

BASKİRESİM VE SOKAK SANATI

Burçak BALAMBER

Yüksek Lisans Tezi

Baskiresim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ağustos 2015

BASKİRESİM VE SOKAK SANATI

Burçak BALAMBER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskıresim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ağustos 2015

ÖZET

BASKİRESİM VE SOKAK SANATI

Burçak BALAMBER

Baskiresim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ağustos 2015

Danışman: Prof. Hayri ESMER

Sokak sanatı Amerika’da 1960’lı yıllarda doğmuş ve günümüze kadar farklı sanat dallarından beslenerek zaman içinde sahip olduğu felsefi değerleri değiştirmeye ve genişletmeye başlamıştır. Baskiresim sanatı, çağdaş sanatın disiplinlerarası yapısına uygun şekilde farklı disiplinlerden tekniklerle denemeler yapmış olan sokak sanatçılarının üretimlerinde önemli rol oynamıştır.

Tezin ilk bölümünde, günümüz sokak sanatının kapsamının ve anlamının daha iyi anlaşılabilmesi için temel oluşturmak adına, kamusal alanın geçirdiği tarihsel dönüşüm, kamusal alan modelleri ve kamusal alanın özellikleri ele alınmıştır. İkinci bölümde, sanatın kamusallaşma süreci anlatılmış ve ardından 1960’larda Amerika’da ortaya çıkan graffitinin sokak sanatına dönüşümü kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Daha sonra sokak sanatının sokak kimliğinden sıyrılarak galeri/müze duvarlarına girmesiyle başlayan kurumsallık tartışmaları ve vandallık boyutu ile birlikte sokak sanatının popülerleşmesi ve bunda internetin etkisi de değerlendirilmiştir.

Sokak sanatının baskiresim sanatıyla ilişkisinin tartışıldığı son bölümde, Baskiresim sanatına dair genel bir çerçeve çizdikten sonra, birbirinden farklı iki sanatsal disiplin olan sokak sanatını ve baskiresim biraraya getiren ortak paydalar ele alınmıştır.

Baskiresmin izinden giden sokak sanatçılarının çalışmalarından örnekler verilerek, baskiresmin sokak sanatı ve sanatçıları üzerindeki etkisinin ne denli önemli olduğunu ve sokak sanatının baskiresim ile etkileşime girdikçe güçlenerek yaygınlaştığının altı çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sokak Sanatı, Graffiti, Baskiresim.

ABSTRACT

PRINTMAKING AND STREET ART

Burçak BALAMBER

Master of Fine Arts

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, August 2015

Advisor: Prof. Hayri ESMER

Street art, a distinct way of artistic expression born in America in the 1960s, has fed on many different disciplines of art throughout its evolution and started to gradually change and expand its former philosophical values and priorities. During this period, printmaking art has played a crucial role in production processes of street artists who made experiments with numerous methods from many artistic disciplines, in a way suitable to the interdisciplinary nature of contemporary art.

In the first part, it has been made a comprehensive discussion on public space with its historical transformation, models and characteristics in order to give a better understanding of the extent and the meaning of today's street art. Secondly, after retailing the nationalization period of art, it has been inclusively discussed the transformation of graffiti art emerged in America in the 1960s into street art. Later on, the discussions on street art getting institutional that has started when the works on streets were hung on the white walls of galleries/museums and when street art no longer belonged merely to the streets, as well as discussions on vandalism have also been assessed in the study.

In the final part where the relations between street art and printmaking art have been discussed, the common grounds that bring street art and printmaking art, being two artistic disciplines different from each other, close together have been emphasized after drawing a thorough frame about printmaking art. By adducing some works by the street artists who follow in the printmaking's footsteps, it has been underlined how much important and powerful the impacts of printmaking on street art and its artists were, and that street art became gradually stronger and, therefore, much more widespread and popular around the world as it interacted with the art of printmaking.

Key Words: Street Art, Graffiti, Printmaking Art.

18.08.2015

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

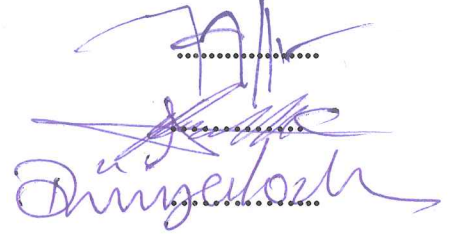

Burçak BALAMBER


JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Burçak BALAMBER'in "**Baskıresim ve Sokak Sanatı**" başlıklı tezi **18 Ağustos 2015** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Baskı Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Hayri ESMER
Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Doç. Düriye KOZLU

İmza





Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



ÖZGEÇMİŞ

Yüksek Lisans: 2015 >Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Lisans: 2008 >Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü

İş Deneyimi: 2010 >Araştırma Görevlisi. Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

İsim: Burçak BALAMBER

Doğum Yeri ve Yılı: İstanbul – 1982

Yabancı Dil: İngilizce **E-posta Adresi:** bbalamber@hotmail.com

Seçilmiş Ulusal Etkinlikler:

2014 > Lisansüstü > “BAS-BULUŞ II” Baskiresim Sergisi, Özgün Baskiresim Sanatçıları Derneği, Yaşar Üniversitesi Sanat Galerisi, İzmir.

2014 > Lisansüstü > “BAS-BULUŞ” Baskiresim Sergisi, Özgün Baskiresim Sanatçıları Derneği, Bilkent Üniversitesi Kütüphane Sanat Galerisi, Ankara.

2013 > Lisansüstü > “INSIDE”, Karma Resim Sergisi, Galeri Merkür, İstanbul

2012 > Lisansüstü > Contemporary Art İstanbul, Galeri Merkür, İstanbul

2011 > Lisansüstü > “Metamorfoz”, Kişisel Resim Sergisi, Galeri Merkür, İstanbul

2011 > Lisansüstü > Pera Müzesi, “Şimdiki Zamanlar” Sergisi, İstanbul

2011 > Lisansüstü > Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Sergisi, Eskişehir

2011 > Lisansüstü > Galeri Merkür “Nefes Vol III” Sergisi, İstanbul

- 2010 > Lisansüstü > 10. Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, İstanbul
- 2010 > Lisansüstü > Beşiktaş Belediyesi Mustafa Kemal Kültür Merkezi Marmara Üniversitesi. 5. Trienal Sergisi, İstanbul
- 2010 > Lisansüstü > Marmara Üniversitesi 5. Öğrenci Trienali Sergisi, İstanbul
- 2010 > Lisansüstü > Anadolu Üniversitesi Dokümantasyon “Lisansüstü” Sergisi, Eskişehir
- 2009 > Lisansüstü > Tüyp 2009 “Bizler Gibiler” Karma Resim Sergisi, İstanbul
- 2009 > Lisansüstü > 3. Uluslararası Özgün Baskiresim (İmoga) Yarışması Sergisi, İstanbul
- 2008 > Lisans > Vestel Sanat Galerisi “Art-a-kalan” Karma Resim Sergisi, Eskişehir
- 2008 > Lisans > Anadolu Üniversitesi Galeri F “Eskizler” Karma Resim Sergisi, Eskişehir
- 2008 > Lisans > Anadolu Üniversitesi 2008 Mezuniyet Sergisi, Eskişehir

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vii
ÖZGEÇMİŞ	viii
GÖRSELLER LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAMUSAL ALAN

1.KAMUSAL ALANIN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI	2
2. KAMUSAL ALANIN TARİHSEL EVRİMİ	6
2.1.Antik Çağ: Özel-Kamusal Alan Ayrımının Ortaya Çıkışı ve Gerekliliği	6
2.2.Ortaçağ: Feodalik ve Temsili Kamusalik	10
2.3.Feodalizmden Kapitalizme Doğru: Kamusalığın Dönüşümü	13
3. HABERMAS VE ARENDT'İN KAMUSAL ALAN TANIMLARI	14
4. KAMUSAL ALAN MODELLERİ	16

İKİNCİ BÖLÜM

SOKAK SANATI

1. SANATIN KAMUSALLAŞMA SÜRECİ	19
2. SOKAK SANATI	27
2.1. Geçmişten Günümüze Sokak Sanatının Geçirdiği Dönüşüm	27
2.1.1. “Ben de Buradayım” Mesajı İle Bir Başkaldırı Şekli: Graffiti	27
2.1.2. Graffitinin Popülerleşmesinde Fotoğrafçılığın Rolü	34
2.1.3. Graffitinin Sokak Sanatına Evrimi	41
4. KURUMSALLIĞA KARŞI DURUŞ	52
3. SOKAK SANATI VE VANDALİZM	59
5. POPÜLER SOKAK SANATI	63
6. SOKAK SANATININ POPÜLERLEŞMESİNDE İNTERNETİN ETKİSİ	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BASKİRESİM VE SOKAK SANATI

1. GELENEKSEL BASKİRESİM SANATININ KISA TARİHİ	66
1.1. Uzakdoğu’da İlk Ağaç Baskı Örnekleri	66
1.2. Batı’da İlk Ağaç Baskı Örnekleri	67
1.3. Çukur Baskının Onbeşinci Yüzyıldaki İki Önemli Merkezi: Almanya ve İtalya	68
1.4. Albrecht Dürer ve Çağdaşları	70

1.5. Onyedinci Yüzyıl Gravür Sanatı: Rembrandt ve Çağdaşları	72
1.6. Ukiyo-e ve Batı Sanatına Etkisi	74
1.7. Onsekizinci Yüzyılda Çukur Baskı	76
1.8. Poster Geleneği ve Litografi	77
1.9. Alman Dışavurumcu Ağaç Baskılar	77
1.10. Şablon Baskıdan Serigrafiye	78
1.11. Baskı Atölyeleri	79
2. GÜNÜMÜZDE BASKİRESİM SANATININ KAPSAMI	80
3. BASKİRESİM SANATI VE SOKAK SANATININ BULUŞTUĞU ORTAK PAYDALAR	90
4. BASKİRESİMİN İZİNDE GÜNCEL SOKAK SANATÇILARI	98
SONUÇ	126
KAYNAKÇA	128

GÖRSELLER LİSTESİ

Sayfa no:

- Görsel 1.** Francisco de Goya, “Bu da Değil”, 1820 dolayları 21
Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.108.
- Görsel 2.** Johannes Vermeer, “Dantel Ören Kız”, 1669-1670 22
Kaynak: Carl, K. ve Charles, V., *Baroque Art*, (New York, USA: Parkstone Press International, 2009), s.110.
- Görsel 3.** William Hogarth, “Evlilik Sözleşmesi”, 1745 23
Kaynak: Tomarken, E., *Genre and Ethics: The Education of an Eighteen Century Critic*, (Massachusetts: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2002), s.190.
- Görsel 4.** Pietro Antonio Martini, “1787 Yılı Salon Sergisi”, 1787..... 25
Kaynak: *Thinking the Exhibitions* (Ed: R.Greenberg, B.W.Ferguson ve S.Nairne), (Londra: Routledge, 1996), s.319.
- Görsel 5.** Güney Fransa’da M.Ö. 28.000 civarında Chauvet mağarasındaki gergedan ve at resimleri 28
Kaynak: Bell, J., *Sanatın Yeni Tarihi* (İstanbul: Doğu Grubu İletişim Yayıncılık, 2009), s.13.
- Görsel 6.** Pompeii kenti duvarında politik sloganlar 29
Kaynak: Bradley, P., *Cities of Vesuvius: Pompeii and Herculaneum* (2.Baskı), (Cambridge: Cambridge University Press, 2013) s.67.
- Görsel 7.** Washington’daki II. Dünya Savaşı anıtının üzerindeki gravür 30
Kaynak: Ayrar, R., *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* (Ed: T.Bahar, F.Çolakoğlu, A.Ataç, U.Soley), (İstanbul: Pera Müzesi Yayını, 2014), s.10.

- Görsel 8.** Berlin Duvarı üzerine yapılmış graffiti örnekleri 30
Kaynak: <http://www.cnnturk.com/2009/yasam/diger/08/18/berlin.duvarinin.bir.bolumu.hamburgda/539806.0/index.html> (Erişim Tarihi:17.05.2015)
- Görsel 9.** New York Times, “‘Taki 183’ Spawns Pen Pals”, 1971 32
Kaynak: Ayril, R., *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* (Ed: T.Bahar, F.Çolakoğlu, A.Ataç, U.Soley), (İstanbul: Pera Müzesi Yayını, 2014), s.10.
- Görsel 10.** Phase2, Bubble Style, 1972 33
Kaynak: <http://newyorkgraffiti.com/blog/index.php/graffiti-legends-part-1/>
(Erişim Tarihi:17.05.2015)
- Görsel 11.** Brassai, “İsimsiz – VIII Sihir Serisi”, yak.1930 35
Kaynak: <http://www.macba.cat/en/le-pendu-graffiti-serie-viii-la-magie-1832>
(Erişim Tarihi:17.05.2015)
- Görsel 12.** Brassai, “İsimsiz – VII Ölüm Serisi”, yak.1930 35
Kaynak: <http://www.macba.cat/en/sense-titol-graffiti-serie-vii-la-mort-1833>
(Erişim Tarihi:17.05.2015)
- Görsel 13.** Dondi, “Children of the Grave Again, Part 3”, 1980’ler 37
Kaynak: *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* (Ed: T.Bahar, F.Çolakoğlu, A.Ataç, U.Soley), (İstanbul: Pera Müzesi Yayını, 2014), s.128.
- Görsel 14.** Martha Cooper, “Trendeki Polisler”, 1981 38
Kaynak: Cooper, M. ve Chalfant, H., *Subway Art* (Londra: Thames & Hudson Ltd., 1984), s.98.
- Görsel 15.** Henry Chalfant, 1980’lerde çektiği metro graffitileri fotoğrafları 39
Kaynak: *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* (Ed: T.Bahar, F.Çolakoğlu, A.Ataç, U.Soley), (İstanbul: Pera Müzesi Yayını, 2014), s.80

- Görsel 16.** Henry Chalfant, 1980’lerde çektiği metro graffitileri fotoğrafları 40
Kaynak: *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* (Ed: T.Bahar, F.Çolakoğlu, A.Ataç, U.Soley), (İstanbul: Pera Müzesi Yayını, 2014), ss.78-79.
- Görsel 17.** Tony Silver & Henry Chalfant, “Style Wars” belgeseli, 1983 41
Kaynak: <http://www.imdb.com/title/tt0177262/> (Erişim Tarihi:17.05.2015)
- Görsel 18.** Jean-Michel Basquiat graffiti yazarken, 1981 42
Kaynak: Emmerling, L., *Basquiat*, (Köln: Taschen, 2003), s.15.
- Görsel 19.** Keith Haring ‘İsimsiz’ çalışması üzerinde çalışırken, 1981 dolayları 42
Kaynak: Fitzpatrick, T., *Art and The Subway: New York Underground* (New Brunswick, New Jersey ve Londra: Rutgers University Press, 2009), s.189.
- Görsel 20.** “Time Square Show” sergi afişi, New York, 1980 44
Kaynak:http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/please_come_show_part2/
(Erişim Tarihi: 23.05.2015)
- Görsel 21.** “Time Square Show” sergisinden bir kare, New York, 1980 44
Kaynak:<http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-colab.php> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)
- Görsel 22.** Futura, Scharf’ın çalışması önünde poz verirken, FUN Gallery, 1982 45
Kaynak: <http://arts.gov/photos/patti-astor-and-fun-gallery-inventing-space-creative-culture> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)
- Görsel 23.** FUN Gallery’nin sahibi Patti Astor poz verirken, 1983 46
Kaynak: <http://arts.gov/photos/patti-astor-and-fun-gallery-inventing-space-creative-culture> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)
- Görsel 24.** Keith Haring’in FUN Gallery’deki imza günü, 1983 46

Kaynak: <http://arts.gov/photos/patti-astor-and-fun-gallery-inventing-space-creative-culture> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 25. Antoni Tápies, “Ecriture sur le Mur”, 1971 48

Kaynak: <http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/antoni-t-pies> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 26. André, “Mösyö A”, 2010 50

Kaynak: <http://www.thedirtfloor.com/2010/06/06/street-art-by-andre-mr-a-makes-his-appearance-in-los-angeles/> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 27. Banksy, “Satışlar Bugün Sona Eriyor”, 2006 53

Kaynak: <http://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/sale-ends-today/> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 28. Banksy, “Alışveriş Torbalarıyla İsa”, 2005 53

Kaynak: <http://www.stencilrevolution.com/banksy-art-prints/jesus-christ-with-shopping-bags/> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 29. Keith Haring, MoCA *Art in the Street* sergisindeki arabası, 2011 54

Kaynak: <http://www.unurth.com/MOCA-Art-In-The-Streets-Los-Angeles> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 30. Shepard Fairey, MoCA *Art in the Street* sergisindeki serigrafileri, 2011

..... 55

Kaynak: <http://www.unurth.com/MOCA-Art-In-The-Streets-Los-Angeles> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 31. Swoon, C.A.V.E. Gallery *Street Art Saved My Life* sergisindeki linol baskısı, 2011 55

Kaynak:http://www.brooklynstreetart.com/theblog/wpcontent/uploads/2011/08/Brooklyn-Street-Art-Street-Art-Saved-My-Life-copyright-Carlos-Gonzalez-Swoon-IMG_3069.jpg (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 32. Andy Warhol ve Jean-Michel Basquiat, Tony Shafrazi Gallery'deki ortak sergilerinde poz verirken, 1985 58

Kaynak: <http://www.nydailynews.com/topics/jean-michel%20basquiat> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)

Görsel 33. “Diamond Sutra”, Çin, M.S.868 67

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.8.

Görsel 34. “Mısır'da Dinlenme”, Almanya, 1410 dolayları 68

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.9.

Görsel 35. “Aziz Christopher”, Almanya, 1423 68

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.9.

Görsel 36. Martin Schongauer, “Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılışı”, 1480-90 dolayları 69

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.91.

Görsel 37. Master LCz, “İsa'nın Baştan Çıkarılışı”, 1492 dolayları 69

Kaynak: Ross, J., Romano, C. ve Ross, T., *The Complete Printmaker: Techniques, Traditions and Innovations*, (New York: The Free Press, 1990), s.66.

Görsel 38. Albrecht Dürer, “Mahşerin Dört Atlısı”, 1497-1498 dolayları 71

Kaynak: Coldwell, P., *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Londra: Black Dog Publishing, 2010), s.6.

Görsel 39. Urs Graf, “Askerler ve Ölüm”, 1524 71

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.19.

Görsel 40. Jacques Callot, “Asılanlar”, 1633 73

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.99.

Görsel 41-42. Rembrandt van Rijn, “Üç Haç”, III. ve IV. aşamalar, 1653 74

Kaynak: Coldwell, P., *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Londra: Black Dog Publishing, 2010), s.15.

Görsel 43. Kitagawa Utamaro, “Üst Kattaki Aşıklar”, 1788 75

Kaynak: Coldwell, P., *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Londra: Black Dog Publishing, 2010), s.7.

Görsel 44. Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?”, 1992 83

Kaynak: Saunders, G. ve Miles, R., *Prints Now: Directions and Definitions* (Londra: V&A Publications, 2006), s.16.

Görsel 45. Emma Stibbon, “Carrara”, 2001 84

Kaynak: Saunders, G. ve Miles, R., *Prints Now: Directions and Definitions* (Londra: V&A Publications, 2006), s.31.

Görsel 46. Norman Ackroyd, “Windermere’de Kış”, 2008 85

Kaynak: Coldwell, P., *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Londra: Black Dog Publishing, 2010), s.137.

- Görsel 47.** Artemio Rodriguez, “Piñata”, 2010 86
Kaynak: Catanese, P. ve Geary A. *Post-Digital Printmaking: CNC, Traditional and Hybrid Techniques* (Londra: A&C Black Publishers, 2012), s.39.
- Görsel 48.** Charlotte Hodes, “Banyo Yapanlar”, 2008 86
Kaynak: Coldwell, P., *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Londra: Black Dog Publishing, 2010), s.92.
- Görsel 49.** Thomas Kilpper, “Kontrol Devleti”, 2009 88
Kaynak: Coldwell, P., *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Londra: Black Dog Publishing, 2010), s.142.
- Görsel 50.** Bartolomeu dos Santos, “Kütüphane”, 2003 89
Kaynak: Coldwell, P., *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Londra: Black Dog Publishing, 2010), ss.140-41.
- Görsel 51.** Jamie Hewlett, “Big Spongefinger”, 2004 92
Kaynak: Kuittinen, R., *Street Art: Contemporary Prints* (Londra: V&A Publishing, 2010), ss.26-27.
- Görsel 52.** Barbara Kruger, “Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım”, 1987 94
Kaynak: Coldwell, P., *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Londra: Black Dog Publishing, 2010), s.109.
- Görsel 53.** Alexander Rodchenko, “Emniyetli Bebek Emzikleri Reklamı Afişi”, 1923 94
Kaynak: Clark, T., *Yirminci Yüzyılda Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2.Basım, 2011), s.100.
- Görsel 54.** Shepard Fairey, “HOPE”, 2008 94

Kaynak: Nguyen, P. ve MacKenzie, S., *Beyond The Street: The 100 Leading Figures in Urban Art* (Gestalten, 2010), s.382.

Görsel 55. Blek Le Rat, “Bilgisayar Adam”, 2009 97

Kaynak: Kuittinen, R., *Street Art: Contemporary Prints* (Londra: V&A Publishing, 2010), s.34.

