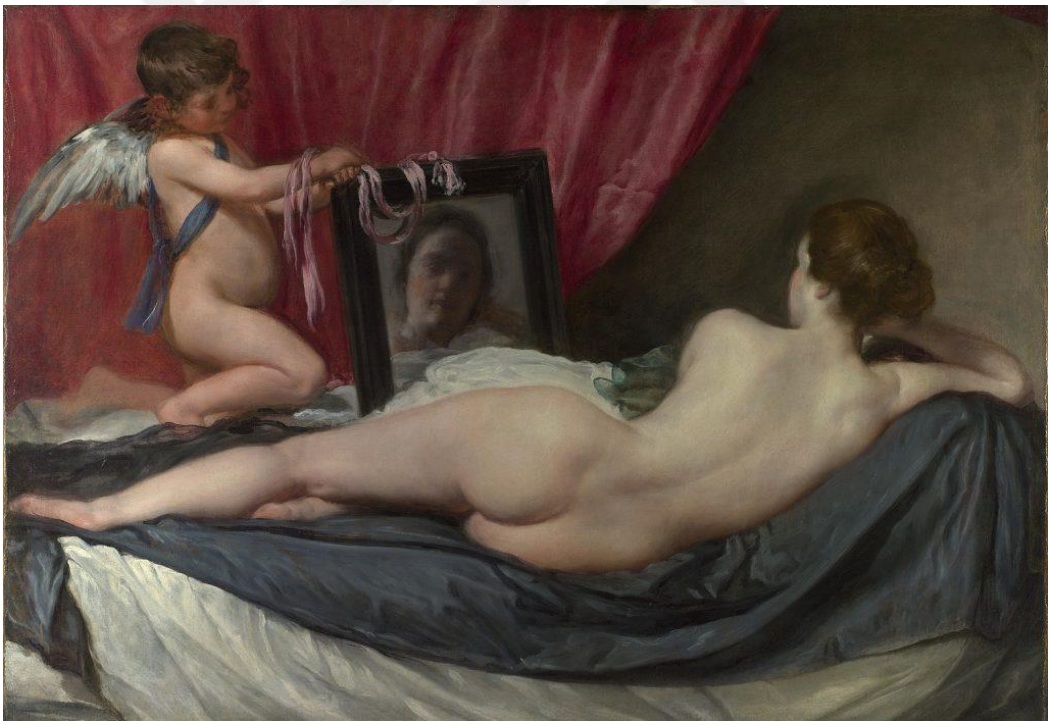
Kaynak: World History Encyclopedia, 2017

Bizans döneminde ikonların üstlendiği, hastalıkları iyileştirme, kötü ruhları veya şeytanları kovma ya da onlardan koruma, olağanüstü mucizevi güce sahip olma gibi çeşitli sosyal işlevler, Bizans'ın toplumsal psikolojisini ve yapısını bozarak

putperestlik eylemlerinin yayılmasına ve çeşitli toplumsal sorunların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Özellikle dışarıdaki düşmanların saldırıları veya savaşlarda ikonların üstlendiği manevi rol, imparatorun siyasi otoritesi ve devletin idare gücünü zayıflatan tehlikeli unsurlar olmuştur. Savaş alanında zafer kazandıranın imparator değil ikonların gücü olduğuna yönelik düşünceler ortay çıkmıştır. Bu ikonların tahrip edilmesiyle, görünüşte dini tasvirleri hedef alan ikonoklazm hareketi, imparatorun otoritesini ve ağırlığını korumaya yönelik bir politika niteliğine de sahip olmuştur (Lee, 2010).

Bu noktada içerisinde dini, sosyal, politik yönler barındıran ikonoklazm hareketinin bir tür vandalizm olduğunu söyleyebiliriz ve bu hareketi sanat dünyası içerisinde de görmemiz mümkündür. Geçmişte ve günümüzde sanat eserlerindeki ikonlara yönelik saldırılar, temelde o eseri tahrip etme isteğinin yanında, barındırdığı düşünceyi de yok etme amacı taşıyabilir.

Şekil 54: Diego Velázquez, *The Rokeby Venus*, 1647–51



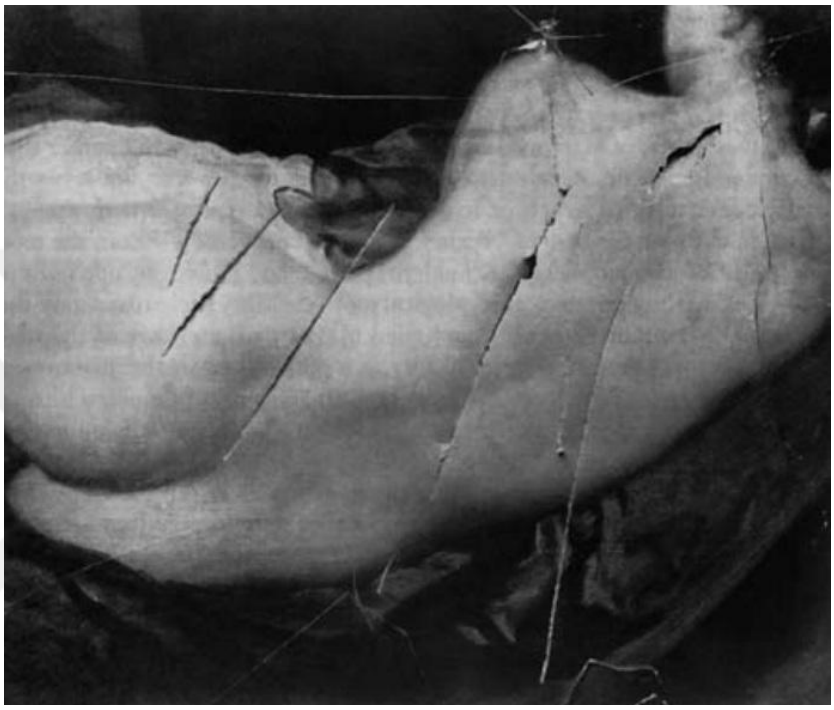
Kaynak: Sinclair, 2023

The Times'ın, hakkında; "Olağanüstü derecede zarif bir kadın figürü…oldukça çıplak… ne idealist ne de tutkulu, ama kesinlikle doğal ve kesinlikle saf; o Afrodit değil, gençlik ve sağlık tanrıçası, kadınlığın mükemmelliğinin somutlaşmış halidir." Yazdığı Diego Velázquez'in ikonik "The Rokeby Venus" tablosu, Britanyalı kadın hakları savunucusu ve eski bir sanat öğrencisi olan Mary Richardson tarafından kısa

saplı baltayla saldırıya uğramıştır. Mary Richardson'ın o gün harekete geçmesinin sebebi bir diğer kadın hakları savunucusu olan Emmeline Pankhurst'ün önceki gece Glasgow'daki St. Andrew's Hall'da tutuklandığı haberini almasıydı (Sorene, 2015).

Richardson'ın bu eylemi, sanata veya sanatçıya değil, kadın bedeni üzerindeki kalıplaşmış ve ezberlenmiş güzellik algısını yıkmaya yöneliktir.

Şekil 55: Mary Richardson Tarafından Tahrip Edilen The Rokeby Venus, 1914



Kaynak: Born, 2005

Her ne motivasyon ve gerekçeyle yapılırsa yapılsın, siyasal, ekonomik veya sosyolojik niteliğine bakılmaksınız, gerçekleştirilen tahribatlar kriminal niteliğe sahiptir.

> Kriminal bir olgu olarak ikonoklazm ve vandalizm, 20. yüzyıl sanatında yaratıcı sürecin bir parçası olmaya evrilmiştir. İlk algıda, yaratıcı bir edim olarak sanatın yıkımla, tahribatla birlikte anılması çelişkili görünebilir. Ancak, sanat tarihinde kırılma noktası oluşturan pek çok örneğin bu çelişik durum üzerine kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Başar, 2019, s. 72).

3.3. Kentsel Sanat Bağlamında Tahribat

Kentsel sanat bağlamında ortaya konan pratiklerin bir kısmı, yıkım ve tahribatla yakın ilişki içindedir hatta direkt olarak merkezine tahribatı almıştır. Tahribatın ve yıkımın kentsel sanat bağlamında değerlendirmesinde, odağıma sadece provakatif doğası ve

vandalizme yakınlığı ile bilinen grafiti gibi kamusal mekanlarda var olan uygulamaları değil, ilhamını kent yaşamından alan pratikleri kapsayan daha geniş bir yelpazeyi almak istemekteyim. Bu bağlamda "post-vandalizm" tanımı hem çağdaş hem savaş sonrası dönem sanatçıları, bunun yanında legal hem de illegal faaliyetleri kapsayan çatı ve gecikmiş bir terim olarak karşımıza çıkar.

3.3.1. Post-Vandalizm

Post-vandalizm ilhamını gündelik kent yaşamında, kamusal alanlardaki organik veya insan eliyle oluşmuş tahribattan ve rastgeleliklerin yarattığı armoniden alır. Grafiti ve sokak sanatının içerisinde önemli yeri olan somut kentsel dili tüm dinamikleriyle yeniden kodlayarak yeni bir sanat geleneği haline getirir. Bu bağlamda üretilen eserler, gündelik gözlemler neticesinde üretilmiş kamusal alanlardaki objelerin yeniden tasviri, yapı söküm malzemeleri veya direkt olarak kamusal alanlardan toplanmış hazır yapım objeler olabilir.

Post-vandalizm, vandalizmi sadece tahrip edici bir eylem olarak görmek yerine, aynı zamanda tahribatın toplumsal eleştiri, politika ve sanat ile bir araya getirilmesini hedefler, post-vandalizmin temel yönelimi, toplumu düşünmeye ve tartışmaya teşvik etmek, izleyicilerin düşünce ve duygularını kışkırtarak, toplumsal sorunlara dikkat çekmek ve geleneksel sanat anlayışlarını sorgulamalarını sağlamaktır (Oğuz, 2023).

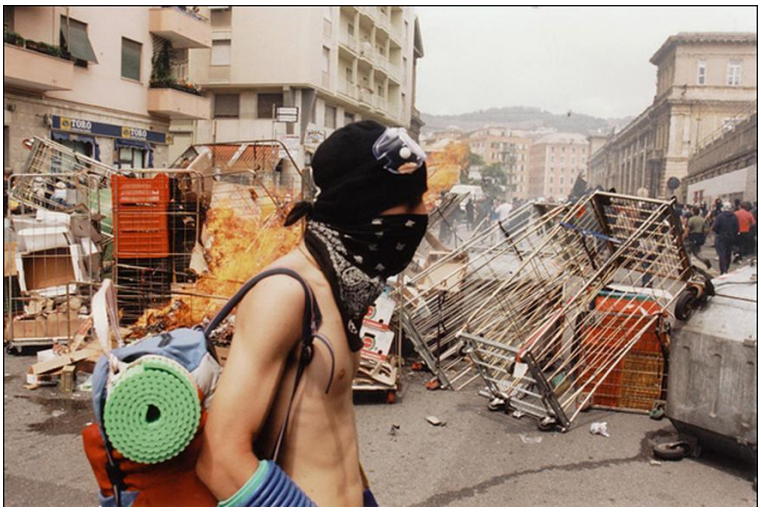
> Protest gösteriler, mülke zarar verme ve duvar yazıları şeklindeki protesto ve direniş biçimlerinin görüntüleri şu anda medyada veya doğrudan sokakta giderek daha fazla görülüyor. Sanat da bundan etkileniyor ve bu sadece bugün ile alakalı bir durum değil. Post-vandalizm, yeni bir sanat alanını adlandırmayan, ancak yine de çok gecikmiş bir terimdir. Çünkü kimi çağdaş sanatçılar, savaş sonrası dönem sanatçıları, legal veya illegal faaliyetler bu terimle anlatılabilir. Terim, son yıllarda İrlandalı sanatçı ve küratör Stephen Burke tarafından yönetilen "post-vandalism" adlı Instagram hesabı tarafından popüler hale getirilmiş, aynı zamanda terimin derinleştirilmesi ve daha ileri bir şekilde düşünülmesine katkı sağlamıştır (Kikol, 2023, s. 44).

Bu noktada post-vandalizm, aslında geçmiş dönemlerde günlük hayatta veya medyada pek çok kez karşılaşılan, şahit olunan durum ve olayların sanatsal bağlamda tekrardan değerlendirilmesi olarak da görülebilir. Grafiti ve sokak sanatının kentteki konumu,

etkisi ve toplum ile otoritenin kent sanatına gösterdiği reaksiyon, post-vandalizmin itici güçlerindendir.

Post-vandalizme karşılık gelen durumlar, olaylar ve işler internetten çok önce vardı; "sokakta geçen hayat." Post-vandalizm, grafitiden, mala zarardan, protestodan, yasa dışı eylemden ve vandalizmden ilham alan, sokak aurasını taşıyan sanat üretimlerini konu alır. Resim, heykel ve hazır yapıt alanlarında ortaya çıkan estetik paralellikleri sorgular. Post-vandalizm, bir yanda sivil itaatsizliğin yaygınlaşması, sokak kavgalarından duvar yazılarına kadar uzanan estetik anlayışlar, diğer yanda ise vandalizmi dışarıdan yeni görsel dillere çevirmenin özgün yollarını bulan sanatçılar hakkındadır (…) Fransız sanat eleştirmeni Michel Ragon, Paris sokak kavgalarını ve üniversite işgalini yeni ve güncel bir sanat formu olarak gördü. Müze sanatı, yaşamdan yoksun bırakılmış bir sanat olarak görülüyordu. Sokaktaki barikatlar arasında yeni bir şey oluşuyordu, yani festivaller ve şehir oyunları: Happenings! Resim sadece bir yatıştırıcıydı, ondan daha fazlası beklenemezdi. Sanat, sokaklardaki isyanlarda tüm gerçekliğine kavuştu, artık geri dönüş mümkün görünmüyordu. Elbette göstericilerin çoğu kendilerini sanatçı olarak görmüyordu. Tüm bu ve benzeri fenomenler sosyal psikolojik baskı tarafından dizginlenen ve dayatılan tüm hayal kırıklıklarına özgür bir tepki olmak isteyen bir "yaratıcılık" a işaret ediyordu. Diğer bir etki ise gençlik kültürünün vandalizmidir, siyasi bir bağlamı ve mesajı yoktur. Zaman zaman can sıkıntısından, gençlerin kendilerini ifade etme isteğinden veya yetişkin dünyasına karşı genel bir isyandan kaynaklanır (Kikol, 2023).

Şekil 56: Julian Röder, *Protest Against G 8 Summits Genoa VI*, 2001



Kaynak: Monopol, 2022

Polonyalı bir sanatçı, küratör ve teorisyen Adam Jastrzębski'e göre post-vandalizm kentsel sanatı ve kamusal alandaki tüm faaliyetleri yorumlamanın bir yoludur. Yaşam ve ölümün karşıtlığı nasıl yönlendirdiğini ve ifade dürtüsünün sanatın ve toplumsal alışkanlıkların tüm yıkıcı biçimlerinden nasıl sorumlu olduğunu ifade etmeyi amaçlar. Terim aynı zamanda, doğanın insan yapımı yapılara nüfuz eden yıkıcı faaliyetlerine, gündelik holiganizme ve kamusal alanın daha kullanıcı dostu bir biçime dönüştürülmesine ilişkin incelikli sosyal sanat projelerine atıfta bulunur. Hareket, kültürümüz, ekonomimiz ve toplumumuz hakkında bir açıklama yapmak için eğilimlerini ve tekniklerini kullanırken, anti-sosyal bir davranış biçimi edinip bağımsız ve dışavurumcu yönlerini ortaya çıkarır (Culture.pl, 2011).

Larisaa Kikol'e göre post-vandalizm terimi farklı türde bir benlik öne sürüyor; "Bu tür isim hareketlerinin zamanı, 20. yüzyılda altın çağlarını yaşadıkları için aslında sona ermişti. Bu bağlamda bir "izm" in yeniden dirilişini iki nedenle açıklıyorum: Birincisi göz kırparak. Yeni bir "izm" icat etmek son derece cüretkâr, kaygan buzun ortasında durmak gibi, 21. yüzyılın melez sanatlarında bu nasıl hala geçerli olabilir? Buradaki "izm" sanat tarihine hitap eden bir provokasyon ve şakadır. Diğer taraftan sokak burada iyileştirilir, gençler tarafından da sıklıkla gerçekleştirilen vandalizm, birçok sanatçının onlarca yıldır grafiti, protesto kültürü ve sokak aurasından ilham aldığı bilgisi ile merkeze yerleştirilir. Bazıları bu referanslardan çok az bahseder veya hiç bahsetmez, birçoğu bunları yüksek kültürden referanslar kadar önemli şekilde değerlendirmez. Bazı sanatçılar bu etkiden utanıyor, bazıları ise bunun çok önemsiz olduğunu düşünüyor. Ancak post-vandalizm ile bu referanslar artık başlık halini aldı ve göz ardı edilemez." (Kikol, 2023).

Post-vandalizm, kentsel kamusal mekanlarla yıkım ve tahribat arasındaki ilişkiyi görsel ve kavramsal bağlamda ele alan, farklı disiplinlerde kendini gösteren, örneklerine bakıldığında kökeni derin, fakat terminolojik olarak çok da eski olmayan sanatsal bir yaklaşım olarak karşımıza çıkıyor.

Post-vandalizm, yıkımı pozitif değişim yaratmanın bir yolu olarak kullanır. Spreyle çizilmiş yol gösteren hizmet işaretlerinde, kararmış otoyol cephelerinde ve çarpık tırmanma önleyici mimaride yeni bulunan bir anlam oluşur. Bir gece kulübünün dışındaki renkli sakız noktalarıyla kaplanmış erimiş asfalt veya rüzgârda sallanan

ağartılmış beyaz alışveriş torbaları, yaşanan deneyimin sembolik parçaları haline gelir (Brown, 2022).

Şekil 57: Çarpık Tırmanma Önleyici Bariyer



Kaynak: Aworkstation, 2023

Şekil 58: Yeraltı Hizmet İşaretleri



Kaynak: Geoscope Locating, 2022

Grafitilerin, taglerin veya çoğunlukla dış mekâna sprey ile yazılan yazıların yerel yönetim ve otoriteler tarafından okunmayacak hale getirilmesi, ortadan kaldırılması, yani grafiti dilinde "buff" olarak bilinen uygulama neticesinde ortaya çıkan katmanlar

ve yeni görsel etki post-vandalizm içerisinde sıkça gözlemlenir. Avalon Kalin ve Matt McCormick tarafından 2001 yılında çıkarılan "The Subconscious Art of Graffiti Removal" adlı kısa film, Portland, Oregon'daki belediyenin duvar yazılarını belirsiz hale getirme ve silme çabalarını, bir takım iddialı komplo teorileriyle açıklar.

Şekil 59: Matt McCormick, *The Subconscious Art of Graffiti Removal*, 2001



Kaynak: Youtube, The Subconscious Art of Graffiti Removal, 2022

Kökleri soyut dışavurumculuk, minimalizm ve Rus konstrüktivizmi olmakla beraber grafiti kaldırma eylemi, bu akımların hem ilerici bir devamıdır hem de modern sanatın geleceğinde önemli bir adımdır. Grafiti yok etmeyi özellikle ilginç kılan şey, bu eylemi yapanların sanatsal yaratımın bilincinde olmamasıdır. Kalin'e göre egemen sınıfın (bilinçli bir karar olmadan), grafiti karşıtı kampanyalara ayırdığı kaynağın genellikle sanata ayrılan bütçeden fazla olması tesadüf değildir. Yönetici sistemin en muhafazakâr üyelerinin bile bilinçsiz sanatsal arzuları, bilinçaltındaki yaratıcı çabaları finanse ve teşvik etmek isteği, bu komploda dışarı sızar. Bilinçaltı sanat üretimini körükleyen, insanların yaratıcı ve sanatsal olmaya yönelik doğal bir içgüdüye sahip olduğu karmaşık bir durumlar dizisidir, ancak toplum maddi zenginliği yaratıcı ifadeye tercih ettiğinde çatışma ortaya çıkar. Bireyler, meta birikimini sürdürmek için doğal içgüdülerini bastırmaya teşvik edildiğinde, bastırılmış sanatsal arzunun tehlikeli bir birikimi üretilir. Grafiti kaldırma, bu arzuların doğal bir patlamasıdır ve her yerde bulunan biçimleri, hepimizin içindeki tutkulara ve hayallere hitap eder (McCormick, 2001).

Şekil 60: Buff çeşitleri, *The Subconscious Art of Graffiti Removal*, 2001



Kaynak: Youtube, The Subconscious Art of Graffiti Removal, 2022

Post-vandalizm sınırları net şekilde çizilmiş bir sanat akımı değildir. Çoğunlukla kentsel yıkımı vurgulayan imgelerden faydalanır. Alışılagelmiş estetik algısına ters bir tavrı vardır. Galeri ortamına taşındığında, bulunduğu mekânın steril yapısıyla sert bir kontrast oluşturur ve bu durum etkisini daha net şekilde ortaya koyar.

Şekil 61: Bram Braam, *How Long is Now #2*



Kaynak: Bram Braam

Birbirinden farklı pek çok medyadan faydalanır. Boyamalar, heykel, yerleştirme veya video formatında üretilecek eserlerde ilhamını kentten alan bu radikal ve sert tavrı görmek mümkün hale gelir. Grafiti ve sokak sanatının, kent kültürü ve vandalizm ile kurduğu yakınlıktan dolayı post-vandalizm ile diyalog halindedir. Bu durum kentsel sanat bağlamında değerlendirdiğimiz akım ve yaklaşımların birbirinden beslendiğini ve paralel bir yol izlediğini gösterir.

Şekil 62: Daniel Weissbach, *Stelle #37*, 2015

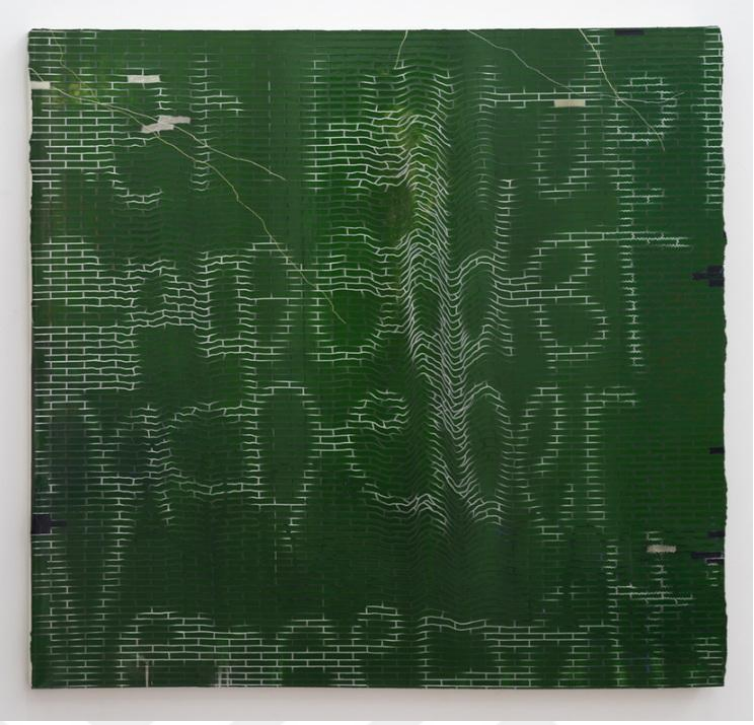


Kaynak: Daniel Weissbach, 2024

1976 doğumlu Berlinli sanatçı Daniel Weissbach, grafiti ve sokak kültürünü zemin alarak kentsel estetiği yeniden tasavvur eden yaklaşımlar içerisinde öncü sanatçılardan biridir. Sanatçı gençlik dönemlerinde Berlin'de "Tagno" ve "Cost88" mahlaslarıyla yaptığı grafitilerle de tanınıyor.