Görsel 56. Blek Le Rat, Paris’teki ilk fareler, 1981 100

Kaynak: <http://www.stencilrevolution.com/profiles/blek-le-rat/> (Erişim Tarihi: 23.05.2015)

Görsel 57. Shepard Fairey, “André the Giant Has a Posse”, 1989 102

Kaynak: <http://www.obeygiant.com/bootlegs/andre-the-giant-has-a-posse-we-know-who-you-are> (Erişim Tarihi: 10.07.2015)

Görsel 58. Shepard Fairey, “OBEY”, 1990 102

Kaynak: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/28/shepard-fairey-largest-uk-mural> (Erişim Tarihi: 10.07.2015)

Görsel 59. Shepard Fairey, “Fırçalı Devrim Kadınları”, 2007 103

Kaynak: <http://www.muca.eu/artists/shepard-fairey/2007/revolutionary-women-with-brush.html?L=1> (Erişim Tarihi: 10.07.2015)

Görsel 60. Shepard Fairey, “Obey Ufuk Hattı”, 1999 103

Kaynak: Kuittinen, R., *Street Art: Contemporary Prints* (Londra: V&A Publishing, 2010), s.42.

Görsel 61. C215, “Robin Williams”, 2014 104

Kaynak: http://www.stencilarchive.org/archives/index.php/Europe/European_Artists/c215/C215_Robin_Williams (Erişim Tarihi: 13.06.2015)

Görsel 62. C215, “Şirin Bir Kedi”, 2013 104

Kaynak: <http://undergroundparis.org/c215s-latest-artwork-lovely-simple-cat> (Erişim Tarihi: 13.06.2015)

Görsel 63. Logan Hicks, “New York Aydınlandı”, 2012 106

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/logan-hicks-new-york-illuminated-color>
(Erişim Tarihi: 13.06.2015)

Görsel 64. Logan Hicks “Ufukta Son Yok” isimli çalışmasının şablonunu keserken
..... 106

Kaynak: <http://www.backofhouse.com/creators/91> (Erişim Tarihi: 13.06.2015)

Görsel 65. Ozmo, Attack Festival’deki duvar alışması, 2011..... 108

Kaynak: <http://www.unurth.com/filter/Attack-Festival> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)

Görsel 66. “Nuremberg Günlükleri”, detay, 1493..... 108

Kaynak: Gascoigne, B., *How To Identify Prints* (2.Baskı), (Londra: Thames & Hudson Ltd., 2004), s.5 a,b.

Görsel 67. Nomadé, “Veni, Vidi, Vici”, 2009 110

Kaynak: <https://unurth.wordpress.com/page/20/> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)

Görsel 68. Hans Holbein, “Ölüm ve İhtiyar”, 1522/6 dolayları 110

Kaynak: Griffiths, A., *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*, (Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 1996), s.24.

Görsel 69. Elbow-Toe, “Brother, Can You Spare A Dime?”, 2008 111

Kaynak: <http://www.brooklynstreetart.com/theblog/2008/12/10/brother-can-you-spare-a-wheat-paste-virtuoso/#.VXoMaPntmko> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)

Görsel 70. Swoon, “Alix ve Naima”, 2008 112

Kaynak: Schacter, R., *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, (Kensington, Avustralya: NewSouth Publishing, 2013), s.41.

- Görsel 71.** Swoon, “HuaHua”, 2012 112
Kaynak: http://www.huffingtonpost.com/anthony-papa/drug-policy-alliance_b_2011503.html (Erişim Tarihi: 07.07.2015)
- Görsel 72.** Nunca, “İsimsiz”, 2008 114
Kaynak: Schacter, R., *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, (Kensington, Avustralya: NewSouth Publishing, 2013), s.118.
- Görsel 73.** Nunca, “İsimsiz”, 2011 115
Kaynak: Schacter, R., *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, (Kensington, Avustralya: NewSouth Publishing, 2013), s.119.
- Görsel 74.** Gustave Doré, “Tufan”, 1850 dolayları 116
Kaynak: Doré, G., *The Doré Bible Illustrations: 241 Plates by Gustave Doré*, (New York: Dover Publications, 1974), s.7.
- Görsel 75.** Lucamaleonte, “Back to Blue”, 2014 116
Kaynak: <http://www.romatoday.it/foto/zone/tuscolano/street-art-da-ostiense-a-porta-metronia/lucamaleonte-back-to-blue-ostiense.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)
- Görsel 76.** Pierre Roy Camille, “Earth, Wind & Fire”, 2012 117
Kaynak: http://www.roy-camille.com/index.php?thm=works_details&id_work=17 (Erişim Tarihi: 07.06.2015)
- Görsel 77.** Gustave Doré, “Aya Yolculuk”, 1868 dolayları 117
Kaynak: <http://www.wikiart.org/de/gustave-dore/a-voyage-to-the-moon> (Erişim Tarihi: 08.06.2015)
- Görsel 78.** Pierre Roy Camille, “Songe IV”, 2013 118
Kaynak: <http://www.roy-camille.com/> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)
- Görsel 79.** Gaia, “Deny Me Three Times”, 2010 119

Kaynak: <https://nellyduff.wordpress.com/page/6/> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)

Görsel 80. Gaia, “Sebastian”, 2008 119

Kaynak: <http://gaiastreetart.com/Gallery-Work> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)

Görsel 81. Gaia, “Aziz John’un Kafasını Taşıyan Elçi”, 2011 119

Kaynak: <http://gaiastreetart.com/Gallery-Work> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)

Görsel 82. Claude Mellan, “Suclarium of Saint Veronica”, 1649 121

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.98.

Görsel 83. Sten Lex, “Miss NorTronic”, 2010 121

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.98.

Görsel 84. EmptyBelly, “İsimsiz”, 2014 122

Kaynak: <http://www.stick2target.com/the-empty-belly-in-lisboa> (Erişim Tarihi: 07.06.2015)

Görsel 85. John Chapman, “Türk İmparatoru III. Selim”, 1799 dolayları 122

Kaynak: Saff, D. ve Sacilotto D., *Printmaking: History and Process* (Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc., 1978), s.133.

Görsel 86. Vhils, “İsimsiz”, 2009 123

Kaynak: Harman, K., “Scratching The Surface With Vhils”, *Hi-Fructose Magazine* (Kanada: Ouch Factory YumClub, 2012) Sayı: 23, s.71.

Görsel 87. Vhils ıskarpelayla çalışırken 124

Kaynak: <http://thewynwoodwalls.com/Wynwood-Doors-Artists/Vhils.asp> (Erişim Tarihi: 13.06.2015)

Görsel 88. Vhils matkapla çalışırken 124
Kaynak: <http://yatzer.com/VHILS-Alexandre-Farto-Deconstructed-Wall-Art> (Erişim Tarihi: 13.06.2015)

GİRİŞ

Bu tez çalışması öncelikle baskiresim teriminin günümüzdeki anlamı üzerine bir inceleme yapmakta ve baskiresmin kapsamının genişlediği alanlara odaklanmaktadır. Baskiresmin birçok sanat alanının içinde varoluşuna vurgu yapılmış ve bu vurgu sokak sanatı ilişkisi örneğiyle ele alınmıştır. Ayrıca, sokak sanatının 1960'lı yıllardan bu yana geçirdiği dönüşüm ele alınmış ve bu noktada baskiresimden nasıl ve ne şekilde etkilendiği ispatlanmaya çalışılmıştır.

Öte yandan baskiresimle olan ilişkisi noktasında sokak sanatının seçilmesi önemlidir. Sokak sanatı günümüzde MoCA, Tate, Victoria and Albert Museum, Art Basel, SoHo, gibi köklü müze ve fuarlara dahil edilmekte ve Shepard Fairey örneğinde olduğu gibi, sokak sanatçılarının etkisi ile oluşturulan propaganda kampanyaları büyük kitleleri etkileyebilmektedir. Sokak sanatının genişleyen anlamının, etkileyici gücünün ve bunun sebeplerinin ifade edilmesi günümüzdeki durumunun tespiti için önemlidir.

Bu çalışma günümüzde genişleyip devam eden bir süreci yansıttığı için süreli yayınlardan faydalanılmıştır. Sanatçıların röportajları incelenmiş ve böylece birincil ağızdan ne düşündükleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Sokak sanatı sergileri düzenleyen kurum ve kuruluşların sergi katalogları, sanatçı kitapları incelenmiş, sokak sanatında önemli olan kamusal alan-kurumsal alan ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Araştırma sürecinde Anadolu Üniversitesi'nin ve Balıkesir Üniversitesi'nin dökümantasyon merkezleri taranmıştır. Birçok yerli ve yabancı kaynak incelenmiş, internet üzerinden kaynaklarını açan müzelerden ve bazı internet sitelerinden yararlanılmıştır.

Bu tez çalışması, 1960'larda Amerika'da ortaya çıkan graffitiden evrilen sokak sanatının günümüze kadar gelen gelişim süreciyle sınırlandırılmıştır. Baskiresim-sokak sanatı ilişkisi ise 1980 sonrası Fransa'da Blek Le Rat ile başlayan şablon baskı uygulamasıyla değişen boyutuyla ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Günümüzde sokak sanatının geldiği noktada baskiresmin önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAMUSAL ALAN

1. KAMUSAL ALANIN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI

1960'lı yıllardan itibaren sosyal konu ve meseleleri odak almaya başlamış tarihsel araştırmalarla birlikte dönemin tarihçileri, düşünürleri ve sosyologları insanların gündelik sosyal yaşantılarını çözümlenmeye çalışmış ve sosyal yaşamın tüm detaylarını keşfetmeye koyulmuşlardır. Tarihsel kökeni Antik Yunan dönemine dayanan ve onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru irdelenmeye başlanmış 'Kamusal Alan' kavramı da sosyal ve toplumsal yaşamı anlamlandırmaya yönelik yapılan bu çalışma ve araştırmaların temalarından biri olmuştur.

Kamusal alan kavramı, tarihsel gelişim süreci içerisinde kullanıldıkları dönem ve dil farklılıklarına göre her seferinde yeni bir boyut kazanmış ve farklı boyutlarıyla ele alınmış bir kavram olduğundan, Antik çağdan bu yana kesin ve anlaşılır bir tanımlama yapılamamış ve tarihsel koşullara ve demokrasilere göre çok sayıda kamusal alan modeli tarif edilmiştir. Kavrama dair teorik bir çerçeve çıkarabilmek ve bu sayede kesin bir şekilde anlaşılabilmesini sağlamak adına, ilk olarak kamusal alan kavramının ortaya çıktığı tarihsel koşulların, hangi dillerde ne tür anlamlara büründüğünün ve mevcut kamusal alan modellerinin anlaşılması gerekir.

İngilizce’de ‘kamu’ kelimesine karşılık gelen ‘public’ terimi, ilk kez ‘toplumun ortak çıkarına’ karşılık gelen bir anlam ile kullanıldığı 1470 senesinden yetmiş sene sonra ‘genel gözleme açık ve ortada olan’ ifadesiyle güçlendirilmiştir. Fransızca’da kullanımı onyedinci yüzyıl ortalarına denk gelen ‘kamu’ (*le public*) kavramı, tiyatro izleyicilerinin oluşturduğu topluluğu ifade etmek için kullanılmıştır. “Onyedinci yüzyıl Fransa’sında *le public*’e dahil olanlar, *lecteurs, spectateurs, auditeurs* yani sanat ve edebiyatı izleyenler, tüketenler ve eleştirenlerdir; kamudan anlaşılan, öncelikle saray, onun yanısıra dar bir yüksek burjuva tabakasıyla birlikte Paris tiyatrolarının localarını dolduran sihirli soylulardı (Habermas, çeviri, 2010:98)”. Rönesans döneminde genel anlamıyla ortak çıkarı, siyasal topluluğu ifade etmiş ve giderek sosyalliğin özel bir bölgesi haline gelmiştir. Habermas ise Almanca’da bu ismin, daha eski olan ‘kamusal sıfatından’, ancak onsekizinci yüzyılda *publicité* ve *publicity* ile benzerlik kurularak türetilmiş olduğunu ifade eder. “Onsekizinci yüzyılın başlarında netlik kazanmaya başlayan ‘kamu/kamusal’ kavramları yalnızca aile ve yakın arkadaş kesimlerinden farklı konumu olan bir toplumsal yaşam bölgesi değil, görece çok çeşitli insanları içine alan, tanıdıkların ve yabancıların oluşturduğu ‘kamusal alan’ anlamına gelmiştir (Habermas, çeviri, 2010:33)”.

Türkçe’de ise ‘kamu’ sözcüğü Türk Dil Kurumu tarafından, “1.Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü, 2.Bir ülkedeki halkın bütünü, halk, amme, 3. Hep, bütün” anlamlarıyla tanımlanmıştır (TDK, *Türkçe Sözlük*). Sözlükte ‘kamusal’ sözcüğünün ‘kamu ile ilgili’ anlamında bir sıfat olarak tanımlanmış olduğu görülür. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde ‘kamusal alan’ tamlaması ise ‘kamuya ait, kamuyla ilgili işlerin yapıldığı yer’ anlamında bir isim olarak tanımlanmıştır. Sözlük anlamından yola çıkıldığında ‘kamu’ sözcüğünün bütünü ele alma, herkes için ortak, çoğulcu ve kapsayıcı olma özelliklerini barındırdığı anlamı çıkmaktadır. Ancak aynı sözlükte ‘kamusal’ ve ‘kamusal alan’ kavramlarının detaylı bir tanımının yapılmadığı ve üstü kapalı kaldığı göze çarpar.

Kamusal alan kavramını modern anlamıyla literatüre armağan etmiş olan siyaset bilimci Jürgen Habermas, kamusal alan kavramını, belli bir tarihsel gelişim süreci içerisinde irdeleyerek, siyaset biliminden felsefeye kadar her alanda üzerine çok sayıda tartışmanın yapıldığı bir terim haline getirmiş, farklı öğrenim basamaklarında bir tür ders kitabı olarak yerini almış ve ilk kez 1989 yılında İngilizce'ye çevrilmiş olan 1962 tarihli *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine* adlı kitabında 'kamusal' ve 'kamu' kavramlarının bulanık olduğunu belirterek bu kavramların birbirleriyle uyuşmayan çok çeşitli anlamlara sahip olduğunu vurgulamaktadır.

'Kamusal' ve 'kamu' kavramlarının günlük dildeki kullanımı, bunların birbirleriyle uyuşmayan çok çeşitli anlamlara sahip olduklarını ele veriyor. Değişik tarihsel evrelerden kaynaklanan bu anlamlar, sanayisi gelişmiş ve sosyal devlet olarak örgütlenmiş burjuva toplumu koşullarına eşzamanlı olarak uyarlanan kullanımları içinde, birbirleriyle bulanık bir ilişkiye giriyor (Habermas, çeviri, 2010:57).

Bu kavramlardaki anlam bulanıklığına vurgu yaptığı yukarıdaki alıntının ardından Habermas 'kamusallığın' genel hatlarını aşağıdaki cümlelerle belirlemiştir:

Şayet kapalı topluluklarınkinden farklı olarak herkese açık iseler toplantıları 'kamusal' olarak adlandırıyoruz – tıpkı kamusal yerlerden ve binalardan söz ettiğimiz gibi. Ancak salt bu 'kamusal binalar' lafı bile söz konusu binaların herkese açık oluşundan öte birşey ifade ediyor; hatta bunların kamunun gidiş gelişine açık olmaları bile zorunlu değildir; bunlar devletin kurumlarını barındırırlar ve bizzat bu nitelikleri gereği kurumsaldırlar. Devlet 'kamu erki'dir. Bu sıfatını, kendi hukukuna tabi olanların ortak kamusal selametini sağlama görevine borçludur (Habermas, çeviri, 2010:58).

Habermas, yeterli bir ölçü olmamakla birlikte, kamusallığın kriterini 'herkese açık olma' şeklinde belirlemiştir. Ancak, Zafer Yılmaz'a (2007:3) göre, Türkçe sözlüklerde 'kamu/sal' kavramı, her ne kadar birçok terime başvurulup tanımlanmış

olsa da, kamusal ilkesi olarak görülen ‘aleniyet’in, dilimizi ve genel siyasi kültürümüzü derinden etkileyerek tam olarak toplumsal geçerlilik kazandığı söylenemez. “Günlük dilde ‘umumi’ teriminin daha çok resmi organlar tarafından, herkese açık olan mekanları beyan etmek için kullanıldığı ya da ‘ayıp’, ‘yasak’ terimleriyle birleştirilerek anlam kazandırıldığı görülmektedir (Yılmaz, 2007:3)”.

Türkçe’de günlük konuşma dilinde kamu ilk olarak devlet ile ilişkilendirilir; kamusal alanın çağrıştırdığı yerler ise devlet erkine bağlı ve devlet kontrolündeki devlet daireleri, kurum-kuruluşları ve organlarıdır. Oysa Habermas’ın tabiriyle ‘kamusal alan’, ‘her şeyden önce toplumsal yaşamımızda kamuoyunun içinde olduğu alan’; Arendt’e göre ‘açıklık/alenileşme mekanı ve ortaklaşa sahip olunan dünya’ ve Sennett’e göre ise ‘insan yaratımı’dır. Şunun kabul edilmesi gerekir ki bu kavram, Türkçe sözlüklerdeki doğru karşılığı da göz önüne alındığında devlet erki/aygıtı ile değil, toplum ile ilişkilendirilmelidir. Özbek’e göre, “eğer kamusal kavramını sadece/özellikle devlet aygıtı/gücü için kullanırsak ve toplumu da bu anlamda ‘özel’ sayarsak, halkın hala tebaa olduğu mutlakiyet dönemindeki kullanımının ötesine geçmemiş oluruz (Özbek, derleme, 2004:31)”. Kamusal alanı devletle bağdaştırmak ve cisimleştirmek, kavramın en basit ve yalın haliyle karşılık bulduğu anlamla ters düşmektedir. Ancak demokratik çerçevede tanımlı bir kamusal alan, vatandaşların ortak meselelere dair düşünce ve ifadelerini özgür ve bağımsız bir şekilde dile getirebildikleri alandır. O yüzden bir toplumda varolan kamusal alanın genişliğini ve sınırlarını, düşünce, ifade, bilgiye ulaşma, tartışma, toplanma, örgütlenme ve farklılıkların tanınmasına dönük özgürlüklerin gelişmişliği ve tüm bu özgürlüklerin herkesi kapsamaması (hukuksal eşitlik ve farklılık) belirler.

2. KAMUSAL ALANIN TARİHSEL EVRİMİ

2.1. Antik Çağ: Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımının Ortaya Çıkışı ve Gerekliliği

Antik Yunan kültürünün bir parçası olan *polis*ler, özel alan-kamusal alan ayrımının ilk ortaya çıktığı yerler olmuştur. Şehir devleti anlamını taşıyan polislerle birlikte Yunan toplumunda ekonomik, siyasi ve sosyal yaşamın şekillendiği iki farklı yaşam alanı ortaya çıkmıştır. “Bu yaşam alanlarından ilki *koine*, özgür yurttaşların ortak kullandıkları polis meydanı anlamına gelen kamusal alan; *oikos* ise tek tek bireylere ait olduğu düşünülen, hane yaşamına karşılık gelen özel alandır (Habermas, çeviri, 2010:60)”.

Antik Yunan polislerinin yurttaşı sayılanlar, polislin yerli halkını oluşturan ve belli haklara sahip olan tamamen özgür kişiler/erkeklerdir. Özgürlükten yoksun olan kadınlar, köleler, zanaatkarlar ve yabancılar ise polislin yurttaşı olarak kabul edilmez ve dolayısıyla da coşkulu felsefi ve siyasi tartışmaların ve konuşmaların yapıldığı agoralara katılamazlar ve konuşamazlardı.

Antik Yunan polisinde özel alana karşılık gelen hanede, insanın yaşamsal gereksinimleriyle karakterize edilmiş, eşitlikten yoksun bir yaşam sürülür. Burası her türlü zorunlu ve zorlayıcı eylemlerin/aktivitelerin gerçekleştirildiği bir alandır. Ancak Antik Yunan anlayışına göre zorunluluklar, özgürlüklerin kısıtlanması anlamına gelir ve dolayısıyla insanların bu zorunluluklardan kurtulup özgür olabilmeleri için her şeyden önce yaşamsal önem taşıyan acil ihtiyaçlarının giderilmesi gerekir. Bu yüzden hane efendisi kölelere sahip olacak kadar zengindir ve yaşamı idame ettirebilmek adına erkeğin omuzlaması gerekli tüm görevleri onun yerine köleleri yapar. Kadın ise hanede çocuk, yaşlı ve hasta bakımı ve türün devamından sorumludur. “Dolayısıyla yurttaş, biyolojik ve ekonomik yükümlülükleri olmayan bir kişi olarak, tüm zamanını polislin daha iyi olabilmesi için harcayabilecek durumdaki kişidir (Çetin, 2006:11)”. Burada sahiplik/mülkiyet olgusu önem taşımaktadır. Antik Yunan polisinde haneyi/özel alanı en iyi biçimde ifade eden karakteristiklerdendir.

Antik efendi, hane yaşantısı içinde kölelere sahip olduğu ve bu sayede zorunluluğun hizmetkarları olan köleleri yönetme gücüne muktedir olduğu için, geniş bir boş zaman elde etmekte; bu boş zamanı ülkesini ilgilendiren konuları görüşmek ve dahası, kendisini tam bir insan gibi hissedebilmek için kamusal alanda geçirmekteydi. Antik dünyada mülk sahibi olmak, yurttaşlığın ve dolayısıyla politik yaşama katılmanın bir gereği idi (Öcal, 2006:23).