Daniel Weissbach'ın çalışmaları, derin gerçekliğin yerlerini bulur ve onları orijinal bağlamlarından koparark hem izole eder hem de sanatsal bir gerçekliğe doğru genişletir. Günlük yaşamımızdan kaynaklanan ve bu nedenle normal bilinçli algımıza hiçbir zaman girmeyen veya nadiren giren bu gerçeklik yerleri, geniş bir çağrışımlar ve ilişkiler alanında bulunur. Daniel Weissbach'ın eserleri, günlük algımızdan kaçan şeyleri görünür ve anlamlı kılarak gerçekliği yansıtan sanatsal bir konseptin parçası haline gelir. Berlin yeraltı sistemlerinin fayans duvarları, Weissbach'ın çalışmalarında bir şekilde varlık ve zaman arasındaki ilişkinin merkezi sembolü haline gelir (Robertson, 2010).

Şekil 63: Daniel Weissbach, *Stelle #35*, 2014-19



Kaynak: Public Delivery, 2023

“Figürler yazıyorum ve yazıyı boyuyorum- Yazıyı yapı söküme uğratıyorum.”

Katı geometrik ilkelere uygun olarak inşa edilen fayans duvarlar, Weissbach'ın çalışmalarında yapı sökümüne uğrar, geometrik desenler yer değiştirir, daha özgür formlara dönüşür, yapının görünümünden ödün vermeden kaosa ve belirsizliğe açılır gibi görünür. Burada da içsellik, açıklık, özgürlük, kaçış arzusuyla ruh dışsal olanı, biçimi etkiler. İç hikâye, ruhun aynası haline gelen bedenin yüzeyinde tezahür eder (Robertson, 2010).

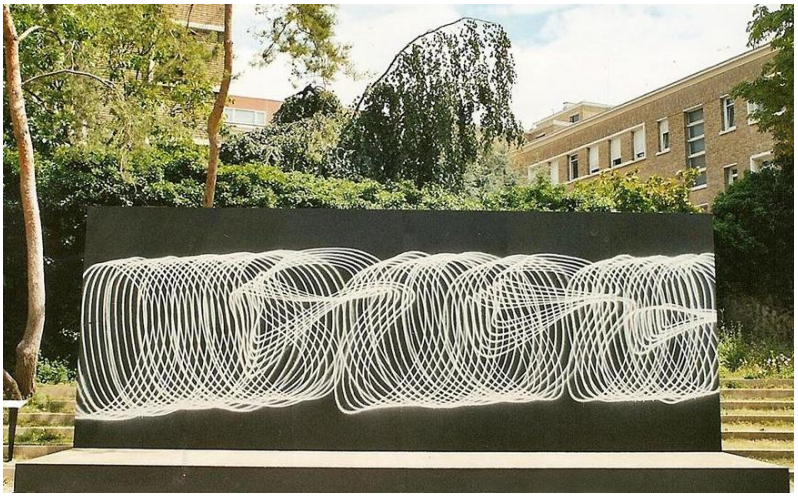
Şekil 64: Daniel Weissbach, *Stelle #84*, 2019



Kaynak: Public Delivery, 2023

Daniel Weissbach, geleneksel aerosol spreyi duvara uygulamak için yeni araçlar ve teknikler yaratarak birçok sanatçı için ilham kaynağı olmuştur ve sanatçıların kamusal alanda sanat ile ilişkisini yeniden tanımlamıştır. Daniel 2020 yılında sağlık sorunları nedeniyle hayatını kaybetmiştir.

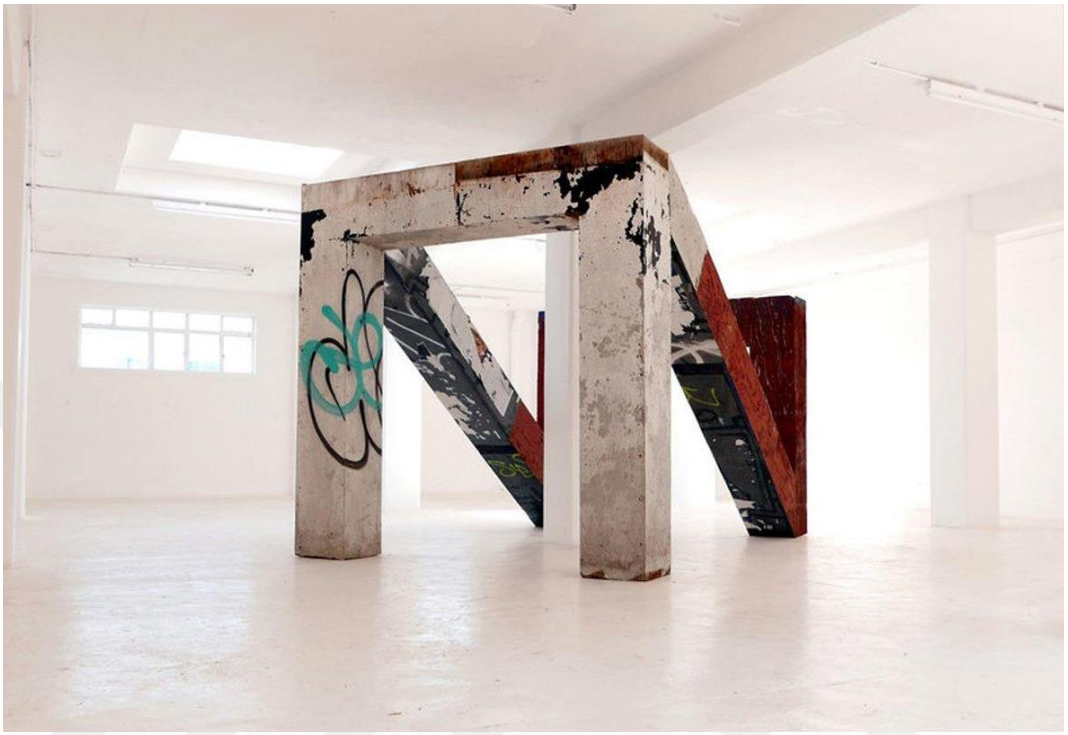
Şekil 65: Daniel Weissbach, *wrongwriteorwrong*, Fondation Cartier, Paris, 2009



Kaynak: Public Delivery, 2023

Kentsel çevreye ve kentsel çevrenin sürekli akış halinde olmasından beslenen İngiliz sanatçı Mike Ballards malzemelerini kentin kendisinden elde ediyor, yapı iskelesi ağlarını, reklam panolarını veya ahşap inşaat kalaslarını çalışmalarına dahil ediyor.

Şekil 66: Mike Ballards, *Layin In The Cut*, 2018



Kaynak: Mike Ballard, 2024

Erken dönemlerinde aktif olarak grafiti yapan sanatçı, bir röportajında grafitinin şu an ki sanatsal pratiği üzerindeki etkisine ve genel yaklaşımına şu şekilde değiniyor: "Grafiti kesinlikle beni kentsel çevreyi keşfetmeye ve tepki vermeye yöneltti. Grafiti yapmak bana gerçekten motive ve üretken bir tavır kazandırdı ve bu da stüdyo pratiğime yansıdı. Macerayı ve yasadışı resim yapmanın saf sürecini, olmamam gereken yerlere girmeyi sevdim. Çalışmalarım soylulaştırma, yerinden etme ve şehirlerimizdeki kamusal ve özel alan arasındaki ayrımları eleştirel bir şekilde yansıtıyor, çünkü kullandığım malzemeler yeni konutların sağlanması, endüstri ve taşınmazların kaldırılmasıyla ilgili olarak gelecekte olacakların görsel göstergeleri. İşlerimin iki dünya arasındaki geçiş durumunu yakaladığını ve izleyiciyi yaşadıkları yerlere neler olduğu hakkında söz hakkı verecek bir başlangıç noktası olduğunu düşünüyorum." (Ballard, 2018).

Şekil 67: Mike Ballards, *Hollow Moment*, 2019



Kaynak: Mike Ballard, 2024

Şekil 68: Felix Schramm, Untitled, 2017



Kaynak: Strange Time, 2020

Sanatçı Felix Schramm üretimlerinde endüstriyel malzemelerle çalışıyor ve görüş hatları ile perspektiflerle oynuyor. Bu yaklaşım, yontulmuş ve mekânı bir enstalasyon olarak tanımlayan bir kübizm. Sergilerinde duvardan çıkanlar ilk başta şaşırtıcı geliyor, sanki beyaz küp duvarı, içerideki izleyicinin göremediği her türlü başka duvarı, malzemeyi ve tabloyu içeriyormuş gibi görünüyor (Kikol, 2023, s. 100).

Şekil 69: Felix Schramm, *Transom*, 2019



Kaynak: Minnesota Street Project, 2019

Felix Schramm temelde güzellikle değil, rahatsız eden ve baltalayan sanatla ilgileniyor. Ancak bu durumun da güzellik denen şeyi yaratabileceğini ifade ediyor.

Schramm iç mekandaki duvarları deforme ederek oluşturduğu eserlerle ilgili şunları söylüyor; "Duvarları açarsanız, yeni perspektifler ve uzay-zamansal bir geçit inşa edersiniz. Bu uygulama, açıklıklar ve "yapıların içinden bakma" olasılığı yaratır. İzleyici mekânda farklı hareket edebilir ve daha önce başka bir yapının arkasına gizlenmiş olan yapının unsurunu görebilir. Bu durum, "biçimler aracılığıyla formlar" görmek, izleyici için uzamsal-zamansal bir kesit oluşturur." (Schramm, 2020).

Şekil 70: Felix Schramm, *Savaga Salvage*, 2008



Kaynak: Strange Time, 2020

Stephen Burke, bugün kullandığımız post-vandalizm tanımını somut olarak ön plana çıkarmış ve gerek sosyal medya kullanımı gerekse kürasyonunu üstlendiği sergilerle popüler hale getirmiş Dublinli sanatçı ve küratördür. Stephen kentsel kamusal mekanlarda hayatımızın günlük akışında denk geldiğimiz yüzey ve dokuları stüdyo ortamında yeniden yaratır ve bunları sergi mekanına taşır.

> Sanatçının yıkım ve kentsel temelli uygulamalara yönlendiren ilk itici güç grafitidir. Silinmiş veya belirsiz hale getirilmiş duvar yazılarını arşivleyen sanatçı, sürece daha yakından tanık olabilmek için bir süre temizlik şirketlerinde çalışmıştır (Kikol, 2023, s. 66-73).

Şekil 71: Stephen Burke, *Jack Of All Trades*, 2021



Kaynak: Stephen Burke, 2024

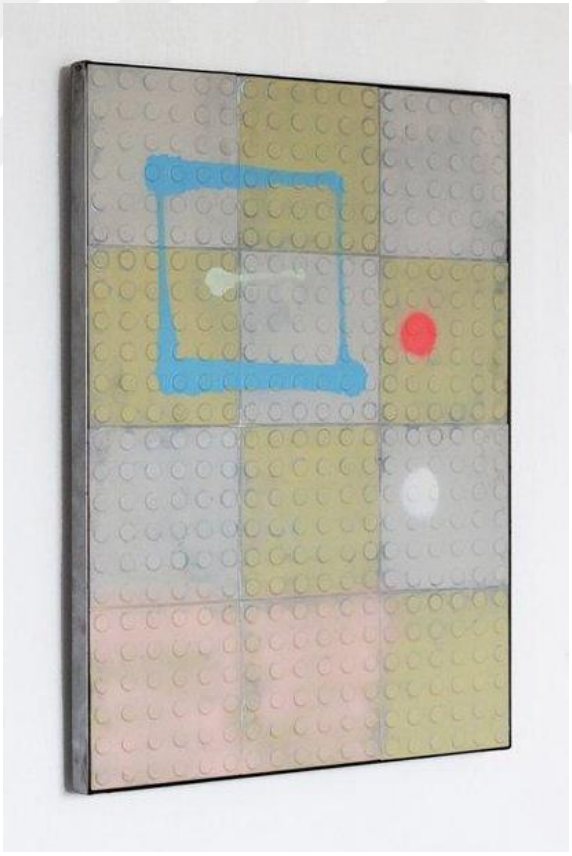
Post-vandalizmin yıkıcı tasarım biçimleri ve yapılı çevre ile oynama yeteneği ile ilgili, yıkım, şiddet, hasar ve yıkım imgelerini çağrıştıran duygusal bir terim olduğunu ifade eden Burke, post-vandalizm bağlamında yıkımı akılsız bir şey olarak tanımlamanın yanlış olabileceğini belirtiyor. Burke'ye göre; klişe olan "anlamsız vandalizm" deyiminin aksine, yıkım tezi, yaratıcılık, tasarım ve çağrışım açısından çoğu zaman iyi bir şeydir. Bunun bir örneği, fetih siyasetini bünyesinde barındıran yozlaşmış bir siyasi liderin heykelinin devrilmesidir. Stüdyoda yaratılan sanat eserler, genellikle koruyucu bir çitin bükülmesi, bir çelik parçasının boyasının silinmesi, sakız kalıntılarının birikmesi veya imzaların plastiğe kazınması gibi yüzey materyallerindeki değişimlerle ilgilidir. Bu alanda çalışan sanatçıların çoğu yıkımı bir açıklama yapmak için yaratıcı bir araç olarak kullanır. (Burke, 2023).

Şekil 72: Stephen Burke, *This Guy Loves His Job 2*, 2022



Kaynak: Artsy, 2022

Şekil 73: Stephen Burke, *Checker*, 2022



Kaynak: Stephen Burke, 2024

4. GRAFİTİ VE SOKAK SANATINDA BİÇİMSEL DÖNÜŞÜMLER

Kent ortamında var olan ve bulunduğu kentin dinamikleriyle şekillenen grafiti ve sokak sanatı bugüne gelene kadar, yarım asırdan fazla bir süreç içerisinde diğer pek çok sanatsal disiplinde olduğu gibi dönüşüm geçirerek yöntem ve biçim bakımından yenilikler ortaya çıkarmıştır. Bu noktada her sanatçının sanatsal pratiğinde kendi hikayesini oluşturan aşamalar birbirinden farklı olsa da aynı veya benzer alt kültürel zeminden beslenmelerinden dolayı gelişimsel süreçler benzerlik göstermiştir. Geniş ölçekli bakıldığında bu benzerliklerin kıtalar arası denebilecek ölçüde büyük akımlar olduğu görülebilir. Sanatçılar bu dönüşüm evreleri neticesinde kendi üsluplarını geliştirmişlerdir. Tüm bu ilerleyişin sonuçlarından biri olarak, resim sanatı ile grafiti ve sokak uygulamaları arasında bir kesişim kümesi oluşmuş ve kendini grafiti, sokak kültürü aracılığıyla ifade etme ihtiyacı, yeni sanatçıların doğmasına zemin hazırlamıştır.

Şekil 74: MadC, Almanya, 2020



Kaynak: I Love Graffiti, 2020

Şekil 75: MadC, "Street to Canvas" Kişisel Sergisinden Bir Tuval



Kaynak: MadC, 2021

> 2000'li yılların dönemecinde internet kamu alanını derinlemesine yeniden biçimlendirirken ve kent sanatçılarına, insanlara ulaşmanın yeni bir yolunu sunarken, sokak sanatı, öncüllerle bir biçimde ana akım kolu olan grafitiyi birleştirecektir. Harfleme çalışmasını bırakıp 20. yüzyılın estetik köktenciliğe özgü yüzey, biçim ve arayışlarla barışacaktır. (Lemoine, 2014, s. 19-22).

Uzun yıllar grafiti pratiğine bağlı çalışmalar üretip sonrasında bu çalışmalardan referansla yeni biçimler geliştirerek yenilikçi ve özgün bir üslup yaratma olgusu gerek kullanılan malzemede gerekse biçimde kendini göstermiş, grafiti ve sokak sanatı başlıklarının daha fazla iç içe geçmesine sebep olmuştur. Bu durum, kapalı zümresine hitap eden grafiti yazarlarının daha geniş kitlelere ulaşmasına ve ortaya konan çalışmalar üzerinde fikir ve duygu bakımından daha fazla insanın birleşmesine yol açmıştır. Üslupta ortaya çıkan bu sosyalleşmeye açık yapı ve nispeten uysal dil, medya araçlarının gelişmesi, reklam endüstrisinde ortaya çıkan yenilik arayışları ile, grafiti ve sokak sanatının ticari meta niteliğinin ön plana çıkmasına ve daha geniş kitlelerce tanınmalarına yol açmıştır.

> Akımın popülerliği C.Cola, Nike gibi genç kitleyi hedefleyen markaların dikkatini çekmiştir. Bu şirketler pazarın çekiciliğine karşı koymakta epey güçlük çeken sanatçılarla iş birliği yaparak ve onların estetiğini kendilerine mal ederek, reklama yönelik kullanmışlardır. Para, popülerlik ve geçim kaygısı bu sanatçıların direncini kırmış ve yeniyetmeliği geride bırakınca, gençliklerindeki başkaldırı, işlerini profesyonelleştirmeye yönelik meşru bir arzuya toslamıştır (Lemoine, 2014, s. 19-22).

Kamusal alanda hayat bulan, yasadışı ve radikal kimliğiyle ön plana çıkan sokak pratiklerinin yükselişi ve ana akıma doğru ivme kazanması, güzel sanatlar başlığı altındaki yerini de güçlendirmeye başlamıştır. Neticesinde sokak sanatçıları veya grafiti yazarları, çağdaş sanat alanlarında görünürlüğünü artırmış ve bu durum da grafiti ve sokak sanatının kimliğinden ve ilkelerinden ödün verip vermediğine yönelik çeşitli tartışmaların çıkmasına yol açmıştır.

> Aslında grafitinin, çağdaş sanat alanı içerisinde geniş çapta gizlenmiş büyük bir etkisi mevcut ve bunu sadece Basquiat, Haring, Scharf veya Rammellzee gibi sokak pratiğinin ön plana çıkmış isimleri veya Christopher Wool, Nasan Tur, Sterling Ruby, Katharina Grosse (grafiti uygulayıcıları olmasa da, onun birçok alt kültürel kodundan ve aracından etkilenmiş ve bunları kullanan sanatçılar) gibi günümüzün yıldızları aracılığıyla değil, daha çok bu yasadışı estetik içinde uygulamalı, aktif bir arka plandan ortaya çıkan ve mevcut pratiği silinmez bir şekilde grafiti köklerinden etkilenmiş çağdaş sanatçıların büyüyen kitlesi aracılığıyla görmek mümkündür. (Schacter, 2018, s. 12).

> Kimilerine göre karşı kültür, kimilerine göre alt kültür olan kent sanatı, bunalımdaki dünyada gençliğe çekici gelecek yıkıcı bir aura yayar, bu nedenle de sanayileşmiş dünyanın tüm büyük kentlerinde yaygınlaşan kitlesel bir olaya dönüşür. Akımın öylesine geniş bir kitlenin hoşuna gitmesinin nedeni, kışkırtıcı ve saygısız bir karşı kültür oluşudur: Sağbeğeniyi, estetik yasaları, özel mülk, ayrıca kamusal alanı yönetip düzene sokan kurallar rejimini ve yasakları yadsımasıyla, bir başkaldırı biçimine ve köktenci bir özgürlüğün ifadesine dönüşür. Kendi estetiğine indirgenemez hem bir etik hem de dünyada sergilenen bir duruştur (Lemoine, 2014, s. 19-22).

4.1. Sokaktan Stüdyoya Geçiş

Grafiti ve sokak sanatının, çağdaş sanat piyasası içerisinde daha fazla görünür hale gelmesi, farklı disiplinlerden ve sosyokültürel zeminden gelen sanatçıları birbirine yakınlaştırmıştır. Etkileşimdeki bu artış, farklılıklardan beslenilen ve bundan yirmi sene önce belki aynı ortamda dahi bir arada bulunmayacak sanatçıların iş birliklerini görebildiğimiz daha zengin ve olasılıkları geniş bir sanat ve tasarım ortamı yaratmıştır. Bu gelişmeler biçimsel olarak yeni arayışlara giden çağdaş kentsel sanatçılara sokağın yanında yeni bir üretim alanı daha sunmuştur. Bu durumun sonuçlarından biri olarak

grafiti yazarları ile sokak sanatçıları kamusal alan dışında, kişisel atölyelerinde yeni yüzeyler ve medyalarla eser üretimine yönelmiş, çalışmalarını farklı bağlamlarda yeniden biçimlendirmişlerdir.

Şekil 76: Kaws, New Jersey, 1995



Kaynak: Phaidon, 2021

Şekil 77: Kaws Atölyesinde. Fotoğraf: Bryan Derballa



Kaynak: Pricco,, 2018

Bu sanatçılar, dış uygulamalarını bir iç alemde kölece yeniden üreten değil, grafitinin özünü alıp onları stüdyo alanı içinde yeniden yorumlayan, grafiti pratiğinde keşfedilen anahtar fikirlerin çoğunu tercüme edip inceleyebilecekleri bir alan olarak kullanan, ve yasa dışı eğitimlerini daha köklü sanatsal hareketlerin (Arte Povera'dan Dada'ya, Pop'tan performans sanatına, yeni medyadan de Stijl'e)

bilgisiyle birleştirerek grafiti kadar çağdaş sanattan da etkilenen yaratıcı bir karışım oluşturan sanatçılardır (Schacter, 2018, s. 15).

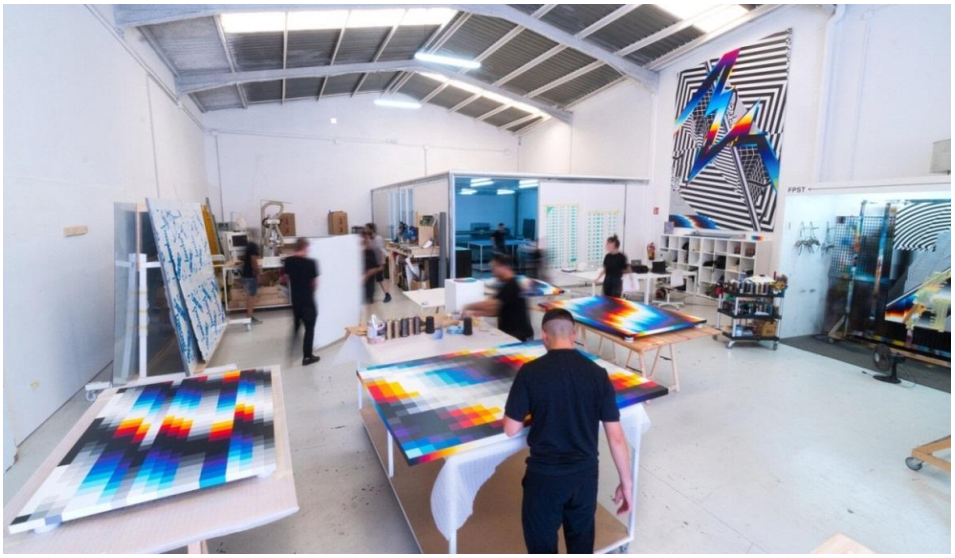
Şekil 78: Smash137 Atölyesinde



Kaynak: Urban Kultur, 2012

Stüdyo ortamında üretilen bu eserler, kentsel çağdaş sanatçıların, grafiti ve sokak sanatı alt kültürel kodlarını kullanarak ve daha önceden kamusal alanlarda ürettiği eserlerden referansla yaptıkları, çoğu satışa ve sergilemeye yönelik eserler olmuştur. Sokağın alışılmış dinamik ve kurallarından farklı olarak sanatçı, kişisel stüdyosunda dış faktörlerden minimum etkilenen izole bir ortamda, koşullarını kendilerinin belirlediği yeni bir disiplinel sürece girmiştir.