Habermas, Antik Yunan’da siyasal düzenin patrimonial (ataerkil) köle iktisadını temel aldığı, yurttaşların üretici çalışmadan muaf olmakla birlikte bir aile reisi olarak kamusal hayata katılabilmelerinin koşulu olarak özel hayatta özerk olmaları gerektiğinin altını çizerek özel alanı şu sözlerle açıklamaktadır:

Özel alan (Yunanca) adı itibarıyla da eve bağlıdır; dolaşım halindeki bir servete veya emek gücüne sahip olmak, ev ekonomisi ve aile üzerindeki egemenliğin ikamesi olamaz, yoksulluk veya köleden yoksunluk başlı başına *polis*’e kabul edilmenin önünde engeldir – sürgün, mülksüzleştirme ve evin yıkılması aynı şeylerdir. Yani, poliste bir şahsın konumu, *oikos*’taki despotluğuna bağlıdır (Habermas, çeviri, 2010:60).

Habermas’ın da vurgulamış olduğu gibi, hane efendisinin hanedeki diğer insanlara hükmettiği, diğer bir deyişle tek bir adama dayalı monarşi sisteminin geçerli olduğu görülür. Özel alanda hükmetme ve yönetme erkine sahip hane efendisinin özgür yurttaş olup *koine*’ye katılabilmesi, evinde iyi bir yönetici olmasını gerektirir. Arendt’in ifadesiyle hane, mensuplarından her zaman tek bir kanaate ve tek bir çıkarıya sahip bireyler gibi davranmalarını ister. “Ortak çıkar ve biricik kanaatin temsilcisi ise bu çıkar ve kanaate uygun biçimde yöneten ve aile fertleri arasında olası bir dağılmayı önleyen hane reisi dir (Arendt, çeviri, 1996:62)”.

Zorunluluklar ve eşitsizlikler alanı olma özelliklerinin yanısıra özel alan/hane, gizlilik içerisinde geçen bir yaşam anlamını taşımaktadır. Özel alan, haneye ilişkindir ve ekonomi, kadınlar ve köleler hanenin özelindedir. Antik Yunan anlayışında hane, karanlıkta kalmış/kalması gereken bir alanı temsil eder ve Yunanlılar gizlilik içerisinde

geçen bir yaşamı ahmakça bulur. Çünkü ‘gizlilik’, ‘mahrum bırakma’ anlamını taşır. “Bu açıdan sadece özel yaşamı olan biri, tam anlamıyla bir insan olarak değerlendirilmez ve kamu alanına girme olanağı olmayan köleler ya da böyle bir alan oluşturmamış barbarlar gibi görülürler (Arendt, çeviri, 1996:60)”.

Joseph M. Schwartz’ın da vurguladığı üzere, yurttaş sayılmayan köleler, kadınlar ve yabancılar şüphesiz kamusal alanın oluşumunda önemli bir role sahip olmuşturlardır. Schwartz şöyle devam eder:

Perikles yurttaş, ev idaresini karısına, tarlasını ekip biçmeyi kölelerine, ticari işlerin idaresini yabancılara bıraktı ve kendi gerçek emsalleriyle konuşmak ve eylemde bulunmak için *polis*’e doğru yelken açtı. Burada tek başına – özel kaygılarından azad edilmiş olarak – özgürlüğün havasını soludu (Schwartz, 1989:28).

Diğer taraftan, kamusal alana karşılık gelen *koine* ise polis alanı olarak kabul görür. Burası siyasi etkinliklerin gerçekleştirildiği sahadır. Yalnızca yurttaş olanlar katılım gösterebilir ve bu açıdan özgür olabilme ve yurttaşlık mevkiine yükselip insani değerlerden faydalanma anlamı taşır. Özgürlük ve eşitlik *koine*’in karakteristik özelliklerindedir. Ne biri tarafından yönetilir ne de yönetirler ve bu da onları özgür kılar. Herkes eşittir, çünkü herkes yurttaşdır. Zabcı (1997:4-5), en katı eşitsizliklerin merkezi olarak gösterilen haneden farklı olarak poliste eşitliğin hüküm sürdüğünü belirtmiştir. Yalnızca Antik yurttaşların katılabildiği polisler, sadece eşit olanlar arasında eşitliğin söz konusu olduğu bir alan olmuştur. Antik Yunan’da özel alan değil, siyaset alanı eşitlik alanıdır. Kentin yükseklerine konumlanmış polisler, bu konumu gereği kamusal alanı dünyevi ve gündelik zorunluluklar dünyasından soyutlayarak ona uhrevi bir boyut kazandırır.

Polislerde “kamusal yaşamın merkezi sayılan agoralar (Bilgihan, 2006:8)”, kamusal işlerin yürütüldüğü, ekonomik, siyasi, dini ve ticari aktivitelerin

gerçekleştirildiği, aynı zamanda felsefi tartışmaların yapıldığı mekanlardı. İçinde ortaklaşa bir dünyanın kurulduğu, bireysel farklılıkların sergilendiği ve sürekli fikir alış-verişinde bulunan tezahür sahalarından biriydi. Antik Yunan'daki kamusal yaşam, “agoralar dışında polis şehri sınırları içinde yer alan mahkemeler, savaş ve atletik oyunların gerçekleştirildiği mekanlarda sürdürülmüştür (Habermas, çeviri, 2010:60)”.

Roma'da Cumhuriyet döneminin kapanması ve yerine imparatorluk rejiminin gelmesiyle güç kaybetmiş kamusal alan kavramı, Romalıların *res publica* olarak adlandırdıkları kent için büyük bir öneme sahip olmuştur. Bu dönemde özel alanla oldukça paralelleşen ve daha mistik bir nitelik kazanan kamusal alan, Antik Yunan'daki agoralara karşılık gelen *forum*larda sürdürülmüştür. Agoradan işlevsel olarak farklılıklara sahip olan forumlar, agoralar gibi şehrin yükseklerine değil, “birbirini dik kesen caddelerin keşistiği yerde bulunan dikdörtgen şeklinde açık alanlarda kurulmuş (Çetin, 2006:41)” ve zamanla pazaryeri, resmi ve dinsel yapıları içeren bir organizasyona dönüşmüştür. Gerileme dönemiyle birlikte önde gelen ailelerin politikaya olan ilgileri azalmış ve şehir dışına yerleşmişlerdir. Bunun sonucu olarak da forumlar zamanla politikanın konuşulduğu bir alan olma özelliğini yitirip eğlence alanına dönüşmüş, demokratik gücünü kaybetmiştir. Sennett'e göre toplumdaki değerlerin değişmeye başlaması ve artık kamusal eylemlerin birer görev olarak algılanması Roma'nın çöküşüne etki eden unsurlardan olmuştur:

Augustus çağı sona ererken, Romalılar kamusal yaşamlarını formel bir yükümlülük meselesi olarak ele almaya başladılar. Kamusal törenler, Roma emperyalizminin askeri gereklilikleri ve aile çevresi dışında kalan öteki Romalılarla ritüel ilişkilerin hepsi birer görev haline geldi. Bunlar, Romalıların *res publica*'nın kurallarına boyun eğerek daha çok edilgen bir ruh haliyle, ama giderek daha az inançla katıldıkları görevlerdi. Roma'nın kamusal yaşamı cansızlaşırken Romalı, kendi başına duygusal enerjisini boşaltacak yeni bir odak, inançları ve bağlandığı değerler için yeni bir ilke arayışına girdi. Kendi dışındaki dünyadan ve o dünyanın parçası olan *res publica*'nın formalitelerinden kaçmayı amaçlayan bu kişisel arayış mistik nitelikteydi ve adım adım Hıristiyanlık'ın egemenliği altına giren Yakındoğu'nun dinsel topluluklarına yönelmişti; sonunda Hıristiyanlık gizlice sürdürülen manevi bir bağlılık olmaktan çıkarak dünyaya açıldı ve bizzat kamusal düzenin yeni ilkesi haline geldi (Sennett, çeviri, 2010:15-16).

Antik Roma’da *res publica*’dan uzaklaşan, ona kanıksayıcı ve temsiliyetçi bir ruh haliyle yaklaşan Romalılar, devletle ilişkilendirerek kamusal alanla ilgili zorunlu görevlerinden sıkılmış ve özel yaşamlarına çekilmiştir. Bu açıdan Antik Roma’daki kamusal alan, modern çağın kamusal alanı ile benzerlikler gösterir. Tek fark, Romalılar ile modern insanın ‘özel yaşamı’ nasıl algıladığıdır: Romalılar özel yaşamlarında kamusal alanın karşısına dinsel bir arayışı koymuşken, modern insan için özel yaşam, sevdikleriyle, ailesiyle, yakın çevresiyle başbaşa kalmayı amaçladıkları bir alandır. Her iki örneğin de sonucunda, kamusal alana (Roma’da *res publica*’ya) katılım göstermek oluruna bırakılmış, dolayısıyla şehrin kamusal mekanları bozulmaya başlamıştır.

2.2. Ortaçağ: Feodalite ve Temsili Kamusal Alan

Ortaçağ’a gelindiğinde, kamusal alan artık Antik dönemdeki gibi fikirlerin özgürce dile getirildiği, tartışıldığı bir platform olma özelliğini yitirmiştir. Roma İmparatorluğu’nun çöküşü ile ortaya çıkan feodal yapıda ilişkiler toprak üzerine kurulmuştur. Toprak fetihler yoluyla genişlemiş, Antik Çağ’daki kölelerin yerini soyluların yetkisi altında bulunan köylüler (serfler) almıştır. Daha sonra feodal krallıklar kurulmaya başlanmış, soylular da kralın önderliğinde örgütlenmiştir. “Feodalite rejiminin Avrupa kıtasına yayılmasıyla birlikte kamuoyunun siyasal etkinliği çok zayıflamıştır (Dağtaş, 1999:160)”. Bu feodal dönemle birlikte Avrupa’da kamusal alan geçici olarak rafa kaldırılmış, kamusal alan ile özel alan içiçe geçmiştir.

Kamusal alanın dizginleri artık feodal beyliklerin, Ruhban kesimin ve soylu sınıftan oluşan erk sahibi kesimlerin eline geçmiştir. Antik Yunan’da zorunluluklar ve eşitsizlikler alanı ve karanlıkta kalan, kamu önünde tartışılmayan özel alan, feodal rejimle birlikte giderek genişlemeye başlamıştır. Bu genişleme, toprak egemenliğini, yargı erkini ve siyasal erki bütünüyle elinde bulunduran feodal beylerin hanelerini genişletmesiyle belirginleşir. Hane alanı ile kamusal alan Antik Yunan’daki gibi birbirinden farklı iki alan değil, birbiriyle etkileşim halinde ve birbirini doğrudan etkileyen iki alana dönüşmüştür. Artık *polis* gibi bütünsel bir kamusal alandan söz edilemez. Derebeylik şatoları ve derebeyinin iktidar olduğu topraklar kamusal alan

sayılır. *Agoraların* yerini almış soylu ailelerin yaşadığı şatolar ve malikaneler yeni kamusal alan merkezleridir. Dolayısıyla Ortaçağ'da öne çıkan kamusal alan 'temsili'dir. Derebeyi veya hükümdar, yüceliğin, majesteliğin, şanın, asaletin ve onurun temsilcidir. Bu nedenle ortaçağ fermanlarında, 'hükmetme, hükmetmeyle ilgili olma' ibaresi *publicus*'la [kamusal] eş anlamlı kullanılmış, egemenlik kamusal bir nitelikte temsil edilmiştir.

Temsili kamu kişilerin özelliklerine bağlı olarak gelişir. İşaretler (armalar, silahlar), alışkanlıklar (giyim, saç şekli), jestler (selamlama tarzı, edalar) ve retorik (hitap tarzı, genel olarak resmi konuşma), kısacası, çok sıkı bir 'soylu' davranış kodu. Bu kod, kahramanca olanı şövalyeliğe, senyörlüğe dönüştürüp yumuşatarak, Aristocu temel erdemleri Hıristiyanlaştıran Yüksek Ortaçağ'ın saray erdemlerinde billurlaşır. İlginç olan, bütün bu erdemlerde, fiziki niteliğin önemini hiçbir zaman tam olarak yitirmeyiştir – çünkü erdem cisimleşebilmeli, kamusal olarak sergilenmelidir. Özellikle süvari muharebelerinin tasviri niteliğindeki turnuvalarda bu temsiliyet geçerlilik kazanır (Habermas, çeviri, 2010:66).

Temsili kamuda kamusal alan, feodal otoritenin halesi olarak bir toplumsal statüyü temsil eder. Siyasi erk 'halk adına' değil, halk 'önünde', kendi egemenliklerini temsil eder. Kamusal alanın belli bir yeri yoktur. Halk izleyici konumundadır. Tören veya davetler gövde gösterisi şeklinde halkın önünde gerçekleştirilir. Fakat halktan beklenen sadece izlemeleri ve saygı duymalarıdır. Bu dönemde kurumsallık işlevi gören, kiliselerdir. Habermas, kilisenin feodal düzendeki yerini, 'beyler arasında yalnızca ruhani olanların, kendilerini dünyevi vesilelerin ötesinde temsil edecekleri bir yer' olarak tanımlar (çeviri, 2010:67). Dini törenler, ayinler ve İncil okuma seansları halkın dilinde değil Latince yapılır ki buradan da halkın, katılım gösterdiği değil, izlediği ve edilgen konumda olduğu anlaşılmaktadır. Halk temsili kamusalılığı görebilir fakat erişemez, katılım gösteremez, bir parçası olamaz. Antik Yunan'da ön plana çıkan katılım, karşı çıkma, tartışma, fikir özgürlüğü ve bireysel varlık gösterisi feodal dönemde söz konusu değildir. Hükümdarın ve kilisenin varlığı ve egemenliği tartışılmazdır. Ruhban kesimin ağızından çıkanlar kati gerçeklik olarak kabul edilir. Bu süreçte konuşma ve eylem kamusal alandan özel alana taşınır. Dolayısıyla bununla birlikte insanın özgürlüğünü, farklılığını ve çoğulluğunu karakterize eden konuşma ve

eylem etkinlikleri engellenerek kişinin çoğulluğu ve farklılığı engellenir ve yaratıcı etkinliklerine ket vurulur.

Onaltıncı yüzyılın ortalarında rastlanan *private* sözcüğü, kamusal görevi olmayanı, devlet aygıtının alanı dışında olanı temsil eder. Çünkü kamusal, devlete ilişkindir. Kamusal topluluk, 'özel varlık'ların karşıtı olmasından ötürü, 'kamu gücü' anlamındadır. Devlet memurları kamusaldır, yaptıkları işler kamusaldır ve devlet binaları da kamusaldır. Bunun dışında kalanlar ise, özel şahıslar, özel evler, özel mercilerdir. Yani kamusalı temsil edenler ile onun dışında kalanlar karşı karşıyadır.

Bu temel eğilimler, burjuvazinin ortaya çıktığı onsekizinci yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Habermas bu süreci şöyle ifade eder:

Temsili kamunun bağılı olduğu feodal erkler, kilise, prenslik ve beyler zümresi ayrışarak kutuplaşma sürecine girerler; sonuçta, bir yanda özel unsurlar, öbür yanda kamusal unsurlar olacak şekilde parçalanırlar. Kilisenin konumu Reformasyon'a bağılı olarak dönüşür; temsil ettiği tanrısal otoriteye bağılılık, yani din, özel bir meseleye dönüşür. Din özgürlüğü denen olay, tarihsel olarak ilk özel özerklik alanını güvence altına alır; kilise, varlığını herhangi bir kamu hukuku kurumu olarak sürdürür – Prenslik erkinin kutuplaşmasına damgasını vuran ilk gelişme, kamu bütçesinin toprak beyinin özel mülkünden ayrılmasıdır. Bürokrasi ve ordu (kısmen de yargı) ile birlikte, kamu erkinin kurumları, sarayın adım adım özelleştirilen alanı karşısında nesnelleşir. – Zümreler bakımından ise, egemenliğe yönelik unsurlar kamu erkini içeren organlara, parlamentoya (bir bölümü ise yargı organlarına) dönüşürler; şehirlerdeki korporasyonlar ve belirli kırsal-zümresel farklılaşmalarla ayrışmaya başlamış oldukları ölçüde mesleki zümreler de, özel özerkliğin esas alanı olarak devletin karşısında yer alacak olan 'burjuva toplumu'nun alanına dönüşürler (Habermas, çeviri, 2010:71-72).

Feodalite, halkın kamusal alandan soyutlandığı, hatta daha da önemlisi, kamusal alan kavramının varlığını yitirdiği bir dönem olmuştur. Monarşik kralların baskısı ve krallarla işbirliği yapan ve dogmatik bir eğitim anlayışı ile baskı rejimi yaratmış Hıristiyan Kilisesi ile ortaçağda kamuoyu kavramı yok edilmiştir.

2.3. Feodalizmden Kapitalizme Doğru: Kamusalığın Dönüşümü

Giderek gelişen pazar ilişkileri ve haberleşme konusunda yaşanan gelişmeler onsekizinci yüzyılın sonunda temsili kamunun bağlı olduğu feodal erklerin, kilisenin, prenslik ve beyler sınıfının parçalanmasına yol açmıştır. Erken dönemdeki finans ve ticaret kapitalizmi ile birlikte, uzak ticaret yollarının kesiştiği noktalarda büyük fuarlar ortaya çıkmış ve bu gelişmeler de yavaş yavaş yeni bir toplumsal düzenin temel öğelerini oluşturmuştur. Ortaçağ sonlarında, artan ticari faaliyetlerin de etkisiyle, feodalizmin temelleri sarsılmaya başlamıştır. Feodalizmin külleri üzerine kurulu merkantilist ekonomi ile birlikte kentler ve ülkeler arasında ticaret gelişim göstermiş, ticaretin yaygınlaşması burjuvazinin bir sınıf olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kilise ve feodal beylerin gücünün sarsılmasıyla ve burjuvazinin ekonomik gücünün artmasıyla birlikte üretimde de değişimler meydana gelmiş, yeni sınıfsal farklılıklar ortaya çıkmış ve bu gelişmeler, kentleri değişime uğratarak daha önemli hale getirmiştir. Ticaretle birlikte artık sokaktaki insanlar potansiyel müşterilere dönüşmüş, sayısı artan dükkanlarla birlikte sokaklar artık ekonomik etkinlikler mekanı haline gelmiştir.

Ticaretle birlikte bu dönemde üretim konusunda da bir reform söz konusu olmuştur. Daha çok kırsal bir niteliği olan sınai üretim, ticaretin yaygınlaşmasıyla bozulan gelir dengeleriyle ve yeni icatlarla, sermayesi olan için daha karlı olabilecek yöntemlerle yapılmaya başlanmış; yoksul kesimler ise hanede yaptıkları üretimi bırakarak diğerlerinin yanında ücretli olarak çalışmaya başlamıştır (Dobb, çeviri, 2001:23-29).

Bu, merkantilizmden kapitalizme geçiş dönemi anlamına gelir. Üretim tarzındaki bu değişim, daha büyük işletmelerin oluşmasına yol açarak kırsaldaki üretime olan talebi azaltmış ve yeni sınıfsal farklılıkların oluşmasına yol açmıştır.

Feodalizmden kapitalizme geçiş, diğer deyişle temsili kamunun yazınsal kamuya dönüşümünü beraberinde getirmiştir. Bu dönemde iletişim araçları ve basın organlarında büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Tüccarların kendi aralarındaki haberleşmeleri kısa süre içerisinde haber bültenlerinin yayımlanmasıyla sonuçlanmış ve haber akışı,

sistematik bir boyut kazanmıştır. Posta sistemindeki gelişimle birlikte mektuplaşma yaygınlaşmış; mektup, kişinin kendi öznelliğini başkasıyla paylaştığı bir anlatım şekli ve kısa süre içerisinde de edebi bir tür haline gelmiştir. Habermas'ın (çeviri, 2010:77-84)'de belirttiği gibi, habercilikte gerçekleşen gelişimlerle haftalık bültenler, günlük gazeteler çıkmaya başlamış ve böylelikle halkın, feodal dönemdeki gibi fermanlarla ya da resmi nitelik taşımayan haberleşme sistemleriyle bilgiye eriştiği dönem kapanmıştır. Bilgilenen ve okuyan kamu sayesinde kamusal alan, bir eleştiri alanına dönüşmeye başlamıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda kentlerde de mekansal değişimler meydana gelmiş; kamusal alan kulüpleri, kahve salonları ve localar gibi sosyalleşme, tartışma mekanlarını da dahil olmuştur.

Özetlemek gerekirse, kamusal alanın tarihsel dönüşümünün başlangıç noktası olan Antik Çağ'da, demokrasinin egemen olduğu bir yönetim anlayışında, kamusal alan felsefi, ticari ve siyasi yaşamın yaşandığı ve şekillendiği bir alan olarak kabul edilmiş, agoralar, forumlar ve pazaryerleri kamusal alanın kentteki mekansal yansımaları olmuştur. Ortaçağ'a girildiğinde ise feodal bir anlayışı esas alan yönetim şekliyle birlikte kamusal alan, insanların karşılaştıkları, değiş-tokuşun yaşandığı bir alan olarak kent kapılarına taşınmış ve agora, forum gibi yapılar yok olmuştur. Feodalizmin çöküşü ile birlikte yükselen burjuvazi ve monarşi, beraberinde eleştiriye, yurttaş-ulus kavramlarını getirmiş ve kamusal alan, kahve salonları, kulüpleri, localar, parlamento yapıları gibi kentsel mekanlarda karşılığını bulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın bitmesiyle varlık göstermeye başlayan ulus devletlerle kamusal alan, dolaşım ve gösteri mekanı haline gelmiş; meydanlar, sokaklar, caddeler, parklar gibi yapılar kamusal alanlara dönüşmüştür.

3. HABERMAS VE ARENDT'İN KAMUSAL ALAN TANIMLARI

Antik Yunan'da şehir ve mekan, kamusal alandaki ana vurgu noktası olan konuşma etkinliği üzerine kurulmuştur. Yurttaş sayılanlar, birbirleriyle konuşabilme olanaklarını arttırmak üzere kurulup geliştirilmiş agoralarda ve diğer mekanlarda bir araya gelmiştir. Roma'da ise görselliğe (görmeye ve itaat etmeye) dayalı bir şehir

planlaması anlayışı hakimdir. Duyu organlarını odak alan bu anlayış modernizm ile birlikte aşırı bir uyarım ve bununla birlikte uyaranlara karşı kayıtsızlığa dönüşmüştür. 18. ve 19. yüzyılda kentlere inşa edilen büyük park ve meydanlarla birlikte, insanların bir yandan sınırsız alanlarda buldukları için kendilerini bir nevi özgür hissetmeleri gibi bir yanılsama yaratılırken, öte yandan insanlara sürekli olarak kontrol ve bir otoritenin himayesi altında olduklarını hissettirmek amacıyla bu mekanlara devasa heykeller dikilmiştir. Sokakların çekici olma özelliği, hızlı hareket edebilme imkanları, çok fazla sayıda insanla karşılaşma olanakları gibi karakteristikleriyle modern kentler, insanları aşırı uyarıma maruz bırakmıştır. Modern kent insanları hızın ve karmaşanın etkisine kapılmış, bir zamanlar sadece tüketim ve seyahat mekanı olan sokaklar, artık toplusallaşmanın yaşandığı mekanlara dönüşmüştür. Sokaklar herkesin katılım gösterebilmesine olanak tanıdığı için Antik Çağ'ın *agorasından* daha eşitlikçidir; *forumlar* gibi yalnızca görselliği odak almaz, tüm duyu organlarına hitap eder.

Arendt'e göre kamusal alan, doğal yollarla şekillenmiş bir alan değil, eylem ve konuşma yoluyla oluşturulmuş insan yapımı yapay bir alandır. Eylem ve konuşmanın egemen olması, bu alanın çizili bir sınırı olmadığını, kişilerin söz ve eylemde bulunabilme potansiyeli olan her yerde ortaya çıkabileceğinin göstergesidir. Ancak Arendt, tam bu noktaya dikkat çekerek, her eylem ve konuşmanın kamusal alan yaratamayacağını altını çizer. Arendt için kamusal alanda, insanların birbirleriyle uyumlu hareket edebilmesi şarttır. Çeşitli fiziksel mekanların kamu alanı haline gelmesi, bu mekanların konuşmalar ve ikna yoluyla ortak eylem ve iktidar yerleri haline gelmesi anlamındadır.

İşlerin zor ya da şiddet yoluyla değil, söze dayalı ikna yoluyla üstesinden gelinmesi ve hiyerarşinin bu alan içine sokulmayıp bu alanın özgürlükler alanı olarak düşünülmesi, kamusal alanın en belirgin karakteristiklerinden biridir. Eylem ve konuşma özellikleriyle kamusal alan, siyasi bir kimliği de bünyesinde barındırmaktadır. Arendt'e göre eylem ve eyleme bağlı olarak gelişen konuşma, en temel siyasi etkinliklerdir. Bu etkinlikler bireyi, diğer varlıklardan ve kendi türü içerisinde yer alan diğer insanlardan

ayırır. Buradan hareketle kamusal alan, bir nevi siyaset yapılan veya siyasi faaliyetlerin gerçekleştirildiği yer olarak düşünülür. Arendt'e (çeviri, 1996:240-41) göre, "kamusal ya da siyasi bir alan oluşturmakla insanlar, eşitliklerinin ve farklılıklarının farkına varırlar. Bu sayede birbirlerini anlama, geleceği planlama ve benzersiz kimliklerini ortaya koyma şansı elde ederler." Burada birey, başkaları tarafından dinlenir, düşüncelerine saygı duyulur. Bu niteliğiyle kamusal alan, bireye kimlik kazanma olanağı sağlar. Bu yönüyle kamusal alanı, insanların etnik ya da ırksal özellikleriyle değil, yaptıklarıyla ve söyledikleriyle yer alabileceği bir alan olarak tanımlamak mümkündür.

Habermas'a (çeviri, 1995:62) göre, "kamusal alanın en önemli özelliği, tüm vatandaşlara açık olmasıdır". Geliştirdiği kamusal alan modelinde, 'kamusal alanı' 'kamu' ile özdeşleştirmeden, herkese 'açık' olma özelliğini merkez alarak, insanların katılımıyla vücut bulan bir alanı tarif eder. Habermas'ın kavramsal çerçevesi doğrultusunda kamusal alan, yurttaşların ortak meseleler üzerinde konuşup tartıştıkları bir alan olarak kabul edilir. Bu alan kavramsal açıdan devletten ayrı, ilkesel açıdan ise devlete karşı eleştirel söylemlerin yapıldığı bir alandır. Habermas, yaptığı kamusal alan kavramsallaştırmasında herkese açık olma, topluma karşı sorumluluk, özel ve ortak çıkar gibi noktaları ön plana çıkarır ve bu alan içinde otoritenin rasyonel ve meşru biçimde oluşturulması gerektiği düşüncesini savunur. Habermas için kamusal alan, devlet alanı ile ekonominin özel alanı arasında konumlanmış 'ara bir alan'dır. Katılımcılar rasyonel tartışmalarla sorunlara çözüm ararlar ve bu alanı çözüm geliştirebildikleri bir alan olarak düşünürler.

4. KAMUSAL ALAN MODELLERİ

Kamusal alan kavramına dair tartışmalar sonucunda kavrama ilişkin somut ve net bir görüş birliğine varılamamıştır. "Seyla Benhabib, kamusal alan kavramını, kültürel (edebi, sanatsal ve bilimsel) anlam boyutunu içermeyen normatif politika kuramıyla sınırlı olarak ele almakta ve batı siyasal düşüncesinde üç ana akıma karşılık gelen üç farklı kamusal alan modeli ayırımı yapmaktadır (Özbek, derleme, 2004:46)".

Benhabib'in ilk modeli, Alman siyaset bilimci-filozof Hannah Arendt'in temellendirdiği 'agonistik' ve 'birleşimsel' modeldir. Yükselbaba, Arendt'in karşıtlık içeren bu modelini şöyle açıklar:

'Agonistik' görüşe göre kamu alanı, kahramanlık ve seçkinliğin öne çıktığı ve paylaşıldığı, erdemlerin sergilendiği bir alandır. Arendt, bu kamusal alanı '*görünümler sahnesi*' olarak ifade eder. İnsanlar burada üstün olmak, itibar görmek ve insan olmanın getirdiği ölümlülüğü aşmak için bulunurlar (Yükselbaba, 2008:231).

'Ortaklaşa sahip olunan dünya' anlamını taşıyan 'birleşimsel' model ise insanların uyum içerisinde hareket ettikleri/yaşadıkları yerlerde ortaya çıkar. Bu görüşte kamusal alan, 'özgürlüklerin kendini gösterebildiği' bir yerdir. "Örneğin, kalabalık bir kent meydanı insanların uyum içinde birlikte hareket ettikleri bir yer değildir. İnsanların bir konuşmayı dinlemek amacıyla bir araya geldikleri bir toplantı salonu, çevreci bir eylem için bir araya geldikleri ormanlık bir yer "birleşimsel" görüşe örnektir (Yükselbaba, 2008:231)".

İkinci model olan 'legalistik (yasalcı) model', Kant'la başlayıp liberallerin 'adil ve istikrarlı kamu düzeni' anlayışıyla şekillenen, John Rawls'ın altını çizdiği 'kamusal akıl' ve 'adalet' kavramları ekseninde tartışılan bir modeldir. Bu modelde kamusal alan, insanın 'özgür kamusal aklı'ndan yola çıkılarak yasaların kapsamaklığı doğrultusunda, özgürlüklerin rahatça, serbest bir şekilde kullanılacağı alan olarak belirginleştirilir. Üçüncü model ise Habermas tarafından sınırları belirlenmiş 'söylemsel (iletişimsel) model'dir. Bu modelde, "demokratik bir şekilde toplumsal normlardan ve politik kararlardan etkilenen bireyler, bu norm ve kararların oluşturulmasında/değiştirilmesinde ve benimsenmesinde söz sahibidir (Ünüvar, 1998:195)". Bu kamusal alan tanımında, 'herkese açık olma' niteliği odak alınarak insanların katılımıyla somutlaşan bir alan tarif edilir. Habermas'ın tarifine göre kamusal alan, "özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu

tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati; kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekanların tanımladığı bir hayat alanı”dır.

Kamusal alan, fiziki anlamı itibariyle devlet kurumları, meydanlar, parklar, yollar, hastane ve okullar gibi herkes tarafından kullanılabilir ve erişilebilir olan ortak kentsel mekanlardır. Teoride ise Arendt’in ifadesiyle ‘açıklık/alenileşme mekanı ve ortaklaşa sahip olunan dünya’ ve Habermas’a göre ‘tüm vatandaşlara/bireylere açık olması gereken bir alan’ olan kamusal alan kavramı, etnik, dinsel, ırksal, cinsel ve sınıfsal farklılıkları ne olursa olsun vatandaşların/insanların birbirleriyle uyum içerisinde yaşadıkları ve düşünce ve ifadelerini özgürce dile getirip birbirleriyle paylaştıkları ve rasyonel bir çerçevede tartıştıkları sosyal ve toplumsal bir alandır. Buradan hareketle kamuoyunun şekillendiği bir alan olarak kamusal alanın, ideal şekliyle, resmi otoritenin yönetimi ve denetimi altında olmayıp, herkese açık, erişilebilir özgür ve bağımsız bir alan olması gerektiği sonucunu çıkarmak mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

SOKAK SANATI

1. SANATIN KAMUSALLAŞMA SÜRECİ

Kamusal alanın tarihsel sürecinde de görüldüğü üzere, Antik Çağ'dan bu yana, içinde bulunulan çağın kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasi koşullarına ve yapısına göre evrim geçirmiş bir 'kamusal alan' kavramı ile karşı karşıya olduğumuz görülür. Kamu/halk ile sistem arasındaki ilişkinin niteliği aynı zamanda kamusal alanın da sınırlarını belirleyen bir unsur olmuştur. Otoriter devlet anlayışlarında devletin normları kamusal alanı belirlerken, demokratik sistemlerde ise kamusal alanın sınırları demokratik yasalarca çizilmiştir. Kamusal alanın sosyolojik boyutları, 1980'lerde varlık gösteren globalleşme ile birlikte yeni değerlerin geçerlilik kazanması sonucu, ele alınmaya başlanmıştır. Geçirdiği bu evrim, kavramın ne kadar dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermekle birlikte, sınırları net ve açıklayıcı bir şekilde belirlenmiş ve herkes tarafından kabul görmüş bir 'kamusal alan' tanımı yapılamamıştır. Fakat, günümüz için geçerli olacak genel bir tanım ile ifade edilecek olursa, kamusal alan, ortak düşüncelerin oluşturulduğu, tartışmaların yapıldığı, insanların yüzyüze geldiği ve görüş ve düşüncelerini paylaştığı, iletişim kurduğu, aynı zamanda sosyalleşme ihtiyacını karşıladığı herkese açık ortak alan, 'alenileşme' alanı olarak tanımlanabilir. Bu noktada 'serbest erişim', 'toplumsal eşitlik' ve 'eşit katılım' kamusal alanın değişmez temel nitelikleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu ‘kamusal alan’ tanımından yola çıkarak, sokaklar, parklar, meydanlar, caddeler vb. gibi ortak paylaşılan her mekanın, kamusal alanın fiziksel tezahürleri olduğu söylenebilir. Bu kamusal mekanlar, kamusal aktiviteyi barındırır ve insanların ihtiyaç duyduğu bir sosyalleşme aracıdır. Ortak paydada buluşulan alan olma özelliği ile kamusal alanlar, kent dinamiğinin ve kent kültürünün yansımasıdır; kente dair fiziki, kültürel, ekonomik, sosyal ve politik karakteristikler hakkında ipuçları verir. Kent, kamusal alanlarda kimlik kazanır.

Burjuva tarafından soyutlanmış ve yüksek kültür olarak sahiplenilmiş bir ‘güç’ olan ‘sanat’ ile kamu/halk kavramı yirminci yüzyılın ortalarında yanyana gelmeye başlamıştır. Feodal dönemden itibaren Avrupa kentlerinde kendi mahrem alanlarına itilmiş, yalnızlaşmış, sessizleşmiş, ortak ilgi, fikir ve zevklerini kaybetmiş, sadece izleyici konumundaki pasif bireylerin, toplum içerisinde aktif görev alan, dahil olan aktörlere, yani kamusal insana dönüşmesiyle birlikte, içinde bulunduğu sistemin karşısında durup sesini yükseltebilen, politikleşmiş bir toplum modeli meydana gelmiştir. Bu sosyo-kültürel değişim, yavaş yavaş politikleşen ve kendisine hükmeden otoriteye karşı sesini yükselten, burjuvaziyi eleştirebilen sanatı da beraberinde getirmiştir:

Ortaçağ’da sanat, dinin hizmetinde, skolastik düşüncenin koruyuculuğunu ve savunuculuğunu üstlenen bir propaganda aracı mahiyetinde önemli bir araç olarak kullanılmış olup, mevcut statükoyu kayıtsız şartsız kabul eden devinimsiz ve durağan bir tabiata sahiptir. Politik sanatın asıl başlangıç noktası olan Rönesans’a kadar sanat, statükonun gücünü ve ihtişamını gözler önüne sermek amacı ile yapılmış, çizgileri dinsel ve emperyal övgülerin ötesine geçememiştir. Rönesans ile birlikte sanatçılar bireysel yaratıcılıklarının, mevcut sistem tarafından propaganda aracı olarak kullanılmış olduğunu fark ederek statükoyu özgürce eleştirme ortamına sahip olmuş ve bu yolla politik sanatın temelleri atılmıştır. Diego Velazquez’in 1656 yılında yaptığı, İspanya’nın çöküşünü ifade eden *IV. Philip* tablosu ve William Hogarth tarafından İngiliz aristokrat sınıfının ahlaki yozlaşmasını ve çöküşünü resmeden eserleri, politik sanatın başlangıcına öncül örnekler olarak gösterilmekte olup, asıl modern anlamda politik sanatın ilk örneği denebilecek eser, 19.yüzyılın başlarında Francisco de Goya’nın *Savaşın Felaketleri* adlı bir dizi resim serisidir. Bu eserlerin ana teması, savaşları eskiden olduğu gibi birer kahramanlık hikayeleri olarak resmetmek yerine, onların yıkıcı yönlerine işaret etmeleridir (Kılıç: 2011:38).



Görsel 1: Francisco de Goya, *Bu da Değil, Savaşın Felaketleri Serisi* (36. plaka), Asit oyma ve akuatint, 15.5 x 20.5 cm, 1820 dolayları.

Kılıç'ın da yukarıdaki alıntıda bahsetmiş olduğu gibi, özgür düşüncenin ve insan yaratıcılığının fitilini ateşleyen Rönesans ile birlikte esasında sanatın özerkliğinin temeli atılmıştır. Sanat, yalnızca sarayın değil, aristokrat sınıftan olmayan varlıklılar gibi özel hamilerin de himayesi altına girmiştir. Takiben gelen Barok dönemde, özellikle Hollanda'da, insanların, kendi evleri, lonca yapıları gibi kamusal mekanları resimlerle süslemek istemesi, resim sanatını, zaten otoritesi zayıflamış kilise ve sarayın himayesinden çıkarıp özgür kılmıştır. Bu özgürlük ile birlikte resimlerde konu edilen temalar, kullanılan malzemeler, ölçüler de artık otorite tarafından dayatılan standartları karşılama gerekliliğinden kurtulmuştur. Sipariş geleneğinin yavaş yavaş son bulması sanatın özerklik kazanmasında önemli dönüm noktalarından biridir; resim temaları çeşitlilik kazanmış, resim piyasası canlanmış ve insanlar sanat koleksiyonculuğu yapmaya başlamıştır. Sanat, ilk kez bireysellik kazanmıştır.

Onyedinci yüzyılda sanatın kazandığı bu bireyselliğin tohumları, Rönesans'ta Cosimo del Medici gibi aristokrat kökenli olmayan varlıklı hamilerin ortaya çıkmasıyla atılmıştır. Bireysel himayenin önemli etkisi olmuştur:

Onyedinci yüzyılda günlük hayatı tasvir eden, 'genre' (tür) resimleri olarak adlandırılan resimlerin gelişiminin, bireysel himayenin sonucu olduğu söylenebilir. Hatta, eğer Hollandalı orta sınıfların himayesi olmasaydı, bu resimlerin hiç varılmamış olacaklarını iddia etmek bile mümkündür. Bu dönemde orta sınıf Hollandalılar, genellikle şenlik, klasik hikayeler ya da idealleştirilmiş manzaraların felsefi zevkine karşı kayıtsız, bunlar için pek de zamanları olmayan, işadamları ya da tüccarlardı. Doğal olarak manzara resimleri ya da tarih resimleri almakla pek ilgilenmiyorlardı. Dış mekan resimlerinden çok, iç mekan resimleriyle ve gündelik, ev hayatıyla ilgili resimlerle ilgileniyorlardı ve Judith Leyster (1609-60) ve Pieter de Hooch (1629-88'den sonra) gibi sanatçıların, görece küçük ebatlı resimleri, bu insanların evlerine tam olarak uyuyordu. Bu resimlerdeki elma soyan, çamaşır dolabını düzenleyen ya da dikiş diken kadınları gösteren sahneler de tam olarak orta sınıf tüccarların zevklerine göreydi (Barnard, çeviri, 2002:119-120).



Görsel 2: Johannes Vermeer, *Dantel Ören Kız*, Tuval üzerine yağlıboya, 24 x 21 cm, 1669-1670.



Görsel 3: William Hogarth, “Evlilik Sözleşmesi”, *Moda Evlilik* serisi (1. Plaka), Gravür, 44.5 x 54.5 cm, 1745

Bu dönem, görsel kültürün toplum ile ilişkisinin filizlendiği dönem olarak adlandırılabilir. Artık soylu himayenin dayattığı standartları ve temaları işleme yükümlülüğünü omuzlarından atan sanatçılar, yapıtları aracılığıyla, etkin rol alma, söz söyleme, eleştirme hakkı kazanmıştır. Barnard’a göre (çeviri, 2002:219), çalışmaları yoluyla toplumsal düzenin eleştirisi ve dönüştürülmesine katkıda bulunmuşlardır. William Hogarth’ın 1745 tarihli *Marriage a la Mode* (Moda Evlilik) adlı gravür baskı serisi, mevcut toplumsal düzene meydan okumuş ve eleştiri getirmiş ilk görsel kültür örneğidir. Bu baskılarında Hogarth, ailelerin sahip olduğu zenginliği artırma ve toplumsal konumlarını ve prestijlerini pekiştirme amacıyla evlilik yapan İngiliz aristokrasisinin evlilik kurumu ile ilgili inançlarını, uygulamalarını, ideolojisini eleştirir. “Bu baskı serisi, evliliğe bu bakış açısının doğal ya da uygun olmadığını, bunun belirli

bir zaman ve mekanda bulunan belirli bir grubun icadı olduğunu ve bir başka sınıfın evlilik anlayışı temel alınarak buna karşı çıkılabileceğini gösterir (Barnard, çeviri, 2002:222)”. Dolayısıyla Hogarth’ın toplumsal düzene karşı çıktığı, toplumdaki hakim grubun inanç ve uygulamalarına meydan okuduğu söylenebilir.

1600’lerin ortalarında kurulan akademi ve akademik sanatın saraya sunulduğu Salon’lar, monarşinin himayesi altında olmuştur. Bu salonlarda, imparatorların ve soyluların sahip olduğu koleksiyonlar temsil edilmiştir. Ancak 1737 yılında sanatın özerkliğine dair bir başka dönüm noktası yaşanır:

Fransız İmparatorluğu’nun gücünün ve görkeminin temsil edildiği ve sadece Akademi mensuplarıyla sınırlı olan Salon sergilerinin 1737’de kamuya açılması, sanatın özerkliğini kazanmasında bir dönüm noktasıdır. Böylece kamunun kendi beğenisini ifade etmenin olanakları oluşur. Eleştiri edebiyatının ilk örnekleri Salon sergileri üzerinedir. Ondokuzuncu yüzyılda galeriler devreye girer ve Salon sergileri son bulur. Aristokratik himaye sisteminin yerini piyasa almıştır. Sanatçı, kutsal bir otoritenin temsilcisi, bu otoritenin bir hizmetkârı değildir artık. Kendi sanatını, bireyselliğini ve insanlığın yaratıcı dehasını temsil eder (Artun, web, 2006).

Salon sergilerinin kapılarını kamuya açmasıyla birlikte ekseriyetle edebiyat çevrelerinden bazı aydınlar, bu sergilere dair yazılar yazmaya başlamış ve kamuyu sanat konusunda aydınlatma misyonu üstlenmişlerdir. Kamuyu bilgilendirme ve aydınlatma bilinciyle, sanat üzerine eleştiriler, incelemeler yazmışlar, sanatla ilgili kuramlar geliştirmişlerdir. Tam bu noktada, sanatta meydana gelen bu devrim niteliğindeki değişimlerle birlikte kamusal alanın ‘çoğulcu, eşitlikçi, özgürlükçü’ mahiyetlerinin somut bir hal aldığına, sanatın kamusallaşma temellerinin atıldığına, dönemin müzeleri sayılabilecek Salon’ların ise Habermas’ın tanımını yaptığı kamusal mekanlara dönüştüğüne dikkat çekmek gerekir. Habermas’ın “‘kamu’ya (*le public*) dahil olanlar izleyenler, dinleyenler ve eleştirenlerdir” ifadesi, gerçek karşılığını bulmaktadır; artık işlevliliğini yavaş yavaş yitirmekte olan aristokratlar ile muhalif burjuvalar, sanatçılar, sanat ve edebiyat çevreleri ve aydınlar daha eşit bir zeminde, eşit bireyler olarak, kamuyu oluştururlar. Artun (web, 2006), bu çevrelerin asırlardır, sarayın ve kilisenin

iradesi altında olan konularda fikir beyan etmeye başladıklarını ve bunun bile başlı başına eleştirel ve siyasal bir tavır olduğunu vurgular.