Şekil 79: Felipe Pantone Atölyesinde, Valencia



Kaynak: Felipe Pantone, 2024

Grafiti ve sokak sanatını sadece bir yöntem olarak değil, bir zorunluluk olarak ciddiye alacaksak, stüdyo çalışmalarını da bu sürecin bir parçası olarak kabul etmeliyiz. Sokak ve stüdyo, tamamen farklı üretim, uygulama ve yayılma biçimleri sunar, ancak zıtlıklar barındırsalar da birbirlerini dışlamazlar. Her biri bağımsız olarak özerk keşif ve ifade biçimleri olarak hareket etse de uzun süredir diyalog halindelerdir (McCormick, 2018).

4.2. Sanat Kurumları, Grafiti ve Sokak Sanatı İlişkisi

Estetik özde ortaya çıkan dönüşümler, grafiti ve sokak sanatındaki kurumsallaşma, bilinirlik anlamında büyük bir artışın ve bağımsız bir sanat türü olarak kabul edilmenin önünü açmış, bu alt kültürel hareketlerin izleyici gözünden yeniden değerlendirilmesine sebep olmuştur.

Henüz gelişmekte, sınırları ve terimleri muğlak, tartışmaya açık bir olgu olan sokak sanatı toplum tarafından benimsendikçe galerilerin, müzelerin, sanat alıcılarının ve yerel yönetimlerin dikkatini çekmiş, bu durum "underground"[6] döneminden sıyrılan grafiti ve sokak sanatının artık sadece vandalizm olarak değil, küresel bir sanat akımı olarak anılıp geniş kitleler tarafından kabul ve takdir görmesine yol açmıştır. Resmî kurumlar da bu talebi değerlendirip, grafiti ve sokak sanatına oluşumlarında yer vermiş, alınıp satılmasının arkasında itici güç olmuştur (Gökova, 2020).

> Grafitinin galerilere ve ticari sanat piyasasına girmesi sadece bu hareketin kabulü ve meşruiyeti için değil, aynı zamanda bir hedef kitlenin oluşturulması için de önemliydi. Olumsuz çağrışım yapan bazı tanımlamalar, grafitinin güvenilirliğini ve dolayısıyla ticari sistemden zor kazanılan ayrımına duyulan saygısını zedelese de sanat piyasası içerisinde yer almasına engel olmamıştır. Kademeli ama ardışık olarak, grafiti olgusunun "dıştan içe" geçişi başlamış ve bu da bir ölçüde kurumsal sanat sisteminin geleneklerine uyum sağlamasına sebep olmuştur (Brita T. D., 2018, s. 9).

Sokaktan gelen sanatçıların, sergi salonlarında kabul görmesi ve pozitif bir tavırla karşılanmaları temelde bazı sebepler barındırır. Kent sanatı, aynı şekilde kuralların çiğnenmesine, estetik ve toplumsal ölçülerin tartışmaya açılmasına değer veren,

[6] Hip-Hop diline ve argoda, ana akım olmayan, az kişi tarafından bilinen veya gizli olma durumu için kullanılır.

yenilik arayışındaki bir sanat kurumunun beklentilerine tam karşılık verir. Özellikle çağdaş sanat, öz göndermeli olduğundan tükeniyormuş ve yalnızca kendine hitap ediyormuş gibi göründüğü sırada, grafiti ve sokak sanatı halkın anladığı için benimsediği özgür ulaşılabilir ifadeler olmayı sürdürür. Üstelik uzun ömürlü oluşu, bugün uluslararası alana yayılabilen tek estetik alanı meşrulaştırmıştır. 60'lı ve 70'li yıllarda doğan kuşaklar için kent sanatı, herkesin az çok birlikte büyüdüğü ve diyalog kurduğu ortak bir alandır. Bunlar gibi pek çok nedenden dolayı, galeriler, aralarında pek çoğunun bundan on yıl önce küçümsediği bu olguyla yakından ilgilenmeye başladılar (Lemoine, 2014).

Şekil 80: "Born In The Streets-Graffiti (Sokaklarda Doğan Grafiti)" Sergisi, Foundation Cartier Galerie. Paris 2009. Fotoğraf: Alvin Teo



Kaynak: Fondation Cartier. 2010

Galeride sergi açmak, birçok sokak sanatçısı için amaçtan sapıldığının göstergesi olmasına rağmen, sinerji yaratan ve insanları etkileyen bu büyük hareketin sokaklarda kalmayacağı açıktı. Londra Tate Modern-2008 "Sokak Sanatı", Fondation Cartier Galerie, Paris-2009 "Sokakta Doğan Graffiti", MOCA, Los Angeles-2011 "Sanat Sokakta", Prag Kent Kütüphanesi- 2012 "Kentte Takılıp Kalmış" ve İstanbul Pera Müzesi-2014 "Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı", gibi son on yılda açılan sergiler bu harekete gösterilen ilgiyi ortaya koymaktadır (Gökova, 2020, s. 105).

Şekil 81: "Sokakların Dili" Sergisi, Pera Müzesi 2014



Kaynak: Pera Müzesi, 2014

Tüm bu gelişmeler, grafiti ve sokak sanatının çeşitli alanlarda meşrutiye kazanması ve daha fazla insan tarafından talep edilir hale gelmesi, temelde tüm sanatçıların çalışmalarını müze veya galerilerde sergileyecekleri anlamına da gelmiyordu. Mekânsal geçiş, bağlamda da kaymalara sebep oluyor ve bu durum da hem sanatçılar hem de izleyiciler arasında çeşitli fikir ayrılıklarının ortaya çıkmasına sebep oluyordu.

Lewisohn'a göre; kentsel mekânda, grafiti veya sokak sanatı, esas olarak, etkilerini çoğunlukla pekiştiren sosyal ve politik bağlamlarıyla bağlantılıdır. Grafiti sanatı beyaz bir küp içinde sergilendiğinde bu bağlamsal ve sosyopolitik anlam kaybolmaktadır. Kurumsal çerçeve, kentsel sanat eserlerinin yasal olarak resmedildikleri için etkisizleştirilmesine yol açar. Yasa dışı grafitilerde "somut bir kavramsal aura" bulunurken, kurumda bu yoktur (Lewisohn, 2008).

> Yeni sergi bağlamında etki yaratmak için sokak sanatçıları, sokaklara, yasadışılığa ve kentsel mekân bağlamına atıfta bulunan tartışılan "mecazlardan" yararlanır. Bu bakımdan, grafiti bağlamındaki sanat eserleri, kentsel mekânın yalnızca temsilleri gibi görünmektedir. Eski bir alt kültürün sokak kodlarına yapılan atıflar, izleyicinin müesses nizama karşı o eski isyan anısını yeniden canlandırır. Bu, beyaz küpte izleyicinin sıklıkla algıladığı bir gerilime katkıda bulunur (Brita T. D., 2018, s. 11).

Grafiti ve sokak sanatı, kurumlar ile iş birliği yaptığında, sanatçılar kadar organizasyon sahipleri ve küratörler için de zorluklar ortaya çıkar ve bu durum kimi zaman iletişimde tıkanıklığa yol açabilir, sonucu da çeşitli niteliklerde sansüre kadar varabilir.

Kurumlar dışında basın ve halk tarafından da çeşitli negatif ve pozitif değerlendirmeler bu tip organizasyonların hazır olması gereken ve karşılaşılması olası durumlardır.

“Sokaklarda Sanat” sergisi Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki (MOCA) The Geffen Contemporary'de 17 Nisan 2011’de halkın ziyarete açıldığında, Amerikalı muhafazakâr yorumcular tarafından pek beğenilmedi. Birkaç gün sonra yayınlanan bir başyazıda The NY Daily News, gösterinin Brooklyn Müzesi'ne getirilmesi ihtimaline karşı çıktı ve sergiyi, kentin felaketini gösteren görüntülerle çevreleyip şarap ve peynir partileriyle kutlamak, başkalarının mülklerinin yok edilmesine yüksek sanat salonlarında kutsal bir yer vermek olarak değerlendirmiştir (Bengtsen, 2015).

Şekil 82: “Art in the Streets (Sokaklarda Sanat)” Sergisi, MOCA, Los Angeles. 2011



Kaynak: Roger Gastman, 2011

Sokaklardan kurumlara geçiş önemli ve hatırı sayılır zorlukları beraberinde getirse de bu duruma sadece olumsuz olarak bakılmamalıdır. Grafiti ve sokak sanatına sanat kurumlarında artan ilgi ve eserlerin sergilenmesiyle, bu alt kültür çıkışlı hareket nihayet uzun zamandır beklenen meşruiyetini, kamuoyunun yanı sıra yerleşik sanat kurumlarının kabulünü ve takdirini kazanmaya başlamıştır. Yeni hedef kitleler müzelerdeki ziyaretçi sayısını artırırken, kent sanatını sergilemek, sanat kurumlarında izleyici kitlesini genişletmek için yeni bir pazarlama stratejisi haline de gelmiştir (Brita T. D., 2018).

Grafiti ve sokak sanatı özünde kabul görme arzusu barındırmaz, tüm koşullara rağmen bildiğini ortaya koymaya devam eder, fakat bu pratiklerin legal bir zeminde daha fazla kişi ve kurum tarafından tanınması, sanatçılar, kurumlar ve halk tarafından bir kazanım olarak değerlendirilebilir. Tüm bu gelişmelerin bir diğer sonucu olarak, önceleri grafiti yazılamalarını deşifre edebilenlerin sayısı bir avuç insanla sınırlıyken, günümüzde grafiti ve sokak sanatının kurumsallaşmasına ilgi duyan kitleler içerisinde bu sayının arttığını söylemek mümkündür.

> Geleneksel bir biçimsel estetik analizi yoluyla, grafitinin kurumsallaşmasının etkisi onun estetik özünde kendini gösterir. Bu, bir sanat eserinin biçimsel estetiğinin ve kavramsal özelliklerinin yapı sökümüyle, erken dönem grafitiden kurumsallaşmış grafiti sanatına geçişin belirlenebileceği anlamına gelir. Grafitiyi sanat kurumları içinde özerk bir sanat hareketi olarak meşrulaştırmak için, her sanatçının analizinin sonunda mevcut güzel sanatlarla estetik bağlantılar bulunacaktır. Sonuç olarak, incelenen sanat eserleri mevcut güzel sanat türleri içinde sınıflandırılacaktır. (Brita T. D., 2018, s. 11).

4.3. Graffuturism & Post-Graffiti

Bugüne gelen yolda, grafiti kendine kültürel kodları olan ve hâkim sosyal sınıftan kendini ayırabilen bir alt kültür pratiğiydi, bu yönünü günümüzde korumaya devam ederken, yaşanan ilerleyiş ve yeni arayışlar bağlamsal ve biçimsel anlamda ortaya yeni yaklaşımların çıkmasına zemin hazırlamıştır. Stüdyo ortamında üretilen eserler ve sokak temelli sanatçıların sanat alanlarında yer edinmeleri, grafitinin kurumsallaşması noktasında bir adım olarak değerlendirilirken, ortaya çıkan yeni yönelimler bir takım çatı tanımlamalarla geleneksel pratiklerden ayrılıyorlardı. Graffuturism ve post-graffiti tanımlamaları bu noktada bize ipuçları verir. Net ve keskin bir tanım veya ayrım yapılamamakla beraber, kendi içerisinde kuralları belli ve nispeten tutucu olan New York grafitisi temelli ve bu ekolün alt kültürel kodlarını yeniden biçimlendiren sanatçıların pratiklerinin tanımlanması anlamında önemlidir. Graffuturism terimi, aynı adlı bloğun editörü, sanatçı Poesia tarafından ortaya çıkarılmıştır.

Poesia, pratiğindeki dönüşümle ilgili şunları söylüyor; “Kendimi bildim bileli hep adımı yazdım. İster duvarlara ister bir kâğıda defalarca aynı "Poesia" harfleri karalandı. 25 yıl sonra çalışmalarım, hala bu tekrarlayan işaretleme eylemine atıfta bulunuyor. Grafiti benim sanata girişimdi ve önemli bir ilham kaynağı olmaya devam

ediyor. Sanat eserim, bir ergen ve bir yetişkin olarak grafiti boyamaya katılımımın yanı sıra grafitinin bir araç olarak geçici doğasına atıfta bulunuyor.” (Poesia, 2011).

Şekil 83: Poesia Kolajı



Kaynak: Poesia Transcend, 2024

Modern grafitinin doğuşundan bu yana altıncı on yıla yaklaşırken, bu imge pratiğinden çıkan kritik bir sanatçı kitlesi, grafitiyi içinde çalışacak bir yapıdan ziyade çalışmak için bir temel, bir bakış açısı ve öncül olarak kullanmaya başladı. Bu sanatçılar grafitiyi dört geniş şekilde kullanmaya başladılar.

i) Biçimsel bir temel olarak; grafiti uygulamasından elde edilen görsel duyarlılıkları ve estetik kavrayışları kullanmak, ancak bunları stüdyo bağlamında yönlendirmek.

ii) Kavramsal bir palet olarak; grafitiyi kendi içinde sanatsal olarak incelenebilen, parçalara ayrılabilen ve yeniden inşa edilebilen görsel ve sosyal bir ortam olarak imge değil fikir olarak kullanmak.

iii) Metodolojik bir araç olarak; grafiti usul, teknik ve yöntemlerini kullanarak, ancak geleneksel düzenlemelerini ve kodlarını alt üst edip yeniden tasavvur ederek kullanmak.

iv) Etik bir zorunluluk olarak; grafiti estetiği yerine bağımsız etiğini kullanmak, onu maddi veya görsel mizacı yerine doğuştan gelen eleştirelliği için kullanmak (Schacter, 2018, s. 15).

Şekil 84: Futura2000 Singapore'daki Kişisel Sergisinde. Fotoğraf: Alvin Teo



Kaynak: Martin, 2019

Grafitide geleneksel yaklaşımları ve kuralları ilk reddeden sanatçılardan biri olan Futura2000, 70'ler başı New York metro boyama akımının başladığı döneme denk geliyor ve 1980'de ilk trenini boyuyor. 1955 doğumlu sanatçı, grafitiye 15 yaşındayken, trenlerde, istasyonlarda, genel olarak çevresindeki izleri görerek başladığını belirtiyor. 80'ler başı Keith Haring ve J. M. Basquiat ile tanışmasıyla dönemin sanat piyasasına girişi bakımından kritik bir dönemeç oluyor ve 81'de New York'ta New Wave sergisinde yer alıyor. İngiliz rock grubu The Clash için albüm kapağı ve sahne dekorasyonu gibi çalışmalar yapan Futura'nın biçimsel dönüşümü de o dönem yaşanıyor (Futura2000, 2014).

Şekil 85: Futura2000, New York, 1980. Fotoğraf: Henry Chalfant



Kaynak: I Love Graffiti, 2015

"Martha'nın müthiş bir şekilde belgelediği üzere 1980'de ilk trenimi boyadım. O benim için sokakta, grafitide New York'ta çığır açan bir andı. Çünkü bir tren boyadım ve daha önce hiç yapmamıştım. Tamam ben de varım dediğim bir ilkti. Düşüncem diğerlerinin yaptığını yapmamaktı. Harfler yapmayacaktım. Farklı bir şey deneyecektim. Harflerin içine baktığımda tasarım gayet hoştu. Neden bu tarz şeylere yönelmiyorum dedim. Renk, kompozisyon gibi şeylere. Sadece grafiti adım için değil. O kırılma da bununla ilgili. Geleneksel geçmişi yıkmak. "Bu şekilde yapmazsam doğru olmaz" ifadesini yıkmak." (Futura2000, 2014).

Şekil 86: Futura2000, Untitled, 1982



Kaynak: Arthur, 2014

Fütüristik soyut kompozisyonlar üzerine yoğunlaşan Futura'nın çalışmalarında grafiti ve sokak sanatına dair teknik ve yöntemler görülebiliyor. Günümüzde aktif olarak marka iş birlikleri de yapan sanatçı, yarattığı kurgusal karakterleri heykelleştirerek, iki boyutlu boyamaların dışında pratiğini 3. boyuta da taşıyor.

Şekil 87: Futura2000 Bronz Heykeli



Kaynak: Artnet, 2022

1977 doğumlu Revok aka Jason Revok, günümüzde grafiti alanında, yaptığı stilize harf boyamaları ve yeni dönem sanatsal üretimleriyle üretken sanatçılardan biri. MSK (Mad Society Kings) grafiti grubunun üyesi uzun yıllar aktif olarak grafiti yapan sanatçının bir aşamadan sonra pratiğinde yakaladığı kırılımlar onu tanıdık fakat başka bir dünyaya doğru götürüyor.

Şekil 88: Revok, Detroit



Kaynak: Spray Beast, 2022

Revok kariyerindeki kırılımı şu şekilde anlatıyor; “2000'li yılların ortalarında kendimi sorgulamaya başladım: “Bunu neden hala yapıyorum? Amaç ne?" Sürekli olarak grafitilerimi ilginç kılmak ve gelişmek için yeni yollar bulmaya çalışıyordum ama bir noktada gereksiz ve sıkıcı gelmeye başladı. Yıllar boyunca hayatımı her zaman grafiti yapmaya öncelik verecek şekilde tasarlamıştım. Yıllar boyunca, temelde tam zamanlı bir suçluydum ve sonuç olarak yasal dram bir yana, sürekli stres ve endişeden yoruldum. Üstüne üstlük temelde grafiti boyamak için her şeyi yaptım ve fotoğraflar dışında hiçbiri artık yoktu. Hepsi gitti, gerçekten ne anlamı var? Hayatımda ilk kez benden uzun yaşayacak şeyler yapmak istedim. Sanırım bu motivasyon, duvar yazılarına paralel olarak aynı hiper-benmerkezci biri olma dürtüsünden ya da daha doğrusu hiper-güvensizlikten, bir şey olma ve kendimi kanıtlama arzusundan geliyor. Böylece 2009 civarında nihayet bazı yeni fikirlerle oynamaya başladım ve birdenbire, grafiti yapmak önceliğim olmaktan çıktı.” (Revok, 2019).

Şekil 89: Jason Revok Atölyesinde

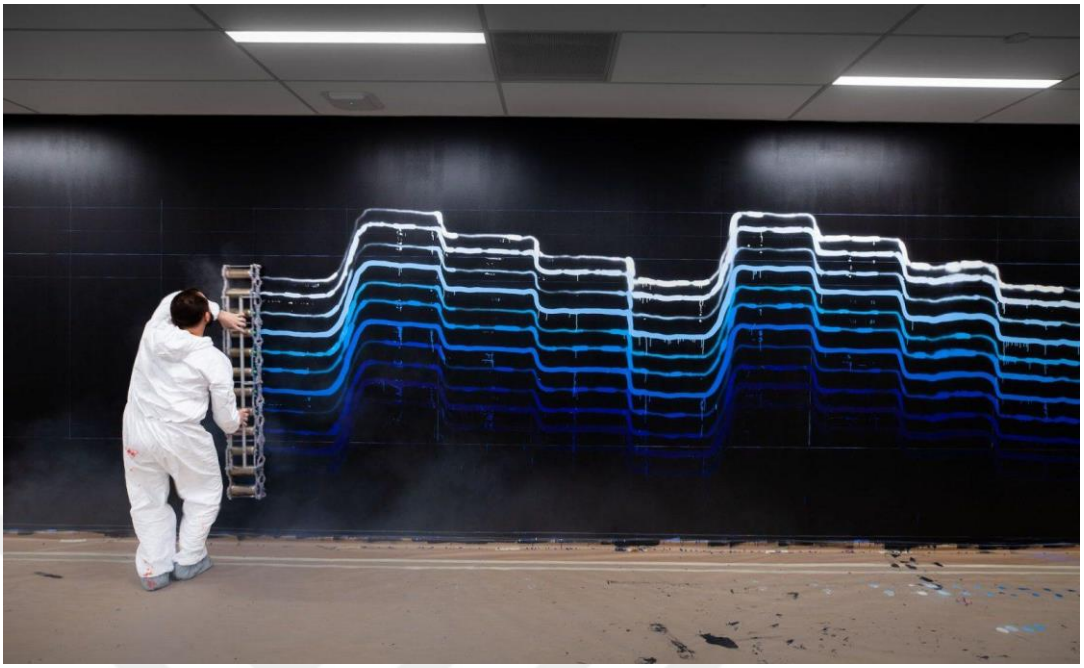


Kaynak: Dallas Contemporary, 2023

Revok 2011'de Detroit'e taşındığında yeni fikirlere odaklanıyor. Yeni üretimlerinin istemsizce önceden yaptığı grafitilere benzeyeceği fikrinden rahatsızlık duyuyor ve direkt olarak elini kullandığı boyamalar yapmaktan çekiniyor, bu süreç de sanatçıyı kendi ekipmanlarını üreteceği ve tekrardan sprey gibi birinci dereceden grafiti elementlerini kullanacağı son dönemine kadar getiriyor.

"Hepsi uyum içinde çalışan 8 veya 12 kutu sprey boya tutan bir "enstrüman" olarak adlandırdığım başka bir araç geliştirdim. Bu, o ham enerjiyi ve sprey boyayla işaret yapmanın genç agresif enerjisini yeniden yakalamanın bir yoluydu." (Revok, 2019).

Şekil 90: Revok, Nike Genel Merkezinde. Fotoğraf: WISEKNAVE



Kaynak: Mini Galerie, 2024

Çalışmanın kendisi kadar o çalışmayı ortaya koyan araçların da önemi olduğu noktasına değinen Revok ortaya çıkan işin ardındaki mekanik süreçle yakından ilgileniyor. Yaratılan mekanizmaların belirleyeceği sınır içerisinde ortaya çıkan kaotik yapı son dönem işlerinin odağını oluşturuyor.

> "Spirograph resimleri, önceden belirlenmiş bir çerçeve içinde kusurları ve kaosu dizginlemeye yönelik başka bir girişimdir. Çocukken bir spirografa sahip olduğumu ve bunun ne kadar heyecan verici olduğunu hatırlıyorum. Kızıma bir spirograf aldım ve tepkisinden gerçekten çok etkilendim. Daha önce hiç yapılmamış bir şeyi yapma fırsatı gördüm. Güzellik, dinginlik ve sükunetle ilişkilendirilen bu ritmik, simetrik, neredeyse coşkulu kalıpları yaratmak istedim. Neredeyse bu meditatif, halüsinojenik, huzurlu tasarım gibi, ama bu gerçekten ham, agresif, kaotik sprey boya izleriyle oluşturulmuş. Bu bir çelişki, vandalizm ve kaosla ilişkilendirilen bir şey. Aynı zamanda geçmişimi tamamen farklı bir şekilde yeniden ziyaret etmenin bir yolu." (Revok, 2019).

Şekil 91: Jason Revok Atölyesinde. Fotoğraf: Elaine Cromie



Kaynak: Hype Beast. 2022

Şekil 92: Jason Revok, *Spirograph Ellipse*, 2022



Kaynak: Juxtapoz, 2022

Alman ikili Moses & Taps, genelde tren ve metrolar üzerine yaptıkları yasadışı grafitiler ile tanınıyorlar. 2007 yılında ilk projeleri olan "International Topsprayer"a

başladılar, bunun için 100 günde 100 tane tren çalışması yapıp bu süreç sonunda projeyi kitaplaştırdılar. Kritik nokta ise, Moses'in Taps, Taps'ın ise Moses adıyla boyamalar yapmasıydı. Yani isimlerini takas ettiler.