Görsel 4: Pietro Antonio Martini, *1787 Yılı Salon Sergisi*, Gravür, 39 x 53 cm, 1787

Rönesans'tan itibaren yavaş yavaş özerklik kazanmaya başlayan sanat, ondokuzuncu yüzyıla gelindiğinde inşa edilen modern, kamusal müzelerle ve galerilerle birlikte özerkliğini daha sağlam temellerle güçlendirmiştir. İngiltere'de 1759 yılında British Museum, Fransa'da 1789'da Louvre Müzesi, Hollanda/Amsterdam'da 1815 yılında Rijksmuseum, İspanya/Madrid'de 1819 yılında Prado Müzesi, St. Petersburg'da 1853'te Hermitage ve Viyana'da 1891 yılında Kunsthistorisches ve daha birçok müze, kamuya açık olarak hizmet vermeye başlamıştır. 'Müzeleşme çağı' olarak adlandırılacak ondokuzuncu yüzyıl, aynı zamanda kamusallığın örgütlendiği, sanatın bolca eleştirilebildiği, modern eleştirinin temellerinin atıldığı, imparatorluk rejimine karşı politik söylemlerin gerçekleştirilebildiği bir çağdır.

Salon sergileriyle – ve tabii aynı zamanlarda kurulan kamusal müzelerle – birlikte, önceden sadece kiliselerde, saraylarda, soylulara özgü mekânlarda veya nadiren düzenlenen halka açık birtakım resmi törenlerde izlenebilen resimler/heykeller, imgeler, semboller, anlamlar – bütün ikonografi – kalabalıkların emanetine geçmektedir. Kendilerine ait saydıkları, tamamen seküler bu gibi atmosferlerde sanatı kendilerine mal ederler, istedikleri gibi yorumlayıp, eleştirir, değerlendirirler. Eleştirme, muhakeme etme yetkisi, mutlak iradeden kamuya geçer. Sonuçta estetik otorite, birtakım başka, siyasal otoritelerle birlikte yavaş yavaş kamunun tarafına kayar. Kamusal alanda boy göstermeye başlamalarıyla birlikte sanatçılar yaratıcı bireyler olarak yüceltilirler. Yaratma erki ilk defa tanrıdan bireye devir olur. Önceden olduğu gibi sadece eserlere değil, onları yapan sanatçılara da ilgi gösterilir. Oysa sanatın zanaat sayıldığı modernlik öncesi dönemlerde sanatçı bir yaratıcı birey olarak kabul görmez. Önemli olan onun boyadığı temsillerin kutsallığıdır, gücüdür. O başka zanaatkârlarla aynı seviyededir ve Habermas'ın kaydettiği gibi sarayda diğer hizmetkârlarla aynı statüde istihdam edilir (Artun, web, 2006).

Sanat, artık modern anlamıyla karşımızdadır. Sanatçı, eleştirmen, izleyici, halk, müze, galeri, sanat çevreleri artık eşit ve herkese açık bir zeminde bir aradadır ve bütünü birer parçalarıdır. Önceleri, kraliyete, imparatorluğa, saraya, kiliseye, soylulara ait koleksiyonların yer aldığı müzeler artık kamu malıdır. Kamusal ilkesinin yer etmesiyle birlikte kamusal müzeler yaygınlaşır ve artık sergilenen eserler, yalnızca azizlerin, soyluların, uluların hikayesi değil, bireyselliğin, “monarşiye karşı kazanılan zaferin, ulusların kurulmasının; insanın aklının, bilgisinin, ilerlemesinin, uygarlaşmasının, evrenselliğinin ve bireyselliğinin tarihidir. İnsanın eşitliğinin, özgürlüğünün, demokrasinin tarihidir (Artun, 2008:101)”. Sanatın ondokuzuncu yüzyılın ortalarında kamusal olarak özerklik kazanması, esasında kamusal sanat ve sokak sanatı adına sanat tarihinde atılmış en büyük adımdır. Bundan sonraki süreçte, sanatçıların aktif politikaya daha çok dahil olmaya ve siyasi meselelerde daha yönlendirici olmaya başlaması ile sanatta ve siyasi yaşamda özgürlükçü bir atmosferin dominant olmaya başladığı bir çağ başlayacaktır.

2. SOKAK SANATI

2.1. Geçmişten Günümüze Sokak Sanatının Geçirdiği Dönüşüm

‘Kamusal Alan’ kavramının detaylı bir tanımının yapıldığı birinci bölümde de altı çizildiği gibi, kamusal alan, ideal şekliyle, herkese açık, erişilebilir özgür ve bağımsız bir alan olması gereken bir alan olarak ifade edilir. Dolayısıyla kamusal alan, toplumsal normlardan ve politik kararlardan etkilenen kamuoyu tarafından şekillendirilir ve yaşayan bir organizma halini alır. Kamusal olma niteliği taşıyan sokak sanatı da bu noktada, kamusal alan için geçerli tüm karakteristikleri bünyesinde barındırmasından dolayı, toplumun bireyleri tarafından kaçınılmaz biçimde şekillendirilmiştir.

Günümüz sokak sanatının geçirdiği evrimi öncelikle graffitiyle ele almak gerekir. Bu bölümde, New York’ta 1960-70’li yıllarda ‘Amerikan Rüyası’nın sorgulandığı dönemde, gençlerin varoluşlarını ifade etme ve kendi alanlarının sınırlarını belirleme amacıyla ortaya çıkan graffitinin politik mesajlardan uzaklaşarak nasıl kendi kültürünü yarattığı ve zaman içerisinde farklı teknik ve stillerle çeşitlenerek ve estetik bir anlayış kazanarak nasıl daha serbest bir kendini ifade etme sanatına dönüştüğü üç başlık altında incelenecektir.

2.1.1. “Ben de Buradayım” Mesajı İle Bir Başkaldırı Şekli: Graffiti

Elbette graffiti, insanoğlunun yazı yazmayı öğrenmesiyle birlikte ortaya çıkmış bir kavramdır. Sokak sanatı/graffitinin bir sanat türü olarak benimsenmesinden onbinlerce yıl önce duvarlar, insanların bilgi aktarma, deneyimlerini paylaşma, iz bırakma, kendi alanını belirleme gibi temel güdülerle kullandığı bireysel veya kolektif bir ifade alanı olmuştur. Julian Bell (çeviri, 2009:13), birçok mağara duvarında hayvan çizimlerinin, görsel imgeleri yaratma eyleminden ziyade, daha önceki işaretlerle önem kazanmış bir alana, insanların dönüp iz bırakması olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Bilinen en eski graffiti formları, hayvan kemikleri ve pigmentlerle yapılmış tarihöncesi mağara resimleri (bkz. Görsel 5) ve resimsel hiyerogliflerle ilk çağlara uzanır.



Görsel 5: Güney Fransa’da M.Ö. 28.000 civarında Chauvet mağarasındaki gergedan ve at resimleri.

Eski Mısır ve Roma döneminde yaşamış insanlar, tarihsel olarak oldukça eski bir geçmişe sahip graffiti tekniği ile buldukları yerdeki duvar ve kayalara çeşitli şekil ve yazılardan oluşan mesajlar bırakmışlardır. Antik çağda graffiti, günümüzün politik ve sosyal idealleriyle ilgili popüler mesajları ile mukayese edildiğinde aşk cümleleri, politik göndermeler ve basit düşünce kelimelerinden oluşan cümle kalıplarıyla, dolayısıyla günümüz toplumunda sahip olduğu içerik ve anlamdan daha farklı ifade ve çağrışımlarla kullanılmıştır. Pompeii’deki Vezüv Volkanik Yanardağı’nda graffiti örnekleri mevcuttur; bu örnekler Antik Roma’daki sokak yaşamı hakkında ipuçları veren Latince lanetler, büyüler, aşk itirafları, alfabeler, politik sloganlar ve ünlü edebi alıntılardan oluşmaktadır. “Pompeii’de hayatta kalmayı başarmış 11.000 civarı graffiti örneğinin yarıya yakını, ev, dükkan, fırın, genel ev, çuhahane, gladyatör arenaları gibi özel veya kamusal alanların iç veya dış duvarlarına yapılmıştır (Keegan, 2014:14-15)”. Özellikle seçim zamanı propaganda amaçlı duvarlara yazılmış graffitiler dikkat çekmektedir.

Duvarlara (Pompeii) vatandaşlarını belli bir siyasi adaya oy vermeleri için teşvik eden politik propagandalar yazılmıştır. Bu sloganlar, adayın kendisi tarafından değil, ailesi, arkadaşları, destekçileri veya loncaları tarafından yazılmıştır. “Vesonius Primus, devlet memuriyeti için saygıdeğer bir adam Gnacus Helvius’un *aedile*¹ olarak seçilmesini istiyor”, bu sloganlara örnek olarak verilebilir (Bradley, 2013:67).



Görsel 6: M.S. 79 yılındaki Vezüv Yanardağı püskürmesinden önce, Pompeii kentindeki bir duvara yazılmış seçim sloganı.

İnsanların yaşadıkları yeri benimsemeleri, kendilerine ait kılmaları, yaşadıkları mekanlara iz bırakmaları, kendilerinden sonrakilere mesajlar vermeleri kadim bir gelenektir. Antik çağdan günümüze kadar varoluşunu sürdürmüş ‘graffiti’ geleneği, İkinci Dünya Savaşı’nın yaşandığı yıllarda gemi kontrol mühendisi olan J.J. Kilroy’un duvarlara, binalara, hatta düşmana atılmayı bekleyen bombaların üzerine *Kilroy was here* (Kilroy buradaydı) yazmasıyla, bir nevi günümüzde sahip olduğu anlamının ve felsefesinin temellerini atmıştır.

¹ Roma İmparatorluğu’nda devlet binalarının yapılması ve halk festivallerinin düzenlenmesi ile ilgili ödeneklerden sorumlu memur.



Görsel 7: Washington'daki II.Dünya Savaşı anıtının üzerindeki gravür.

İsmi her yere yazarak varoluşunu insanlara hatırlatma güdüsüyle gerçekleşen bu eylem, yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasi atmosferin değişmesiyle birlikte, baskı ve kısıtlamalara, ötekileştirilmelere karşı direniş ve başkaldırı gibi güdeleri de kapsamaya başlamıştır.Almanya'yı Doğu ve Batı şeklinde ikiye ayırmış Berlin Duvarı'nın her iki yanı protest kişiler tarafından boyanmış, yazı ve sloganlarla doldurulmuştur.



Görsel 8: Berlin Duvarı üzerine yapılmış graffiti örnekleri

1960'lı yıllarda Amerika'da politik görüşlerini duyurmak isteyen ve gençlerden oluşan gruplar, kendi denetimleri altında olan alanları belirlemek için graffiti tekniğini kullanmıştır. Sonrasında bu yöntem, bağımsız kimselerce geliştirilip, politik ve sosyal içerikli mesajlar dışında bireysel tercihleri ve düşünceleri de ifade eden graffitilerle daha da çeşitlilik kazanmıştır.

Amerika'da ise New York'un metro altgeçitlerinde ve tünellerinde başlayan 'tag atma' (graffiti uygulayıcısının kendi adını yazması) modası, kurye olduğu için işi gereği her gün trenle seyahat etmesi gereken Taki 183'ün gittiği her istasyona ve bindiği her trene ismini yazmasıyla başlamıştır. Çok geçmeden tanınmaya başlamış, 21 Temmuz 1971 tarihli New York Times'da kendisiyle ilgili bir makale yayımlanmıştır (Resim 11). Makalede Taki 183 gibi duvarlara kendi lakabını yazan gençlerin sayısının giderek arttığı vurgulanmış, toplu taşıma yetkililerinin ve polis memurlarının konu ile ilgili görüşleri alınmıştır. Toplu taşıma yetkilileri tarafından yapılan tahmine göre, 1970 senesinde metro istasyonundaki graffitilerin silinmesi yaklaşık 80,000 iş saatine ve takriben 300,000 dolara malolmuştur. Taki 183 ise bununla ilgili olarak, çalışıp, devlete vergi ödeyen bir vatandaş olduğunu ve graffitinin kimseye bir zararı dokunmayacağını belirterek "niçin seçim zamanı metro istasyonlarının dört bir yanına sticker yapıştıran seçim kampanyası organizatörlerinin değil de küçük bir çocuğun peşine düşüyorlar? (Charles, 1971:37)" sorusunu sormuştur. Önemli bir kamu aracı olan medya, bu konuyla ilgili olarak toplumda bireylerarası iletişimi sağlamış ve bu makalenin yayımlanmasının ardından şehrin her yerinde graffiti uygulayıcılarının sayısı artmıştır. Böylelikle graffiti, ilk defa yeni bir forma kavuşan ve altkültür dışında da tanınmaya başlanan bir eylem haline gelmiştir.

'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.

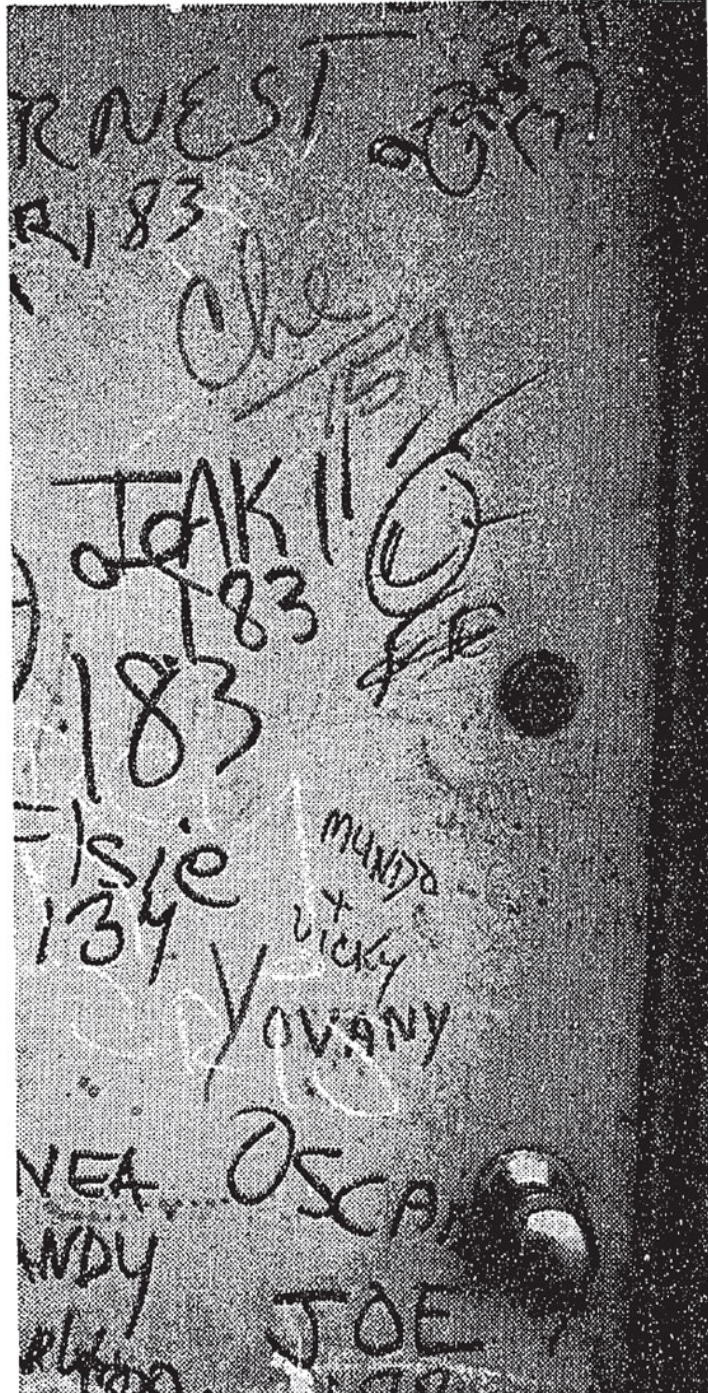
And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

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



Görsel 9: Taki 183 ile ilgili New York Times'da yayımlanan 'Taki 183' Spawns Pen Pals' adlı makale.

Günümüz graffiti eyleminin dönüm noktasını 1970’li yılların Amerikası’na dayandırmak yanlış olmaz. Çalkantılı politik ve ekonomik koşullar sonucu Amerika’nın kendini sorgulamaya başladığı bir dönemde, içinde buldukları bu sistemden sıkılmış, özellikle İspanyol ve Afrika kökenli Amerikan gençleri, Taki 183 gibi, dertlerini sokağa taşımaya, kendilerini sokakta kendi el yazılarıyla göstermeye, isimlerini şehrin görünür yerlerine yazarak varoluşlarını ispatlamaya ve duyurmaya başladılar. Kendilerini ‘writer’ olarak tanımlayan graffiticiler, bu ‘yazma’ eylemini estetik açıdan geliştiriyor, birçok tekniği ve üslupları da kullanarak graffitilerini daha akılda kalıcı kılmaya çalışıyordu.

Kısa zamanda sade imzalar kaligrafik değer, stil ve renk kazanmaya başladı, *tag*’ler daha büyük ve daha etkileyici biçimlerde, daha ulaşılmaz alanlarda daha sık belirmeye başladı. Görünür ve akılda kalıcı graffitiler daha çok saygı görüyordu. Özgün olmaya önem veren graffiticiler, stillerini ilerlettikçe, kaligrafik sınırları zorlamaktan kaçınmadılar. Phase2 1972’de, imzasını, günümüzde *Bubble Style* olarak bilinen, başta *Softie* adını verdiği yuvarlak hatlı balonumsu harflerle yazmaya başladı (Görsel 10). 1974’te Tracy168 tüm harflerin neredeyse okunamayacak kadar karışık bir şekilde birbirine girdiği *Wild Style* kavramını ortaya koydu. 1976’da ise Lee Quiñones ve efsanevi Fabulous 5 ekibi ilk defa bir metronun tümünü resimleri ve graffitileriyle kapladı. Sokak ve metrolarda stiller gelişip isimler yayılırken, graffitiye ilgi de artıyordu (Ayrıl, derleme, 2014:11).



Görsel 10: Phase2’nun 1972’de Bubble Style tarzıyla yazmış olduğu tag.

Graffitinin artık yalnızca bireysel bir varoluş ve mücadele olmaktan çıkıp, toplumsal bir renk kazanmaya ve daha etkileyici ve büyük toplumsal konuları ele almaya başlaması, daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Graffiti, hem işlediği konular hem de teknik uygulamaları ve stilleri bakımından artık daha serbest ve özgür bir kendini ifade etme sanatına dönüşerek sokak sanatına doğru evrilmeye başlamıştır.

2.1.2. Graffitinin Popülerleşmesinde Fotoğrafçılığın Rolü

Graffiticilerin hiçbir zaman kalıcı ve ölümsüz olmak gibi bir dertleri olmamıştır; duvara, taşların üzerine, bina cephelerine, metrolara yazdıkları herkesin müdahalesine açıktır. Silinebilir, değiştirilebilir, yağmur-çamurla akıp gidebilir. Ancak, dönemin kültürel, politik ve toplumsal karakteristiğine ışık tutan, ‘sokaktaki insanın’ günlük yaşamından detaylar içeren, insanların gelenek, tutum ve davranışlarına dair samimi bilgiler veren bu yazılar esasında tarihi belge niteliği taşırlar. Söylemeye çalıştıkları bir şeyler vardır. Duvarların fısıldadıklarına kulak veren sanatçılardan biri olan Picasso şöyle der: “Ben, duvarlarda olup bitenlere her zaman çok önem verdim. Hatta gençliğimde, bazen graffitileri kopyaladığım da oldu (Brassaï, çeviri, 1999:254)” Picasso gibi, duvarların önemini anlamış fotoğraf sanatçıları ise bu tarihi belgeleme misyonunu üstlenmiş, graffitileri ‘ölümsüz’ kılmışlardır.

Duvarların bu ‘sağır gücü’nün önemini fark etmiş olan Fransız fotoğraf sanatçısı Brassaï, 1930 yılından 1950’lilerin ortalarına kadar, 25 yıl boyunca Paris sokaklarındaki graffitileri fotoğraflamıştır. Fotoğrafları ilk kez *Minotaure* adlı derginin 1933 tarihli Aralık sayısı ve 1944 tarihli Ocak sayısında, makale eşliğinde yayımlanmıştır. 1933 tarihli sayıda *From Cave Wall to Factory Wall* (Mağara Duvarından Fabrika Duvarına) adlı başlıkta topladığı fotoğraflar, sanatçıya göre kendi imgeleri ile tarihöncesi dönemin sanatı arasında hissettiği süreklilik hissini yansıtıyordu. “Brassaï, ‘her ikisinde bilinçaltının öfkesini ve çılgınlığını görerek’ hem mağara sanatını hem de graffitiyi romantize ediyordu (Walker, 2002:155)”.