Sanatçılar bu girişimlerini şöyle açıklıyor; "İlk başta çok büyük bir adımdı. Sanki daha önce yaptığın her şeyden vazgeçiyormuşsun gibi. Kendi adınızla 15 yıl boyunca grafiti çizerseniz, değerli bir şey yarattığınızı hissedersiniz. Ama uzaktan bakıp kendinize dürüstçe sorarsanız: "Değeri nedir?" özgürlüğünüzü kısıtlayan bir şeyden başka bir şey olmadığını öğreneceksiniz. Projemizde özgürlüğümüzden daha büyük bir hedefimiz vardı. Almanya'da duvar yazılarına yönelik eski haksız yasal yorumları kabul edemedik. Buna karşı çalışmak zorundaydık!" (Moses&Taps, 2015).

Şekil 93: Moses Tarafından Yapılmış Taps, Fransa



Kaynak: Grafftcheshop, 2012

Şekil 94: Taps Tarafından Yapılmış Moses, Almanya



Kaynak: Street Pins, 2014

“International Topsprayer” projesi, grafitini kriminal yönüyle ilgilenen otoriteler için ezber bozan bir niteliğe sahiptir. Almanya gibi köklü graffiti tarihi olan kentlerde grafiti polisleri, yazarları isimlerinden ve yazı stillerinden tanır. Fakat Moses ve Taps, isim değişikliğiyle bu oturmuş algıyı kırdılar. Yıktıkları şey, herkesin kendi adını yazması gibi grafitinin temel kurallarından biridir.

Şekil 95: Moses & Taps, *Splash*



Kaynak: Wertical, 2013

“Corporate Identity” adını verdikleri konseptte, CMYK renk sistemindeki sarı ve maviyi kendilerine yeni ve kurumsal bir kimlik oluşturmak adına sahiplenen ikili, isimlerini yazmadan, sadece düz renk boyamaları ile kendilerini hatırlatıyorlar ve bu noktada yazıya gerek bile olmuyor. Bunu yanında “Splash” serisi, grafitinin tüm geleneksel yapısını altüst eden ve ortada geleneğe dair hiçbir şey bırakmayan bir dışavurumdur.

> “Attığımız her adım küçücüktü. Ama her şey, uzaktan bakıp 40 yıl önce grafiticilerin yaptığından başka bir şey yapmadığımızı, sırf “kurallara” uyduğumuz için yaptığımızı görmemizle başladı. Günümüzde grafitinin ana hedeflerinden biri, bir parçayı boyamak ve parçayı kentsel bağlamda gösteren bir fotoğraf çekmek. Düzgün, geleneksel grafiti çalışmaları yapabileceğimizi milyarlarca kez gösterdik. Bir öncekinden %0,00001 daha iyi bir iş yapmak uğruna kendinizi tekrarlamak sıkıcı ve aynı zamanda tatmin edici de değildir. “Splash” ile resmin bu yorucu yönünü atlıyoruz, bunun yerine resim yapma eylemine ve belgelemeye odaklanıyoruz’’ (Moses&Taps, 2015).

Şekil 96: Moses & Taps, *Image of Graffiti™ 19*, 17.



Kaynak: Wikimedia, 2018

Moses ve Taps grafitiyi kendileri için yeniden tanımladılar ve kendi estetik değerlerini geliştirdiler. "IMAGE OF GRAFFITI", yalnızca grafiti yazısını temsil eden soyut, benzer harflerden türemiştir. Bu seride grafitiye estetik bir yakınlık öneriliyor, çünkü girift figür yazı stilinin parçalarını yansıtıyor. "IMAGE OF GRAFFITI" serisinde soyut ve grafiti benzeri yazılar ve renkler görsel dilin bir parçasıdır. Birbirine benzeyen harfler, yalnızca soyut ve iç içe geçmiş şekiller olmasına rağmen, grafiti estetiğini çağrıştırıyor (Brita T. D., 2018, s. 16).

Şekil 97: SatOne, *Symbiosis*, Almanya, 2018



Kaynak: SatOne, 2024

Rafael Gerlach aka SatOne, 2000'den itibaren, figürasyon ve nesnelerle başlayan, ancak ondan gelişen renk alanları, yaşayan dünyaya yapılan tüm referansların üzerinden farklı bir soyut stil geliştirmiştir. Sanatçının yaklaşımı, grafik tasarımın, soyut sanatın ve illüstrasyonun bir bütün halinde birleştiği yeni bir boyut yaratıyor. Özü itibariyle figüratif olmayan görüntüleri, çarpıtılmış gerçekliğin yakalanmış anları gibi görünüyor. SatOne'ın çalışmaları fütürizmin görsel formlarıyla güçlü bir benzerlik taşıyor; bölünmüş yüzeylerin, renklerin ve gölgelerin dinamik etkileşimini vurguluyor (Gallard, 2014).

SatOne, grafiti yapmaya başladığı dönemde geleneksel tipografik yazılama ve boyamalar yapan, sonradan biçimde yenilik arayışına giren sanatçılardan biri olarak sürecini şöyle açıklıyor;

"Evrim tamamen hayatımın bir parçası. Bugün 90'larda olduğum gibi resim yapmaya tahammül edemezdim. Tek yönlü bir yolda sıkışıp kaldığım ya da çok küçük ayakkabılar giydiğim izlenimine kapılırdım. Düzenli olarak geriye bakıyorum ve yaptığım şeyin anlamını anlamaya ve ileriye dönük bir yol tasarlamaya çalışıyorum. Belli bir noktada bir tür tatminsizlik veya şüphe gözlemlersem, bu gelişmem, yeni bir yön bulmam gerektiğinin işaretidir. Bu süreci gerekli bir envanter veya sistemin yeniden başlatılması, yeni bir şey inşa etmek için bir şeyi yok etme ihtiyacı olarak görüyorum" (Gerlach, 2017).

Şekil 98: SatOne, *Less Than A Second*, Fransa, 2016



Kaynak: SatOne, 2024

SatOne sanatsal kimliğini herhangi bir etiket altında tanımlamaktan kaçınan bir sanatçı, fakat bir etiketlenme yapılacaksa kendisini mural sanatçısı, duvarları boyayan bir sanatçı veya genellikle soyut ressam olarak tanımlıyor.

> “Etiketlerden oldukça rahatsız hissediyorum. Ancak Poesia, 2000'li yılların başında San Francisco'da “graffütürizm” terimini otaya attığında, kendimi ilk kez bir yöne aşina hissettim. Graffütürizmi bir etiketten çok, grafiti dünyasından gelip farklı bir şekilde gelişen insanların oluşturduğu bir platform ya da hareket olarak görüyorum.” (Gerlach, 2017).

Şekil 99: SatOne, *My Home Is Not My Castle*, Almanya, 2017



Kaynak: SatOne, 2024

Şekil 100: SatOne, "Key Stimulus" Sergisinden, Fransa



Kaynak: Spray Mium Magazine, 2016

Şekil 101: SatOne, *Where I Found You 1&2*, 2016



Kaynak: 1xRun, 2016

SatOne stüdyo ve kamusal alan üretimleriyle ilgili şunları belirtiyor; "Stüdyo ve sokak çalışmaları benim için tamamlayıcılar. Bir metafor kullanmam gerekirse, atölye çalışmamın bir mutfak ya da laboratuvar olduğunu, duvarlara resim yapmanın ise daha çok bir oyun alanı olduğunu söyleyebilirim. Stüdyo çalışmasında sevdiğim şey araçları, teknikleri, ortamları, renkleri vb. denemektir. Ancak zaman kısıtlamaları nedeniyle, deneyler dışarıda oldukça sınırlıdır." (Gerlach, 2017).

Şekil 102: SatOne, *Starway To?* 2015



Kaynak: SatOne, 2024

Üretiminde mekanla entegrasyona önem veren SatOne, kendi logosunu, önceden gözlemlediği terkedilmiş, yeraltı veya benzeri mekanlarda, o mekânda bulunan objeler ve renkleri tasarımıyla kurgulayıp ortaya koyduğu çalışmayı mekânın tamamlayıcısı bir öge olarak resmediyor.

5. SONUÇ

Göçebeliği terk eden insan topluluklarının bulundukları coğrafyayı düzenlemesi sonucu ortaya çıkan kent olgusu, toplumsal yaşamın şekillendiği, kendine özgü fiziki özelliklere sahip yaşam alanlarıdır. Fiziki yapısının dışında sosyal bir oluşum olan kent, kültürel, siyasal, ekonomik faktörleriyle barındırdığı insanlarla etkileşim halindedir. Kent içinde bulunan kamusal alanlar ise, insana demokratik hareket alanı sunan, kamusal meselelerin tartışıldığı ve kamuoyunu şekillendiren yapılarıyla modern kentler için hayati önem taşır. Buradan çıkışla kamusal alandan ayrı düşünülemeyecek kent sanatı, bulunduğu coğrafyanın kültürel, siyasal, ekonomik pratiklerinden direkt veya dolaylı olarak etkilenerek sosyal bütünleşme ve kültürel dönüşümün görmezden gelinemeyecek parçalarından biri haline gelir.

Kent sanatı içerisinde bulunduğu toplum ve kenti oluşturan ögelerle ilişki halinde pek çok farklı yöntem ve disiplini barındıran kentsel bir olgu olarak uzun bir geçmişe sahiptir. Plastik anlamda yüzey müdahaleleri ve bunun modern anlamda en yaygın türleri grafiti, sokak sanatı ve mural sanatı birbirleriyle diyalog halinde bugün en yaygın kentsel sanat türleri olarak kamusal alan ve mekânlarda varlıklarını sürdürürler.

Temelde içerisinde bulunduğu düzene ve kurallara bir çeşit baş kaldırı barındıran ve yasal olmayan bir zemine dayalı grafiti ve sokak sanatı, Hip-Hop, Punk gibi alt kültürlerin içerisinde kendine organik bir alan sağlayarak daha tutarlı şekilde var olma yoluna girmiş ve etki alanını genişletmiştir. Kapalı yapılarından dolayı toplumla kaynaşma noktasında zorluklarla karşılaşan bu çağdaş kent olguları, gelişim süreçlerinde farklı modern sanat akımlarıyla yakınlaşarak kimliklerinde kırılımlar yakalamış, yeraltı dönemlerinden yavaşça sıyrılmıştır. Bu noktada daha kapalı bir yapıya sahip olan ve kendi içerisinde kurallara sahip grafitinin izleyici kitlesini genişletmesinin sokak sanatına göre daha zorlu olduğunu söylemek mümkündür. Benzer alt kültürel kodlardan beslenen ve pratikte de pek çok benzerlik barındıran ve zaman zaman birbiri yerine tanımlanan grafiti, sokak sanatı ve mural sanatı kendi ilerleyişlerinde temaslarını güçlendirerek aradaki sınırların giderek yok olmasını

sağlamış ve melez nitelikte çalışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Buradan hareketle çalışmada, bu modern kent olgularının iç içe geçmiş yapıları sebebiyle ayırt edilmelerini zorlaştıran benzerlikleri örnekler üzerinden değerlendirilerek karışıklık ve belirsizliklerin azaltılması amaçlanmaktadır.

2000'li yıllara geçişle beraber birbiriyle sıkı temasta ve pek çok zaman birbiri yerine tanımlanan bu kamusal alan pratikleri, profesyonel sanat ortamıyla yakınlaşarak izleyici kitlesini genişletmiştir. Bu noktada internet kullanımının yaygınlaşması ve kaynaklara ulaşımın kolaylaşması gibi kritik faktörlerin etkisinden bahsedilebilir. Dönemin "meşru ve profesyonel" sanat ortamıyla gerçekleşen bu yakınlaşma, sokak temelli uygulamaların galeri müze gibi sanat mekanlarındaki görünürlüğünü artırmıştır.

Yapılan araştırmalarda, sanatsal kaygıdan uzak olarak çalışmalar üreten sokak temelli kimi grafiti yazarlarının sanat piyasasıyla yakınlaşmalarının sebebi olarak, uzun süre benzer kalıplar içerisinde yapılan üretimin sorgulanması ve bunun neticesinde yakalanan biçimsel ve kavramsal kırılmalar olduğu görülmüştür. Bunun yanında sanatın uzun zamandır toplumdan kopuk dar bir alanda sıkışmış olması da meşru ve profesyonel sanat ortamının, sokak temelli uygulamaları benimseme sebeplerinden biri olarak görülebilir. Tüm bu gelişmeler grafiti ve sokak sanatının kurumsallaşması olarak da değerlendirilirken, pek çok grafiti yazarı ve sokak sanatçısı ergenlik dönemlerinde saf bir tutkuyla amatörce gerçekleştirdikleri bu faaliyetleri yaşamlarının bir noktasından sonra kazanç kaynağı ve sosyal çevrede kimliklerini üzerine inşa edebilecekleri bir alan olarak yönetmeye başlamışlardır. Genel olarak pozitif nitelikte bu gelişmeler, otorite karşıtı isyankâr yapılara sahip grafiti ve sokak sanatının ehlileşmesi ve kimliklerinden ödün verdikleri yönünde, hala devam eden ve gelecekte de devam etmesi olası tartışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Kentin kamusal alanlarında var olan ve kimi çevreler tarafından sanat olarak kimileri tarafından ise vandalizm olarak görülen uygulamaların meşru sanat dünyası ile girdiği bu güçlü etkileşim, ortaya farklı disiplinlerin birbirinden etkilendiği ve beslendiği bir diyalog ortamı yaratmış, ortaya akım olarak tanımlanması kolay olmayan, çağdaş kentsel sanat kapsamında değerlendirilebilecek melez sanat akımlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Çağdaş sanat ve kent olgularının birleştiği bu noktada teknik ve malzeme sınırlaması olmadan ortaya konan çalışmalar, izleyicilerin düşünce ve duygularını kışkırtarak geleneksel sanat anlayışlarının sorgulanmasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* Sel Yayıncılık.

Aykırı Akademi. (2017). *Ai Weiwei'nin Çalışmalarından Örnekler.* www.aykiriakademi.com: http://aykiriakademi.com/sanat/aykiri-akademi-sanat-gorsel-sanatlar/ai-weiwei-nin-onemli-sanat-calismalari

Ballard, M. (2018). Mike Ballard - Transporting us to a state of in-between-ness. (V. Murrell, Röportaj Yapan)

Banks, A. (2020). *PHASE 2: Decoding The 'G-Word'.* www.rockthebells.com: https://rockthebells.com/articles/phase-2-graffiti-writer/

Başar, S. (2019, Aralık). Sanatsal Bir İfade Dili Olarak "Eylem" ve "Tahribat". *Aydın Sanat*.

Bay, Y. (2013). Duvar resminden neden korkuyorlar? İstanbul, Türkiye. https://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/duvar-resminden-neden-korkuyorlar-/1435

Bengtsen, P. (2015). Carelessness or curatorial chutzpah? On controversies surrounding street art in the museum. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*.

Book An Artist Team. (tarih yok). *Discover the Origins of Street Art and Mural Painting.* Bookanartist: https://bookanartist.co/blog/beginners-guide-to-street-mural-art-the-origins-of-mural-painting-and-street-art/

Brita, T. D. (2018). Resilience And Adaptability Through Institutionalization in Graffiti Art: A Formal Aesthetic Shift. *SAUC - Urban Creativity Scientific Journal.*

Brown, L. (2022). *Post Vandslism – OMNI – Exploring The Relationship Between Public Space And The Act Of Destruction.* www.madeinshoreditch.co.uk: https://madeinshoreditch.co.uk/2022/10/19/post-vandalism-omni-exploring-the-relationship-between-public-space-and-the-act-of-destruction/

Burke, S. (tarih yok). Post-Vandalismus. (L. Kikol, Röportaj Yapan)

Christie's. (2016). *The Art Of Destruction In The 1950s.* www.christies.com: https://www.christies.com/features/The-art-of-destruction-in-the-1950s-7006-1.aspx

Conrad, B. (tarih yok). *Excerpt From The Forthcoming Monography: Jacques Villegle And The Streets Of Paris.* Modernisminc: https://www.modernisminc.com/artists/Jacques_VILLEGLE/

Cooper, M. (2020). Martha Cooper Reflects On A Life Spent Shooting Subculture. (D. Smyth, Röportaj Yapan) www.huckmag.com: https://www.huckmag.com/article/martha-cooper-interview-graffiti-hip-hop-subway-art-new-york

Costa, P., Guerra, P., & Neves, P. S. (2017). Urban intervention, street art and public space., (s. 8).

Culture.pl. (2011). *Hooligans as Artists - Lecture on Post-Vandalism in Brussels.* www.culture.pl: https://culture.pl/en/event/hooligans-as-artists-lecture-on-post-vandalism-in-brussels

Çağlın, P. (2010). *Kamusal Sanat ve Kent İlişkisi* (Yayın No: 293922) [Yüksek Lisan Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Çevrimiçi Etimoloji Sözlüğü. (tarih yok). etymonline: https://www.etymonline.com/search?q=public

Dinçtürk, S. (2007). *Türkiye'de Vandalizmin Sosyal, Ekonomik Ve Psikolojik Boyutları* (Yayın No: 205947) [Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Dyomin, M., & Ivashko, O. (2019). Street Art As A New Phenomenon Of Art – A Means Of Gentrification Of The Urban Environment. *Art Inquiry. Recherches sur les arts*.

Eraslan, E. (2019). *Kentsel Sanat Bağlamında İç Mekanda Yüzeye Müdahalenin Örnekler Üzerinden İncelenmesi* (Yayın No: 596256) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ercins, G. (2013). Demokrasinin Bir Önkoşulu Olarak Kamusal Alan. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, 14*(1), s. 299.

Eser, E. (2022). Burun Üzerinden Gerçekleştirilen İkonoklazm Hareketi. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*.

Fairey, S. (2016). Shepard Fairey Donates Art for Guns in Detroit. (C. Mcneilly, Röportaj Yapan)

Flattley, M. (2020). *The History of Mexico: Diego Rivera's Murals at the National Palace.* www.khanacademy.org: https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/latin-america-modernism/mexican/a/the-history-of-mexico-diego-riveras-murals-at-the-national-palace

Futura2000. (2014). Futura - Language of the Wall | Duvarların Dili. (P. Müzesi, Röportaj Yapan)

Gallard, J. (2014). www.widewalls.ch: https://www.widewalls.ch/artists/satone/

Gerlach, R. (2017). SatOne : "I like to share and inspire people". (A. Rezo, Röportaj Yapan)

Gökçen, Ş. (2018). Kamusal Sanat ve Kültür Eksenli Kentsel Dönüşüm. *International Journal of Interdisciplinary And Interculural Art*, s. 217-220.

Gökova, H. (2020). Sokak Sanatında Üsluba Dair Yorumlar Ve Muhalif Boyut. *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, s. 105.

Graf, A. M. (2018). *Facets of Graffiti Art and Street Art Documentation Online: A Domain and Content Analysis.* University of Wisconsin-Milwaukee.

Guggenheim Bilbao. (tarih yok). *Ai Weiwei, Dropping A Han Dynasty Urn, 1995.* www.guggenheim-bilbao.eus: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/ai-weiwei-dropping-han-dynasty-urn-1995

Harzman, J. C. (2015). Banksy at Disneyland: Generic Participation in Culture Jamming. *Kaleidoscope: A Graduate Journal of Qualitative Communication Research*, s. 19.

Hayta, Y. (2016). *Küreselleşme, Kentsel Yaşam ve Kent Kültürü Algısı: İzmir Örneği* (Yayın No: 453221) [Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Helle, H. J. (1996). Kentlileşmiş İnsan. *Cogito - Kent ve Kültürü*(8), s. 72-73.

Hoppe, I. (2016). Urban Art: Creating the Urban With Art. *Urban Art: Creating the Urban With Art Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universitat zu Berlin*, (s. 10). Lizbon.

Hughes, M. L. (2019). *Street Art & Graffiti Ar affiti Art: Developing an Understanding eloping an Understanding.* Georgia State University.

İlhan, S. (2020). *Sanatsal Bir Eylem Biçim Olarak Yıkım Ve Yeniden Yapılandırma* (Yayın No: 11655/22470) [Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Hacettepe Üniversitesi Açık Erişim Sistemi.

Kesimli, İ. G. (2013, Mayıs). Saldırganlık Ve Vandalizm.

Kikol, L. (2023). *Post-Vandalismus.*

Lee, J. H. (2010). *Bizans Siyasi Ve Sosyal Tarihinde Tasvir Kırıcılık: İkonoklazma Dönemi (787-843)* (Yayın No: 264528) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Lemoine, S. (2014). *Duvarların Dili Graffiti / Sokak Sanat.* İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Lewisohn, C. (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution.*

Lowden, J. (tarih yok). *İkonakırıcılık.*

Lynch, K. (1996). Çevrenin İmgesi. *Cogito - Kent ve Kültürü*(8), s. 153.

McCormick, C. (2018). The Private Life Of Public Art. R. Schacter içinde, *Street to Studio.*

McCormick, M. (Yöneten). (2001). *The Subconscious Art of Graffiti Removal* [Sinema Filmi].

Moses&Taps. (2015). Moses And Taps Interview Exclusive For The Grifters Journal. (T. Grifters, Röportaj Yapan)

Mseleku, E. S. (2014). *Exploring Mural Art As A Catalyst For Indigent Empowerment, Urban Revitalisation And A Meaningful Architecture: A Proposed Community Art And Assistance Centre For The Indigent In Durban, KZN.* University of KwaZulu-Natal. The School of Built Environment and Development Studies.

Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent - Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği.*

Neves, P. S. (2016). Urban or Public Art? *Urban Art: Creating the Urban With Art Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universitat zu Berlin*, (s. 29). Lizbon.

Oğuz, Ö. G. (2023, Eylül). Günümüz Sanatında Postvandalizm. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*.

Poesia. (2011). *www.poesiatranscend.com/*. http://poesiatranscend.com/about/

Pope, A. (2021). *STRAAT pays homage: United Graffiti Artists.* www.straatmuseum.com: https://straatmuseum.com/en/blog/straat-pays-homage-united-graffiti-artists

Rahman, N. A., Ismail, A. R., & Rahim, R. A. (2020). Revolutions of Mural Painting. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*.

Revok, J. (2019). A Second Childhood. (R. Gastman, Röportaj Yapan)

Robertson, H. (2010). *Tagno Forever.* www.lodownmagazine.com: http://lodownmagazine.com/features/tagno-forever

Salt Beyoğlu. (2013). Duvar Resminden Korkuyorlar. İstanbul, Türkiye. https://saltonline.org/tr/471/duvar-resminden-korkuyorlar

Schacter, R. (2018). *Street to Studio.* Lund Humphries.

Schramm, F. (2020). In the Studio: Felix Schramm. (M. Projects, Röportaj Yapan)

Silver, T. (Yöneten). (1983). *Style Wars* [Sinema Filmi].

Sorene, P. (2015, Ocak 22). *The Suffragette and Fascist Mary Richardson and the Rokeby Venus at the National Gallery.* www.flashbak.com: https://flashbak.com/the-suffragette-and-fascist-mary-richardson-and-the-rokeby-venus-at-the-national-gallery-29704/

Stahl, J. (2016). Some Defining Aspects in Graffiti, Street Art and Urban Art. *Urban Art: Creating the Urban With Art Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universitat zu Berlin*, (s. 23).

Stavsky, L. (2015). *The Legendary TAKI 183 on Tagging, The New York Times, the Wall on 207th Street, InstaFame Phantom Art, Graffiti and more.* www.streetartnyc.org: https://streetartnyc.org/blog/2015/06/29/the-legendary-taki-183-on-tagging-the-new-york-times-the-wall-on-207th-street-instafame-phantom-art-graffiti-and-more/

Takac, B. (2020). *Looking Back at Richard Serra's Controversial Tilted Arc.* Wide Walls: https://www.widewalls.ch/magazine/richard-serra-tilted-arc

Thompson, J. (2007). *How to Read a Modern Painting.*

Waclawek, A. (2008). *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture.* [Doktora Tezi, Concordia University]. Spectrum Research Repository.

Ward, C. (1973). *Vandalism.*

Yılmaz, F. (2012). Antik Dönem Fresk Yapım Teknikleri. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s. 95-15.