Şunu kabul etmemiz gerek: duvarın sağır gücü, kağıda kıyasla, bizim çocuksu ruhumuzdan tamamen farklı bir tarz ortaya çıkarır; bu, daha haşın ve sert bir tarzdır. Daha sert, daha ekspresif, daha yalın....Artık, çocukların eğlenceli ve fantastik çizimlerinin tatlılığından çok uzağız. Materyal ve araç-gereçlerin doğası, sanatı dönüştürebilir ve düşünceyi başkalaştırabilir. Kağıttan duvara doğru, çocuksu ifade bir tür yer çekimi, bir tür densite kazanır. Çünkü kağıt boyun eğer; duvar ise emreder. Yalnızca ifadenin özellikleri değişmekle kalmaz, aynı zamanda ruhun doğası, hatta eğilimleri başkalaşır. Duvara yapılan graffitiye hayat veren araç-gereçler, kağıda hükmeden kalem ve fırçaların baş edemeyeceği savaşırlara koşarlar...Peki duvar bu gücünü ve büyüsunü nereden alır? ²



Görsel 11: Brassai, *İsimsiz* (Graffiti), 'VIII Sihir Serisi', Fotoğraf. 50 x 40 cm., yak.1930.



Görsel 12: Brassai, *İsimsiz* (Graffiti), 'VII Ölüm Serisi', Fotoğraf. 50 x 40,5 cm., yak.1930.

Duvarların gücünün ve büyüsunün farkına varmış olan Brassai için graffiti, bir dönemin karakterine ve yaşamına ilişkin spontane kanıtlardır. Paris şehrinin duvarlarında tomurcuklanan 'sanatın bu dünyevi ve yabani çiçeklerini' yirmi yıl boyunca toplamış olan fotoğraf sanatçısı, Paris duvarlarında fotoğrafladığı graffitileri

² Brassai, G. H. (yak. 1960), Graffiti Üzerine, MACBA. <http://www.macba.cat/en/le-roi-soleil-porte-de-saint-ouen-graffiti-serie-ix-images-primitives-1844> (Erişim Tarihi: 17.05.2015).

1956 yılında *Duvarların Dili (Language of Wall)* adlı bir sergide MoMA'da sergilemiştir. Martin Irvine, bu serginin ve sekiz sene sonra 1964 yılında Bibliothèque Nationale tarafından organize edilen serginin sanat dünyası üzerindeki etkilerini şöyle anlatır:

...Primitivizm, 'dışarıdaki' sanatı ve eğitilmemiş dahilerin bilinçdışı ifadeleri ile ilgili olarak sanatçılar ve modernist söylem üzerinde muazzam bir etki yaratmış bu iki sergi sonrasında, sanat dünyasının duvarları, graffitiyi ve otantik 'dış dünyayı' tartışması, Post-Pop 1980'li yıllarda Basquiat ve Haring'in sanat çevrelerince kabul görmesine olanak sağlamıştır (Irvine, derleme, 2012:14).

Sergi kataloğu yazısında, graffitinin genç beyinler üzerindeki etkilerine dair serginin küratörlüğünü yapan Edward Steichen şunları kaleme almıştır:

.... Brassai'nin fotoğrafları şunun kanıtıdır ki yağmur-çamur etkilerine dayanamamış ya da kaza eseri veya kasıtlı olarak yıkılıp dökülmüş duvar yüzeyleri, gençlerin hayalgücünü harekete geçirmiştir. İnaniyorum ki bu görsel imge, tıpkı filmlerdeki, çizgiroman bantlarındaki, dergilerdeki veya gazetelerdeki gibi, genç beyinler üzerinde etkili olmuş, yalnızca şekil ve motiflerle değil, aynı zamanda bu imgelerdeki duygusal ifadelerle de ilgilenmelerini sağlamıştır (Steichen, sergi katalog yazısı, MoMA, 1956).

Graffiti fotoğraflamaya yönelik bu ilgi, 1970'li ve 80'li yıllara gelindiğinde Martha Cooper, Henry Chalfant, Hugh Holland, Tony Silver, James Prigoff gibi fotoğraf sanatçıları tarafından da sürdürülmüştür. Graffitinin büyüüne kapılmış, bu 'uçucu' ifade formunu ölümsüzleştirme gayretindeki bu sanatçılar, çektikleri fotoğrafları arşivleyip kitaplarda toplayarak, birçok genç graffiticiyi etkilemiş ve graffiti kültürünün yayılmasına katkı sağlamışlardır.

70-80'li yılların New York graffiti ortamını belgelemesiyle tanınan Martha Cooper, graffiti sanatının gençler tarafından benimsenmesi ve sevilmesinde önemli bir figürdür. Üniversitede sanat ve antropoloji okumuş olan sanatçı, bir fotoğrafçılık dükkanı işleten babasından etkilenerek 19 yaşında fotoğrafçılığa yönelmiş ve kariyerini bu alanda geliştirme kararı almıştır. Sonraları, sanata ve antropolojiye olan merakını harmanlayabileceği graffiti ile tanışmasını bir röportajında şöyle anımsıyor:

Etrafta kumdan kaleler yapmak veya yarış arabalarıyla oynamak gibi kendi kendilerine yaratıcı oyunlar oynayan çocukları fotoğrafladığım bir projeye başlamıştım. Bir gün bir çocuk, bana not defterini gösterip, duvara yazmak üzere kendi isminin tasarımını yaptığını söyledi. Her yerde karşılaştığım graffitilerin, aslında çocukların isimleri olduğunu ilk kez o zaman idrak etmiştim. Benim de graffiti merakım olduğunu söyleyince, çocuk beni 'kral' ile tanıştırmak istedi; kral, bugünün en saygın *writer*'larından biri olacak Dondi idi (Cooper, web, 2009).



Görsel 13: 1980'li yıllarda M.Cooper tarafından fotoğraflanmış Dondi'ye ait *Children of the Grave Again, Part 3* adlı graffiti.



Görsel 14: *Trendeki Polisler*, M.Cooper, Bronx, 1981.

Graffiti sanatının girift yapısına dair ne kadar çok şey öğrendikçe o kadar büyüldüğünü belirten Cooper, graffiti ve Hip Hop kültürünün özünü yakalamış ve bu kültürlerin yayılmasında etkili olmuş isimlerden biri olarak, bugüne kadar birçok graffiti jenerasyonu ve sokak sanatçıları etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir.

Graffitinin yaygınlaşmasına katkı sağlamış bir diğer isim, kariyerine heykeltıraş olarak başlamış Henry Chalfant'tır. 1970'li yıllarda graffiti kültürü üzerine ayrıntılı bir çalışma ortaya çıkarmaya karar vermiş ve kapsamlı bir fotoğraf ve film arşivi oluşturmuştur. Chalfant, elindeki bu değerli arşivi belgesellere ve kitaplara dönüştürerek günümüzde graffitiye dair önemli tarihi kayıt ve kaynak niteliği taşıyan eserlere imza atmıştır. Bunlar arasında en önemlileri; 1983 yılında yönetmen Tony Silver ile ortak çalışmayla gerçekleştirdiği *Style Wars* belgeseli, 1984 yılında Martha Cooper ile ortak çalışmaları olan *Subway Art* kitabı ve 1987'de James Prigoff ile yine bir ortak çalışma ürünü olan, graffitinin küresel yaygınlaşmasını konu eden *Spraycan Art* kitabı olarak sayılabilir.



Görsel 15: Ağustos 2014'te İstanbul'da Pera Müzesi'nde gerçekleşen *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* sergisinde yer alan Henry Chalfant fotoğraflarından detay.



Görsel 16: Ağustos 2014'te İstanbul'da Pera Müzesi'nde gerçekleşen *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* sergisinde yer alan Henry Chalfant fotoğrafları.

1983 yılında Sundance Film Festivali'nde en iyi belgesel ödülüne layık görülen *Style Wars*, 1980'lerin ilk yıllarındaki New York sokak kültürünü kayıt altına almış nadide ve vazgeçilmez bir belgeseldir. Belgesel, kendilerini sanatları aracılığıyla ifade etme gayretindeki graffitilerin oyun alanlarına, savaş alanlarına ve muhteşem sanatsal tuvallere dönüşen New York'un yıkık-dökük metro sistemini konu eder; hem Case 2, Skeme, Cap, Dondi, Seen, Shy 147 gibi graffitinin efsanevi isimlerinin hem de dönemin New York Belediye Başkanı olan Edward Koch'un, polis memurlarının, sanat eleştirirlerinin, metro çalışanlarının ve sokaktaki insanların bakış açısıyla dönemin graffiti ve sokak kültürüne dair derin ve ayrıntılı bilgiler veren tarihi bir belgedir.

Dönemin yükselen graffiti kültürünün büyümesine kendilerini kaptırılmış fotoğrafçılar, belgeselciler, film yönetmenleri, hiç şüphesiz, graffiti kültürünün global biçimde yaygınlaşmasına önemli katkılarda bulunmuş, graffitiye ilgi duyan gençlerin 'kutsal kitapları' haline gelmiş değerli arşivler oluşturmuştur. Bu kısa ömürlü şaheserleri kameralarıyla yakalama ve kaydetme tutkuları ve kararlılıkları, New York şehrinin metro trenlerini boyamış birçok genç sanatçıya ait eserlerin belge niteliğindeki

resimli kesitlerini dünyaya miras bırakmıştır. Çektikleri fotoğrafların, belki 20 sene ya da 50 veya 100 sene sonra, çok nadide ve orijinal olacak şeyin daimi birer kaydı haline geleceğinin ve devlet tarafından vandallık olarak görülse de bunun çok genç beyinlerce temeli atılan yeni bir estetik olduğunun farkında olmuşlardır. Chalfant, Nisan 2014'te New York'taki City Lore Gallery'de gerçekleşen *Moving Murals: Henry Chalfant & Martha Cooper's All-City Graffiti Archive* adlı sergisi ile ilgili olarak şunları söyler: “Vandalizm olarak adlandırabileceğiniz, bir duvar veya metro treni üzerine yazı yazma eylemi olarak başlayan şey, gerçek bir sanat formuna dönüştü ve bu, dünya çapında inanılmaz sayıda insanı etkilemiş bir sanat formudur (Ramisetti, web, 2014)”



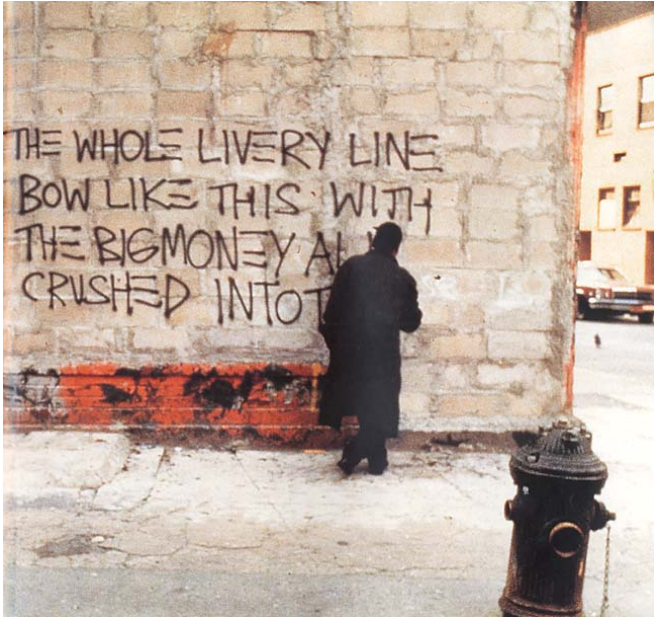
Görsel 17: *Style Wars* Belgeseli Kapak Fotoğrafi, Yönetmen: Tony Silver,
Yapımcı: Tony Silver & Henry Chalfant, 1983

2.1.3. Graffitinin Sokak Sanatına Evrimi

Fotoğraf sayesinde giderek popülerlik kazanan graffiti, artık sanat çevreleri tarafından da dikkat çekmeye başlamış ve yeni bir estetik değer ve kültür oluşturmuştur. 1980'lerin sonu ile 90'ların başına denk gelen bu dönemde, graffiti, sanatçılar

tarafından bir ifade şekli olarak benimsenmeye ve galerilerde boy göstermeye başlamıştır.

Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Kenny Scharf gibi ilk eserlerini sokaklarda üretmiş, graffiti kültürünü benimsemiş sanatçıların, New York sanat piyasasının dikkatini çekip galerilerde boy gösteren sanatçılara dönüşmesi ile birlikte, graffiti bir sanat formu olarak evrilmeye, dolayısıyla sanat eleştirmenlerinin, sanat tarihçilerinin, sanat alıcılarının ve koleksiyonerlerinin, galerilerin dikkatini çekmeye başlamıştır. Sanatçıların graffiti kültürünü sahiplenmesi ile birlikte graffiti, yalnızca duvarlara veya metrolara yazı yazma ve 'tag' atma eylemi olmaktan çıkmış, 'graffiti sanatı' hareketi olarak adlandırılmaya başlamıştır. "Graffiti sanatı hareketi Fashion Moda, FUN Gallery, Mudd Club ve 1980'lerin ilk yıllarında açılmış diğer sergi mekanlarında gerçekleştirilen sergilerle başlamış ve SoHo, 57th Street ve Basel sanat fuarı gibi köklü galerilerle yaygınlaşmıştır (Thompson, 2009:6)"



Görsel 18: Jean-Michel Basquait graffiti yazarken.
1981 yapımı *Downtown 81* adlı filmde bir kare.



Görsel 19: Keith Haring, *İsimsiz* çalışması
üzerinde çalışırken, 1981 dolayları.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, tüketimi canlandırmak amacıyla gerçek objeler kullanan, seri üretim anlayışına ve tüketim toplumuna eleştiri getiren pop-art ve graffiti, birbirini besleyen iki ayrı akım olarak karşımıza çıkar. Graffitinin otantikliği ve primitif oluşu, yüksek sanattan tamamen bağımsız ve öncü oluşu, Claes Oldenburg, Andy Warhol gibi Pop sanatçıları, sanat eleştirmenlerini, Picasso, Gauguin, Haring ve Basquiat gibi Primitifleri etkilemiştir.

1980'li yıllarda Andy Warhol'un, sanat kariyerini aynı anda üç ayrı koldan ilerlettiği görülür: *Famous Jews* (Ünlü Yahudiler), *Endangered Species* (Nesli Tükenmekte Olan Canlılar) ve *Oxidation Paintings* (Oksidasyon Resimleri), belirli bir izleyici kitlesini hedef almayan, sergi amaçlı üretilmiş serilerdir; zengin ve ünlü kişilerce sipariş edilen portreler, Warhol'un ücretinden hiçbir zaman feragat etmediği sürekli bir gelir sağlamıştır; Studio 54 ve Elaine's'de, reklamlarda ve televizyonda (The Love Boat) kamu karşısına çıkması ise onun geniş kitlelerce tanınırlılığına katkı sağlamıştır. Andy Warhol'un hem yüksek kültürden hem de alt kültürden tüketicilere çekici gelmesi, graffiti sanatçılarına, sanat dünyasının elitleri için galerilerde tuval üzerine işler sergileyebilecekleri, aynı zamanda da yine metro trenlerini boyayarak sokaktaki şöhretlerini devam ettirebilecekleri mesajını vermiştir. Sanat tarihçisi Jack Stewart, metro graffitileri hakkında literatürdeki ilk bilimsel çalışma olma özelliği taşıyan tezinde, "ilk kez 1970-1978 yılları arasında New York'ta ortaya çıkan graffitilerin, bilinen hiçbir yüksek sanat kaynağı ile ilgisi olmayan eşsiz birer tomurcuklanma" olduğunu vurgulamıştır (Stewart, 1989:161).

"Özellikle 1980'li yılların başında, sanat piyasasının yazılı olmayan kurallarıyla örtüşmüş ve sanat eleştirmeleri ve alıcılarının beklentilerini başarıyla karşılamış olan graffiti sanatı hareketi (Thompson, 2009:26)", New York'lu sanatçı birliği COLAB tarafından düzenlenen *Times Square Show* adlı sergide galeride izleyici karşına çıkar. Sergide yer alan sanatçılardan biri olan Keith Haring o dönemi şöyle anlatmıştır:

Sokaklara graffitiler çizmeye başladığımda 1980 yılının kışydı. Ben kendi adımı yazmak yerine, önce köpeğe benzeyen bir hayvan figürü, sonra elleri ve ayakları üzerinde sürünen bir insan figürü yapıyordum. Ama her seferinde bebeği andırıyordu. Ben de sokak duvarlarına köpek ve bebek figürlerinin varyasyonları çizmeye başladım. O dönem, kendini Collaborative Projects veya COLAB olarak adlandıran bir alt-kültür sanat grubu *Times Square Show* adlı bir sergi organize etmişti. Yedinci cadde ve kırk-birinci sokakta bulunan, eskiden masaj salonu olarak kullanılan terk edilmiş bir bina bulmuşlar, burayı cüzi bir ücret karşılığı kiralamışlar ve sanatçıları davet etmişlerdi. Times Square Show sergisi, bu dönemin sanat dünyası için bir dönüm noktası olmuştur. Gerçekten iz bırakmıştır; çünkü graffiti sanatı da dahil olmak üzere her türden alt kültür sanat örneği ilk defa tek bir mekanda toplanmıştır. İlk defa sanat dünyası, alt kültürün varlığını tanımış ve graffiti dünyasına daha fazla odaklanmaya başlamıştır (Gruen, 1992:65).



Görsel 20 (sol): Time Square Show sergisinin afişi. 1980.

Görsel 21 (sağ): Önünde Tom Otterness'in kum torbasının yer aldığı graffiti duvarı. COLAB tarafından düzenlenen *Times Square Show* sergisinin en üst katından bir görüntü, 1980. Fotoğraf: Lisa Kahane

1981 yılında ise Patti Astor ve Bili SteUing tarafından kurulan FUN Gallery, aslen klasik anlamda sanatçı olan ama kamusal alanda da işler üreten Kenny Scharf, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat gibi sanatçıları ve graffitinin öncü popüler isimleri

olan Fab 5 Freddy, Lee Quinones, Dondi, Lady Pink ve Futura'yı da sergilemiştir. FUN Gallery açık kaldığı yıllarda graffiticileri, rapçileri ve break dansçıları, kuratör, koleksiyoner ve sanat eleştirmenleri ile aynı mekanda buluşturup sokak kültürünün gelişmesine öncülük etmiştir.



Görsel 22: Kenny Scharf'ın Eylül 1982'de FUN Gallery duvarına yaptığı *Whoa Nelly!* adlı çalışmasının önünde Futura. Fotoğraf: Anita Rosenberg

FUN Gallery'nin amacı, sanat alıcıları için değil, sanatçılar için bir galeri olmaktı. Kapılarını, East Village'da yaşayan tüm yetişkin ve çocuklara açtı. Patti Astor, sanatın herkes için olmasını istiyordu. FUN, sanatçıların sokaktaki itibarlarından hiçbir şey kaybetmeden sergi açabildikleri bir yerdi ve 1980'lerin ilk yıllarında Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Dondi, Futura, FAB 5 Freddy, Lee Quinones, Kenny Scharf ve Lady Pink gibi ağız keskin birçok sanatçının işlerini burada görmek mümkündü. Ayrıca şahane partileri ile ünlüydü. FUN Gallery, yalnızca dört sene ayakta kalabildi ancak bu kısıtlı sürede, sanat dünyasının ufkunu genişletmeyi başardı (Reed, web, 2013).



Görsel 23: Keith Haring ve LA2'nun *Şirinler* heykelleri yanında duran Patti Astor, Şubat 1983, Fotoğraf: Eric Kroll



Görsel 24: Keith Haring'in FUN Gallery'deki imza günü, Şubat 1983, Fotoğraf: Martha Cooper.

1980'li yıllarda graffiti kültürünün önemli graffiti sanatçılarından Ekvador'lu Lady Pink, o dönem graffiti hareketine dahil olan gençlerin çoğunlukla 13-15 yaşlarındaki ergen çocuklar olduğunu ifade ederek, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Jenny Holzer, John Specter ve Richard Hamilton gibi sanatçıların, sokak sanatının ataları olduğunu vurgular. “Bu isimler, ilk sokak sanatçılarıdır. Stensil, poster, baskıresim teknikleri, boyama gibi farklı medyumlarla çalışıyorlardı. Tabi bizim yaptığımız gibi metro trenlerine spreyle boyayla harfler yazmıyorlardır. Onlar, ilk sokak sanatçılarıydılar (Kreizman, 2013:10)”.

Graffitinin, sanat çevreleri ve sanatçılar tarafından böylesine sıcak bir şekilde kucaklanması ve benimsenmesi ile graffiti sanatı hızla evrilmeye, gelişim göstermeye ve daha fazla göz önünde olmaya başlar. *Tag*ler daha özgün, daha büyük boyutlu, daha kaligrafik ve daha etkileyici biçimlerde yazılmaya, bunun yanısıra kullanılan spreyle boya, markör gibi malzemeler ve teknikler, sanatın diğer disiplinlerinden de beslenmeye, çeşitlenmeye ve gelişmeye başlar: Xerox ve serigrafi baskıdan, elle oyulmuş ağaç bloklara ve linol baskı tekniğine kadar baskıresim sanatının geleneksel ve deneysel teknikleri, kabaca elle kesilmiş veya ayrıntılı makine kesimi stensiller, serbest bir şekilde veya projektör ile yansıtılarak akrilik boya ile boyama gibi birçok yöntemle denemeler yapılır. Dolayısıyla, duvara kendi adını yazma şeklinde özetlenebilecek graffiti uygulaması, yeni teknik ve uygulamaların keşfedilmesiyle, sınır tanımaz bir boyut kazanır ve bugün ‘sokak sanatı’, hatta daha profesyonel bir terminoloji ile ‘çağdaş kent sanatı’ adı verilen sanat akımına doğru dönüşüm geçirmektedir. Graffiti bugün sokak sanatı başlığı altında değerlendirilen bir ifade biçimidir. Graffitinin gelişim süreci göz önüne alındığında, daha genel ve kapsayıcı anlam taşıyan ‘sokak sanatı’na evriminin kaçınılmaz olduğu çıkarımını yapmak oldukça mümkündür. Çağdaş, bedava, varoluşu için izne ihtiyacı olmayan, demokratik, sokakta doğmuş, özgür, müzeye, galeriye veya herhangi bir sergi mekanına muhtaç olmayan, asi doğası ile sokak sanatı, artık, resim ve baskıresim disiplinlerini kucaklayan, aynı zamanda kavramsal öğelerini yapılandırırken Pop Art, Yapısalcılık, Durumculuk (Situationism) gibi sanat hareketlerinden beslenen bir sanat formudur.



Görsel 25: Antoni Tàpies, *Ecriture sur le Mur (Duvara Graffiti)*, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1971

Sokak sanatını ele alırken elbette kendinden önceki sanat hareketlerinden etkilenimini incelemek gerekir. “Sokak sanatının izlerini sürerken, savaş sonrası Neo-Dadaist sanatçılardan 1980’li yıllara kadar uzanan dönemde kavram ve uygulamaların inişli-çıkışlı seyrine ve konseptleri ve medyumları bakımından farklı ve yenilikçi olan eserlerinin, sembolik duvar içi/duvar dışı sisteminin habercisi olduğu varsayılan (Irvine, derleme, 2012:13)” Jean Michel Basquiat, Jenny Holzer, Keith Haring, Barbara Kruger gibi sanatçıları kabul gören ve kucaklayan sanat dünyasına göz atmak gerekir. Robert Rauschenberg’in imaj transferleri ve assemblaj işleri, Cy Twombly’nin yazı ve graffiti jestleriyle oluşturduğu büyük boyutlu duvar resimleri, başta Jacques Villeglé’in eserleri olmak üzere 1940’lı yılların sonlarında ortaya çıkan *décollage* sanatçılarının eserleri ve 1950’ler-1980’lerde Barselona’da Antoni Tàpies’in şehir duvarlarını tuvale aktararak graffiti jestleriyle, X’lerle, yerel veya ritüel işaretlerle süslediği duvar resimleri, günümüz sokak sanatı ile kavramsal ve stratejik bağlantılara sahiptir. Ancak Irvine,

yukarıda adı geçen sanatçıların duvara yaklaşımı ile sokak sanatçılarının duvara yaklaşımı arasındaki farklılığa dikkat çeker: “1950’li-60’lı yıllarda ortaya çıkan, ‘sıfır seviyesi’ şeklindeki biçimsel resim argümanı, kullanılan araçları yüzeyin temel maddeselliğine indirgeme, kuru duvarları düzlem yüzeyinin en küçük birimine indirgeme anlayışına dayalı idi. Ancak bu anlayış, 1980’li-90’lı yıllarda sokak sanatçıları tarafından materyal pratiği olarak değiştirilmiştir (Irvine, derleme, 2012:14-15)”. Irvine’e göre, sokak sanatı, duvarlar üzerine yapılan sanat-dışı eylemleri, resmin mükemmel öyküseliği içinde yıkıcı bir hareket olarak gizlemek yerine, duvarı, insan yapımı bir çevrenin temel gösterge alanı, yüzyıllardır süren kültürel bilinçaltının bir parçası, mükemmeliği düşleme zemini olarak kabul etmiştir.

Yaratıcılıklarını sokaklarda sergileyen sanatçılar, bilerek veya bilmeyerek, sanayi kentinin ritmine daha iyi uyabilmek için müzeleri ve kütüphaneleri yakmayı öneren Gelenekçilerin; reklam afişlerini ve siyasal afişleri kitlelere ulaşmanın bir yolu olarak gören Yapısalcıların (Konstrüktivistlerin) ya da gerek oyun aracılığıyla gerekse sanatçı ile izleyici arasındaki her türlü ayrımı reddetme yoluyla ‘sanatın aşılması’ni isteyen Durumcuların (Sitüasyonistlerin) mirasçıları olmuştur. Vurgunculuğa ve yapının metalaştırılmasına karşı bedavahği, uçuculuğu ve bağlama tutunmayı ama aynı zamanda yaşamı değiştirme aracı olarak belli bir sanat düşüncesini de ortaya koymuşlardır...2000’li yılların dönemecinde, harfleme çalışmayı bırakıp, yirminci yüzyılın estetik köktenciliğine özgü yüzey, biçim ve arayışlarla barışır: Shepard Fairey’nin (Obey) renk yelpazesi çok büyük ölçüde Yapısalcılık’tan alınmıştır; ZEVS, Banksy ya da Ron English saptırma uygulamasını Durumculuk’a borçludur (Lemoine, derleme, 2014:19-20-21).

Kamusal alanda üretilen çalışmalar estetik yenilikler, siyasi ya da anarşist tutumlu söylemler çeşitlendikçe, ‘graffiti’ kelimesi ilk ortaya çıktığı zamanlardakinin aksine, yapılan üretimi karşılayan bir sözcük olmaktan uzaklaştıkça, eskisi kadar kullanılmamaya başlamış ve yenilenip genişleyen anlamıyla ‘sokak sanatı’, daha kapsayıcı bir şekilde kullanılan bir terim halini almıştır. 1990’ların sonu, 2000’lerin başında Fransa’da graffiti kökenli birçok sanatçı ortaya çıkmıştır. Bunlardan Zevs, Invader, André isimli sanatçılar özellikle ‘graffiti’ teriminin kullanılmasının tercih edilmeyeceği işler üretmiştir. Çünkü ortada bir yazı yoktur. ‘Invader’ takma isimli sanatçı, mozaik tekniğiyle ‘Space Invader’ oyunundaki uzay gemisini duvarlara

uygular. André ise ‘Mösyö A’ adını verdiği çöp adam benzeri karakterini şehrin duvarlarına spreyle boyayla uygulamaktadır.



Görsel 26: André, *Mösyö A*, Los Angeles, 2010.

Blek le Rat, Barry McGee, Dan Witz, José Parlá, Shepard Fairey, Swoon, David Ellis ve Os Gemeos gibi farklı disiplinlerden gelen sokak sanatçıları, eserleri için önemli kavramsal argümanlar geliştirmiş olsalar da, işlerini, biçimsellik kazanmış resmi bir teori çerçevesinde değil, temelde birçok pratiği sezgisel olarak kullanarak üretirler. Ancak, eserlerinin ileriliği ve ustalığı, kavramsal cazibelerini ve bazen de eski sanat akımları ile direkt ve kasıtlı bağlarını ortaya çıkarır. Irvine *The Work on the Street* adlı makalesinde şu yorumu yapar: “Pop, sanatın ne olabileceğine dair yeni argümanlar ortaya atan, Duchamp ve Dada tarafından öngörülmüş yeni bir kavramsal düzlemin kapılarını açmış, sokak sanatçıları ise bu argümanları koltuğunun altına alarak, kurum kapılarından dışarıya, sokaklara koşmaya başlamıştır (Irvine, derleme, 2012:6-7)”. Sokak sanatı, Pop’un dönüşüm geçirebilme özelliğine sahip mantığında yeni bir adım olmuştur: ham ve sanat-dışı olarak ayrılmış kamusal sokakları ve mekanları, yeni görsel

angajman alanlarına, yeni bir sanat kategorisi ortaya çıkararak performatif anti-sanat eylemlerine dönüştüren, yeniden yönlendirilmiş bir töz değişimi eylemidir. Tıpkı Pop gibi, sokak sanatı da ‘yüksek sanatı’ birçok kaynak materyal çeşidinden biri olarak yeniden estetize eder ve eskiden dış-kültür olarak kabul edilen sanat mekanı olan alanları estetize ederek daha da ileri gider. Dışlayıcı, seçkin ve erişilemez bir olgudan bahseden yüksek sanatın, günlük yaşamın içerisine nüfuz edemeyen doğası, sokak sanatının kapsayıcılığı ile bağdaşmaz. Donald Kuspit *Sanatın Sonu* adlı kitabında, yüksek sanatın günlük yaşam ile arasındaki anlaşmazlığa şu sözlerle değinir:

Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir, ama mutsuz çoğunluğa seslenmez. Yüksek sanat, onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşıktır kesinlikle. Ortak bir temastan yoksun olduğu için, en insani görünen şeylerden yoksun gibidir. Peki ya yüksek sanatın sunma iddiasında bulunduğu estetik deneyimin – yani (geleneklere saygılı, bu yüzden güya normal ya da ‘gerçekçi’ bilinci kapsayan) günlük deneyimin zıttı olan, (deyim yerindeyse farklı bir bilinç durumuyla, dolayısıyla anormal ya da en azından normal ve geleneksel olmayan bir gerçeklik bilinciyle donanmış) yüksek deneyim denen şeyin – günlük yaşam açısından ne önemi var? Yüksek sanatın incelik ve zarıflığının, günlük yaşamın sığ, eyleme yönelik, çaba gerektiren dünyasında ne işi var? (Kuspit, çeviri, 2006:18).

Bu noktada, sokak sanatının mutsuz çoğunluğa seslenen, eyleme yönelik ve çaba gerektiren, günlük yaşamın insani her türlü deneyimini kucaklayan yapısı, onun gelişip evrilmesini ve çeşitlenmesini sağlayan en temel niteliklerindedir. 1970’li ve 80’li yılların ilk graffiti hareketinden evrilen sokak sanatı, Blek le Rat, Barry McGee, Shepard Fairey, Ron English, Banksy, WK Interact, José Parlá, Swoon gibi 1990’larda tanınırlık kazanan farklı disiplinlerden sanatçıları ve kent müdahalecilerini ve 2000’den bu yana tanıdığımız (örneğin, Os Gemeos, Judith Supine, Blu, Vhils, JR, Gaia) gibi sanatçılardan oluşan yeni suç ortaklarını da bünyesine katarak süreklilik göstermeye, “değer verilen sanat ve sanat kavramlarına meydan okuyup dünyanın sanata bakış açısını yeniden şekillendirmeye (Mare, derleme, 2014:39)” devam etmektedir.

3. KURUMSALLIĞA KARŞI DURUŞ

Sokak sanatı, 1960'lı yılların ortalarında sanatın keskin sınırlarını silikleştirerek, sanat dünyasına, ufkunu genişletecek daha genel ve geniş açılı bir perspektif kazandırmıştır. Eleştiri oklarının hedefi, başat sanat dünyası, galeriler, müzeler hatta sanat koleksiyonerleri olmuş, sanatı temsil eden bu kurumsal yapıların dışında da sanat üretiminin mümkün olduğunu göstermiştir. Irvine, beyaz küpün dışına taşan sokak sanatına dair şu ifadeleri kullanır:

Sanat dışı mekanın 'duvardışı' alanları ve beyaz sanat küpü mantığı, artık ters düz olmuştur: bir zamanlar sanat kurumlarının (okullar, müzeler, galeriler) duvarlarından sürgün edilmiş olan, kent duvarlarına geri yansımaktadır. Sokak sanatı, bugün artık kurumsal duvarların dışarısında, kentin duvarlarının sanatıdır (Irvine, derleme, 2012:7).

Ancak, "1960'ların ortalarında 'sokakta doğmuş', öncelikle kentsoylu sanatına, onun kullandığı malzemelere (şövale resmi) ve sergi mekanlarına (galeri, müze) bir başkaldırı (Lemoine, derleme, 2014:19)" olarak nitelendirilen sokak sanatı, zaman geçtikçe, kurumsal mekanlarla, koleksiyonerlerle birlikte yürümeye başlar. Vandalizmin sınırlarını zorlayan, özel mülkiyete tecavüz eden, *underground*, genellikle anonim, vurkaç provokatörler olarak görülen birçok sokak sanatçısı, legal, sipariş edilmiş duvarlara ve galeri/müze enstelasyonlarına sanatlarını icra etmek üzere davet edilen son derece meşhur sanat yıldızlarına dönüşmüştür. Örnekte Banksy, bir şakacı, vandal ve musibet olarak görülürken, şu an koleksiyonerler, müzayede evleri ve müze küratörleri tarafından sokaklarda ve atölye nesnelere üzerinde titizlikle korunmaya alınmış eserleri ile sanat dünyasının bir 'showman'ı ve post-Warholcu bir kariyer menajeri haline gelmiştir. Tanımı gereği gelip geçici, uçucu olma özelliğine sahip olmasına karşın sokak sanatı, yok olma veya yok edilme tehlikesine karşı, kayıt altına alınmaya, korunmaya, üzerine eleştiriler yazılmaya, başkaları da görsün diye kitaplara dahil edilmeye çalışılır.



Görsel 27: Banksy, *Satışlar Bugün Sona Eriyor*, Serigrafi baskı, 74 x 94 cm, 2006.

Banksy'nin 2006 yılında Los Angeles'ta Hunter Street Warehouse'ta düzenlenen *Barely Legal* adlı sergisi için ürettiği serigrafi baskı serisinde yer alan imzalı baskısı. Aynı eserin tuval üzerine yağlıboya versiyonu, Sotheby's Müzayede Evi'nde 230,500 dolara alıcı bulmuştur.



Görsel 28: Banksy, *Alışveriş Torbalarıyla İsa*, Kağıt üzerine serigrafi baskı, 70 x 50 cm, 2005. Sanatçı tarafından imzalanmış ve numaralandırılmıştır.

Nisan 2011’de Los Angeles’da Museum of Contemporary Art (MoCA) tarafından düzenlenen, graffiti ve sokak sanatının 1970’lerden günümüze gelişiminin bir incelemesi niteliğindeki *Art in the Streets* adlı sergi, giderek popülerlik kazanmış sokak sanatını çağdaş sanat dünyası ile buluşturan sergi olmuş ve sonrasında çok sayıda galeri, sokak sanatı sergileri açmıştır. Yine 2011 yılının Ağustos ayında C.A.V.E. Gallery’de düzenlenen *Street Art Saved My Life* adlı sergide, Futura, Gaia ve Swoon gibi tartışmasız en yetenekli sokak sanatçıların eserlerini sergilenmiş ve yüzbinlerce dolara alıcı bulmuştur. Fakat, vandallık olarak gördükleri için illegal bir duvarı büyük bir coşku ve memnuniyetle yerle bir edebilecek insanların, sokak sanatçıların eserlerine, tuval üzerine olduğu zaman, yüzbinlerce dolar vermeleri, günümüz toplumunu giderek işgal eden tüketim çılgınlığına ve “ticarileşmeye karşı sokak sanatçıların yenik düşmesi (C215, derleme, 2014:35)” olarak eleştirilmiştir. Galeri içine giren sokak sanatının, sokak sanatı hareketini öldürdüğüne inananlar olduğu kadar, sokak sanatının galeriler içindeki yeni yerinin, illa ki ticarileşmeyle sonuçlanmayacağını savunanlar da mevcuttur. Ancak elbette, sokak sanatının kurumsallaşıp kurumsallaşamayacağı tartışması, günümüz sokak sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır.



Görsel 29: Keith Haring, *Art in the Street* sergisi, MoCA, Los Angeles, Nisan 2011



Görsel 30: Shepard Fairey'e ait serigrafi baskılar, *Art in the Street* sergisi, MoCA, Los Angeles, Nisan 2011



Görsel 31: Swoon'a ait linol baskı çalışması, *Street Art Saved My Life* sergisi, C.A.V.E. Gallery, Los Angeles, Ağustos 2011

Bu kadar popüler olan sokak sanatı, elbette popülerliğin getirdiği zorluklarla da karşı karşıya kalmıştır. İlk olarak kendini eleştirdiği sistemden korumak, sokak sanatının ilk sınavı olmuştur. Büyük markalar sokak sanatından kar etme, reklam yapma fikrini kısa sürede keşfetmişler ve sisteme karşı durmakta zorlanan birçok sokak sanatçısı da hayatını idame ettirebilmek için, bu firmalarla yanyana gelmek zorunda kalmıştır. Birçokları sonradan sokak sanatına ihanet eden taraf olarak başka sokak sanatçıları tarafından damgalanmışlardır. Diğer bir bakış açısıyla bu sistem karşıtı söylemlere, yenilik arayışına, estetik beğeniye sahip olan her şey sanat kurumlarının da ilgisini çekmiştir. Sokak sanatçıları kendi aralarında sistem karşıtlığının boyutunu tartışırken, birçok galeri ve müze 10 yıl önceye kadar ilgilenmedikleri bu alanın, artık sanatsal mecranın gerekliliklerini de yerine getirdiğini fark edip sokak sanatına ilgi göstermeye başlamıştır.

O'Doherty, modern galeri mekanlarını 'bir orta çağ kilisesi inşa ediyormuş gibi titizlikle, özenle ve ihtimamlı bir şekilde kurallar çerçevesinde kurulmuş mekanlar' olarak tanımlar ve şöyle devam eder:

Bu kuralların arkasındaki temel prensip, dış dünyanın içeri girmemesi gerektiğidir. Bu nedenle pencereler sıkı sıkıya kapatılır. Duvarlar beyaza boyanır. Mekanın tavanı, ışık kaynağına dönüşür. Böyle bir düzenlemenin amacı, dini binalarınkinden hiç de farklı değildir – sanat eserleri, tıpkı dini değerler gibi, zamandan ve onun getirdiği değişimlerden hiç etkilenmemiş gibi görünmelidir; zamanın eli sanat eserlerine değmemelidir. Sonuç olarak, yaşamın 'şu andalığına' kapalıdır. Bu nedenle zamansızdırlar (O'Doherty, 1976:15).

Dolayısıyla, kurumsal sanat mekanları, sokak sanatının felsefesi ve ideolojisi ile tamamen zıt düşer. Galeri/müzenin temizliği ve beyazlığı, seçkinciliği, zamansızlığı ve dış dünyadan kopukluğu, herkese ulaşabilir ve özgür olan, demokratik, zamanın getireceği her şeye açık, bedava ve uçucu sokak sanatının, var oluşundan bu yana tüm iradesi ile karşısında durduğu şeylerdir. Özünde sokak ve galeri/müze aynı dili konuşmaz/konuşamaz. Peki, sokak sanatı, galeri/müze salonlarına girdiğinde, tüm bu

özgür hareket edebilme ayrıcalığını, bedava olma özgürlüğünü ve geçicilik özelliğini kaybettiğinde ne olur? Bir sokak sanatı eseri şehrin duvarları yerine tamamen şehirden izole bir galeri salonuna girdiğinde ne olur? Diğer galeri resimleriyle nasıl bir bağlamda buluşur?

Sokak sanatına ilginin sürekli artması sokak sanatından para kazanmaya başlayan sanatçılar için bir ikilem yaratmıştır. Sokak sanatının kökeninden gelen sistemi reddetme durumu, artık onların sistemle uzlaştıkları, kendilerinden ödün verdikleri bir noktayla yer değiştirmiştir. Bu durum sokak sanatının ruhuna tamamen aykırı gözüktür. Fakat sokak sanatçılarının gençlik dönemlerindeki tavırlar gitgide profesyonel iş noktasına taşındıkça, daha profesyonel olma arzusu sistem karşıtlığıyla çarpışmıştır. Sokak sanatı aslında en büyük özelliğini estetik yönünden değil, yer aldığı çevreden almıştır; diğer insanların eserlerine müdahil olabildiği, yağmurun-çamurun iz bıraktığı, kimseden izin alınmadan gizli bir tavırla eser üretildiği çok katmanlı özgür bir çevre. Dolayısıyla bu özgür çevreden vazgeçip, galeri/müze duvarlarına asıldıkları zaman, bir galeri/müze eseri gibi eleştirilmeye ve çözümlenmeye, diğer eserlerle kıyaslanıp yarıştırmaya, başlanır. Banksy'nin 'sokakta yapıtlarım çevredeki çöp kutularıyla yarışır, ama müzeye kondukları anda, Van Gogh ve Picasso'yla boy ölçüşmeye çalışır' sözlerini aktaran Lemoine (derleme, 2014:23) şöyle devam eder: "Sokağın istediği yetenek başkadır, 'beyaz küpün'ki başka. Sokak sanatçıları da daracık tuval çerçevesiyle sınırlandırıldıklarında yeteneklerini sergilemekte epey güçlük çekerler."

Ancak, her ne kadar sokak sanatına olan popüler ilginin artması, onun galeri duvarları içine girmesine neden olmuşsa da, bunun, sokaklardan galeriye hızlı geçişin tek nedeni olarak görülmemesi gerekir. *Graffitinin Sokak Sanatına Evrimi* başlığı altında da anlatıldığı üzere, esasında sanat alemi içine girmiş sokak sanatçılarının geçmişi 1970'li yıllara dayanır. Kariyerlerine sokakta başlamış Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf gibi sanatçılar, müze ve galerilere doğru çekilmiştir. Halbuki hiçbiri, bugün fenomen haline gelmiş büyük sanat hareketini yaratma niyetinde değildi; yalnızca becerebildikleri şekilde ve bildikleri yollarla kendilerini ifade etmeye

çalışıyorlardı. Anna Parker, Kasım 2011 tarihli *Street vs. Gallery* adlı makalesinde, o dönemi şöyle açıklıyor:

Değerli her yeni sanat hareketinde olduğu gibi, sokak sanatı da dönemin mevcut otoriteleri, yani New York şehrinin resmi yetkilileri ve New York sanat sahnesinin ağır topları tarafından hemen tepki ile karşılanmıştı. Bu tepkiler, bir ölçüde sokak sanatının galerilere girmesinde kısmen sorumlu olmuştur. New York şehri, metrolarda graffiye karşı sert önlemler alarak graffiti hareketini bastırmak için elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışırken, böyle cesur, meydan okuyan ve riskli sanatın romantizmi, galericilerin, sanat eleştirmenlerinin ve en nihayetinde kariyerleri sokaklarda başlamamış olan sanatçıların dikkatini çekmiştir. Bu iki gelişmeden hemen sonra, 1984 yılında, ünlü sanat alıcısı Sidney Janis, sokak sanatçılarının anayurdu olan New York'ta büyük bir graffiti sergisi açtı ve bu sergiden sonra, sokak sanatçılarının, yapacak daha iyi şeyleri olmadığı için duvarlara yazılar yazan basit gangsterlerden çok daha fazlası olduğu görülmeye başlandı. Kısa süre sonra, Basquiat kendini Warhol gibi sanatçılarla ortak çalışmalar yaparken buldu ve Haring, bugün Paris'te Beaubourg ve New York'ta MoMA gibi müzelerde asılıdır.³



Görsel 32: Andy Warhol ve Jean-Michel Basquiat, Manhattan'da Eylül 1985'te Tony Shafrazi Gallery'de düzenlenen sergide birlikte yaptıkları resim önünde poz verirken.

³ <http://www.fatcap.com/article/street-vs-gallery.html> (Erişim Tarihi:17.05.2015)

Sokak sanatının galerilere girmesiyle birlikte ruhunu kaybedeceğine inanılsa da, Basquiat, Haring gibi sanatçıların hikayelerinden anlaşıldığı üzere, O'Doherty'nin 'beyaz küp' olarak tanımladığı galeri ve müzelerin, esasında var oluşundan beri sokak sanatına ilgi duyduğu sonucuna varılabilir. Hiçbir zaman aynı dili konuşmamış olsalar da, sokak sanatı ile galeri/müzelerin birbirine hoşgörü ile yaklaştığı görülür. Dolayısıyla sokak sanatını, ortak bir teori, hareket veya mesaj olarak değil, gerçek zamanlı bir pratik olarak tanımlamak daha doğru olur. Burada belki de sokakta ve aynı zamanda galeri/müzedede üretimler yapan sanatçıları birleştiren bir kullanıma sahip olabilecek bir tanım tercih edilebilir. 'Kent sanatı hareketi' ile ilişkili birçok sanatçı, kendilerini 'sokak' veya 'graffiti' sanatçıları olarak değil, kenti, üretimleri için gerekli çalışma alanı olarak gören sanatçılar olarak tanımlarlar. Bu sanatçılar geçmişten gelen birikimlerinin farkında olarak hem sokaklarda hem de galeri/müze salonlarında eserlerini sergileyerek çalışmalarına devam etmektedir.

4. SOKAK SANATI VE VANDALİZM

Sokak sanatı hareketinin sürekliliğinin ve böylesi geniş bir kitle tarafından benimsenmiş olmasının en temel nedeni, eylemin kendisinin korkusuzluğu ve yürekliliği, kışkırtıcı bir karşı kültür oluşudur. "İşlerin enerjisi ve kavramsal gücü, 'ayaklanma, ayağa kalkma' eylemini esas alır – işler, ortaklaşa bir kumar oynanan, risk alınan performanslardır. Mahallelerin, binaların durumlarının ve mülkiyet denetçilerinin tekinsiz güvenliği ile boy ölçüşmedir (Castleman, 1984:138)". Ancak, estetik yasaları, özel mülkü ve aynı zamanda kamusal alanı nizama sokan kaideleri tanımayan sokak sanatının bir başkaldırı şekline ve özgürlük ifadesine dönüşmüş olması, 'vandalizm' olarak yaftalanmasını da beraberinde getirir.

Toplum tamamen kentleşmiş durumda... Sokak, bir öğrenme mekanı, oyun alanıdır. Sokak, düzensizliktir... Bu düzensizlik dipdiri ve yaşam dolu. Bilgilendirir. Şaşırtır... Sokağın kentsel mekanı, konuşma mekanıdır; şeylerin değiş-tokuşuna olduğu kadar sözcük ve işaretlerin değiş-tokuşuna da adanmıştır. Konuşmanın yazmaya dönüştüğü bir mekandır. Konuşmanın 'barbar, yabancı' olabildiği ve kurallardan ve, kurumlardan kaçarak, kendini duvarlara kazıyabildiği bir mekandır (Lefebvre, 2013:19).

Henri Lefebvre'ye ait bu sözler, her ne kadar duvarların dilinin kural tanımazlığını ve bürünebileceği 'barbar' hali kutsasa da, kamu erkleri ve aygıtları sokak sanatının anarjik ve ofansif yapısını 'vandallık' olarak özetler ve sokak sanatçılarına 'suçlu' muamelesi uygular. Özellikle 1990'larda suç oranı yüksek New York'ta graffitiye karşı sıfır tolerans gösterilmiştir. Bunun en büyük nedeni, New York şehrinde suçla mücadelede, Amerikalı suç psikologları James Q. Wilson ve George Kelling tarafından 1980'lerde geliştirilmiş, "Broken Window Theory" (Kırık Cam Teorisi) olarak bilinen kriminal davranış teorisinin esas alınması olmuştur.

Teorinin argümanına göre suç, düzensizliğin kaçınılmaz bir sonucudur; yani eğer bir binanın camı kırılmışsa ve tamir edilmemişse, bu binaya girmek isteyen kişiler, kimsenin bu durumu umursamayacağını düşünür. Akabinde binanın daha fazla camı kırılacak, graffitiler yazılmaya başlanacak ve bina çöplükle dolacaktır. Sonra, binada ilgisizlik ve ihmal söz konusu olduğu için, burası ciddi bir suçun işlenme olasılığının önemli ölçüde arttığı bir yere dönüşecektir. Bu araştırmacılar vandalizm, sokak şiddeti ve toplumdaki genel gerileme arasında direkt bir ilişki olduğuna inanmıştır. 90'ların başlarında kötü şöhretli New York şehrinin suçtan arındırma için bu teori esas alınmış, dolayısıyla graffitiye karşı sıfır toleransla yaklaşmıştır (Banksy, 2005:20).

1990'larda New York polisinin savaş açtığı graffitinin etimolojik kökeni, İtalyanca '*graffiato*' (çizmek, karalamak) sözcüğüne dayanmaktadır. Sözlük anlamına bakıldığında ise graffiti, "kamuya ait bir mekanda yer alan duvar veya farklı bir yüzey üzerine karalama, sprej ve kazıma teknikleri kullanılarak yasadışı bir şekilde yapılan çizim ya da yazı"⁴ anlamındadır. Graffitinin tanımında da yer alan 'yasadışı' ifadesi, tarihi eser, özel mülkiyet vb. kamuya açık herhangi yerin rastgele boyanıp bu alanların potansiyel graffiti zemini kabul edilip uygulama yapılmasıyla açıklanmaktadır. Bu illegallik, graffiti uygulayıcıları hakkında yasal işlemler yapılmasına ve graffitinin 'vandalizm' olarak özetlenmesine yol açmıştır.

⁴ <http://oxforddictionaries.com/definition/graffiti> (Erişim tarihi: 14.05.2015)

Bu noktada, öncelikle vandalizmin tanımını ve kapsamını, hangi eylem veya suçların vandalizm olarak değerlendirildiğini belirlemek yararlı olacaktır. En basit ve sade tarifi ile vandalizm, kamuya veya bireye ait bir mala, mülke, araca kasıtlı olarak zarar vermek olarak açıklanabilir. Fakat vandalizm, çok değişik şekle bürünebilir. İşgal edilmiş veya terk edilmiş bir binanın kırılmış camlarından, kundakçılıktan, bir otomobil kapısının anahtarla çizilmesinden otobüsün döşemelerinin parçalanmasına kadar her şey, vandalizm kapsamındadır.

Vandalizmin işlenebilecek en basit suç olması ve özel bir silah veya beceri gerektirmemesi, kişinin çok kolay ve hızlı bir şekilde vandallık suçu işleyebilmesine yol açar ve dolayısıyla çok sayıda birey bu suçu işleyebilir ve bu bireylerin bu davranışlarını sapkınlık veya kriminal olarak nitelendirmek güçleşir (Breen, derleme, 2013:437).

Sokak sanatı üretiminde başlangıcından beri var olan yasadışı faktörü, sokak sanatçılarının üretim mekaniklerini ve eserlerinin kalıcılığını etkilemiştir. Polis, zabıta veya mahalleli tarafından her an yakalanma ihtimalleri olduğundan sokak sanatçıları sticker, stensil gibi hızlı uygulanabilir tekniklere yönelmiştir. Öte yandan, kamusal alana yaptıkları eserlerin, başkalarının müdahalesine açık olduğunu ve kısa bir süre sonra belediye tarafından silineceği kabul ederler. Dolayısıyla eserlerinin kalıcı olmasını veya işçiliği yüksek olmasını dert etmezler. Blek Le Rat, sokağa yapılan işlerin belediye görevlileri tarafından silinmesiyle ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir:

Bence sokağa yapılan işlerin zaten silinmesi gerekir. Sokak sanatı geçici bir sanattır, kalıcı olma kaygısı taşımaz; dolayısıyla duvarlara yapılan işleri sonsuza kadar korumaya çalışmak için mantıklı bir neden görmüyorum. İşte tam da bu yüzden bu sanatın galerilerde sergilenmesinin önemi büyüktür – bir noktada, daha önce sokakta varlık göstermiş olan şeyin bir belleği niteliğindedir (Nguyen ve MacKenzie, 2010:257).

Blek Le Rat'ın da altını çizdiği gibi, galeriler sokak sanatının belleği olma görevi üstlenmiştir. Ancak sokak sanatının müze/galeri salonlarına girmesiyle birlikte,

sokak sanatçısının sokakla olan organik ilişkisi önemseyen bazı kurumlar, sokak sanatçılarıyla, onlara bu ruhu kaybettirmeden, çalışmak isterler. Sanatçıların tuval üzerine çalışmalar yapmalarını istemek yerine onlara çalışabilecekleri duvarlar tahsis etmişler ve ortaklaşa çalışma alanları oluşturmuşlardır. Hatta bu duvarların kalıcılığına önem atfetmek yerine, silinmesini göze almışlar, katalog fotoğrafı noktasındaki bir kalıcılığa razı olmuşlardır. Sokak sanatına ruhuyla birlikte saygı duymuşlardır.

Bir taraftan, bilhassa resmi yetkililer tarafından, özel mülke veya kamu malına saldırma veya zarar verme olarak tanımlanan vandalizmin kapsamına sokulan sokak sanatı ve graffiti sanatı, diğer taraftan New York'un önemli galerilerinde sergilenmiş, koleksiyoner tarafından satın alınmıştır. Sokak sanatının bu çelişkili durumu, sokak sanatçıları da kafa karışıklığı yaratmıştır. Özellikle 80'li ve 90'lı yıllarda, sokak sanatçıları için bu hareketin güzelliği, felsefesini 'sokak' kavramı üzerine kurmuş olması, izne gerek duymaması, toplumsal kabulü umursamaması olmuştur. Sokak sanatçıları kamusal alanı sıkı sıkıya sahiplenmiş ve özel mülkiyet kavramını tartışmaya açmıştır. Dolayısıyla *vandal* olarak yaftalanmaları gecikmemiş ve "bu sanatsal ifade biçimine karşı sert bir baskı ve genel hoşnutsuzluk dalgası ortaya çıkmıştır (C215, derleme, 2014:31)". Fakat, Oclok'un 'bir gün tag'e izin verilirse bu işi bırakırım' sözlerinden de anlaşılacağı üzere, sokak sanatçıları bu yafta ile yaşamayı öğrenmiş, hatta bu sanatı ilgi çekici ve eğlenceli kılan vazgeçilmez bir unsur olarak görmüştür. 2000'li yıllardan itibaren sokak sanatının ve aktörlerinin popülerleşmesi beraberinde ticarileşmeyi getirmiştir. Bu ticarileşme ile birlikte, insanların beğenisi ve kabulünü umursamayan, saldırgan ve anarşik karakterde sokak çalışmaları, herkesin beğeneceği, estetik kaygılı çalışmalara dönüşür. Toplumsal kabulü umursamayan sokak sanatçıları, artık popüler ve görünür olmayı hedefler. Bununla birlikte galeri, müze, koleksiyoner gibi sanat pazarının baş aktörlerini devreye girmiş ve sokak sanatının çehresini tamamen değiştirmiştir. Bugün, 1980'lerin ruhuyla, yani izne ihtiyaç duymadan, beğeni ve kabulü umursamadan, özel mülk kavramını hiçe sayarak sokağa çıkan bir sokak sanatçısı hakkında, devlet erkleri ve aygıtları tarafından vandalizm suçlamasıyla yasal işlem başlatılırken, aynı sokak sanatçısı Amerika'nın veya Avrupa'nın önde gelen galerilerinde binlerce dolara eser satabilmektedir.

5. POPÜLER SOKAK SANATI

Sokak sanatı ve graffitinin fitili, kentleşmeyle birlikte ateşlenmiştir. Dünyanın global şehirlerinde büyük bir hızla meydana gelen kentleşmeyle birlikte sokak sanatçıları, kendilerini yalnız ve dışlanmış hissettiren topluma kendi ifade şekilleriyle yanıt vermiştir.

Sokak sanatı, ivme kazanmış ve domino etkisiyle birbirini etkilemiş kentleşmenin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla sokak sanatının, insan, para, yapı inşaatı ve bilgi akışı konsantrasyonunun en yoğun olduğu global dünya şehirlerinde daha görünür olması hiç de şaşırtıcı değil. Birçok açıdan sokak sanatı, kaynakların, mülklerin ve görünürlüğün eşit bir şekilde dağıtılmadığı bu yoğun kentleşmeye bir tepkidir. Globalleşmenin işe yarar kategorileri içine hapsedilmeye direnirken, globalleşmeye ayna tutar. Sokak sanatçıları yerel, mekana özgü bir jestle, “şimdi bu mesajla buradayız” diyen bir eylemle, modern kentlerde yaratılan tümleyici mekan hissini sekteye uğratar (Irvine, derleme, 2012:10).

Kentleşmeye karşı bir tepki olarak doğan sokak sanatı, özellikle 2010 yılından sonra büyük bir popülerite yakalanmış, sanatçılar da daha popüler hale gelmiştir. Artık sokak sanatının ticari bir meta haline gelmesi normalleşmiş, sokağa yapılan işler, yağlıboya bir tablodan farklı olmayacak şekilde değerlendirilmeye başlanmıştır.

Galericisinden koleksiyoncusuna, müzecisine ve medyaya kadar pazar yaratan her aracın bir oyuncacı haline dönüşmüş, sokak sanatı kapsamında değerlendirilen birçok çalışma vardır. Çoğu sokak sanatçısı bu durumu kabullenmiş ve zengin şehirlilerin evlerinin birer eşyası konumuna düşen eserlerinin gerçekte geldiği özü unutmuştur. Sokak sanatı, duvar resmi (fresko) ile olan ilişkisinin de yardımıyla bazı sanat okullarında eğitimin bir parçası haline bile gelmiştir. Birçok devlet kurumu ve ticari işletme, sokak sanatını bir meslek olarak görmeye ve hizmet alımı yapmaya başlamıştır. “Günümüzde birçok festival düzenlenmekte, geçmişte sokak sanatçılarının binbir zorlukla buldukları boyamaya uygun duvarlar festivallerde sanatçılara sunulmaktadır. Şu anda gelinen bu durum, zamanında sokak sanatçısı olan insanlar için

hayal bile edemeyecekleri bir durumdur (C215, derleme, 2014:36)”. Kendilerine tahsis edilen bu duvarlar sayesinde birçok sokak sanatçısı, çok daha işçilikli, detaylı ve karmaşık çalışmalar üretebilmektedir. Örneğin Amerikalı sokak sanatçısı Logan Hicks, 1999 yılında tanıştığı şablon tekniğini kullanarak duvarlara “detaylı, karmaşık ve büyük boyutlu çalışmalar yaptığı için, izinsiz duvar resimlerinden uzaklaşmış ve sokak sanatının bir dalı olan ‘mural’lara (duvar resmi) yönelmiştir (Bahar vd., derleme, 2014:201)”.

Boyanacak duvar bolluğu, anıtsal ölçekte siparişlerin alınmasına ve aslında freskoya daha yakın bir türün de oluşmasına sebep olmuştur. Mural Art, Muralismo gibi de isimlendirilen bu sanat, genellikle belediyelerin düzenlediği etkinliklerde ortaya çıkan bir türdür.

6. SOKAK SANATININ POPÜLERLEŞMESİNDE İNTERNET ETKİSİ

Yirmibirinci yüzyıla doğru artık teknolojik gelişmelerin iyice hızını arttırması, bilgisayarın sıradan bir ev eşyası haline dönüşmesi ve internet kullanımının sıradanlaşmasıyla sanatçıların dünyaya açılan penceresi çok genişlemiştir. Ayrıca bu pencere yeni bir kamusal alana açılmıştır. İnternet; belki de en büyük (fakat sanal) kamusal alanı oluşturmaktadır. Sanal olması etkileyciliğinin az olacağını düşündürürken, aslında sokak sanatının uçuculuğuyla sanal ortam, birbiriyle örtüşen kavramlar olarak internetin sokak sanatçıları açısından değerini daha da arttırmış, yaygınlığı sanatçıyı daha da görünür kılmıştır. Böylece günümüzde popstarlar kadar tanınan sokak sanatçıları (örneğin; Banksy, OBEY, Blek Le Rat, Invader) ortaya çıkmıştır. İnternetin popüleritesi ile gelen, sadece sanatlarını icra ederek yaşayabilme isteği, işin ticarileşmesinin önünü açmıştır. Burada daha önce sözü edilen sokak sanatçılarının sanat piyasası ile olan ikilemi problemi, başka bir noktada tekrar vuku bulur. Pazarlama yapmadan profesyonellik günümüzde örtüşen kavramlar değildir. Pazarlamada amaç her zaman daha çok kişiye ulaşabilme ve daha çok beğeni kazanma etmenleriyle gelir, bu da kendi içinde bir otosansür mekanizmasını oluşturur. Artık

sanatçuların blogları, kişisel web sayfaları, sosyal medya hesapları vardır. Burada bir şekilde kendilerini sanatlarının haricinde ifade etmeye ve pazarlamaya çalışmaktadırlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

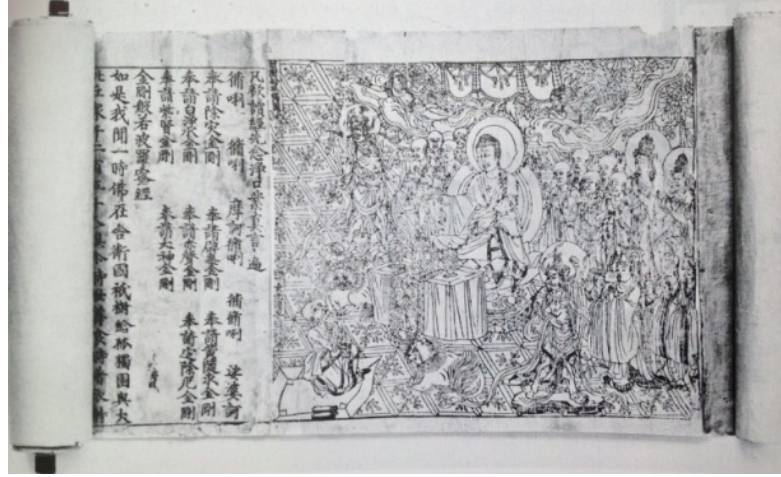
BASKİRESİM VE SOKAK SANATI

1. GELENEKSEL BASKİRESİM SANATININ KISA TARİHİ

1.1. Uzakdoğu'da İlk Ağaç Baskı Örnekleri

Çeşitli materyallerden oyulmuş mühürler, Çin'in antik zamanlarında oldukça yaygındı; fakat M.S. 105 yıllarında önemli bir icat niteliği taşıyan kağıdın bulunması, Çin'de bilginin ve imgelerin çoklu bir şekilde basılmasına ve yayılmasına olanak sağlamıştır. İlk defa mühürlerin, taş rölyeflerin, duvar tuğlalarının üzerindeki resimler, çok basit bir işlemle kağıt üzerine transfer edilebilmiştir.

Bununla birlikte ağaç baskının gelişimini körükleyen, Hindistan'da Budizm'in ortaya çıkması ve yayılması olmuştur. Hakikatlerini insanlara anlatmak, korumak ve yaymak için yazılı metinler kullanan Budizm'de müritler, hakikatlerini standart metinler veya *sutralar* halinde kopyalayıp dağıtmıştır. “Dolayısıyla, kağıt üzerine baskı almak, kutsal metinleri ve resimleri parşömenler halinde seri olarak üretme imkanı tanımıştır (Saff ve Sacilotto, 1978:8)”. Çin'de basılmış bilinen en eski resimli ve yazılı ağaç baskılardan biri, M.S. 868 yılına ait, yaklaşık beş metre uzunluğundaki *Diamond Sutra*'dır. “Tasarımların kendinden emin üslubu, güzelliği ve etkili kaligrafik işçiliği, Çin'de ağaç baskının uzun bir olgunlaşma dönemi geçirmiş olduğunun kanıtıdır. Avrupa, ağaç baskıda bu düzeyde bir ustalığa ve bilgiye yüzyıllar sonra erişebilmiştir (Saff ve Sacilotto, 1978:8)”.



Görsel 33: *Diamond Sutra*. Çin. Ağaç baskı, 57.5 x 38 cm, parşömen uzunluğu yaklaşık 5 metre. M.S. 868.

1.2. Batı'da İlk Ağaç Baskı Örnekleri

Dokuzuncu yüzyılda Çin'de keşfedilmiş olan ağaç baskı, Hindistan'a ve oradan da İslam dünyası aracılığıyla batıya yayılmıştır. Avrupa'da ağaç baskının izleri, ancak ondördüncü yüzyılda kendini göstermiştir. Bunun en büyük nedeni, seri üretim yapan kağıt atölyelerinin Avrupa'da ancak onüçüncü yüzyılın sonlarına doğru kurulabilmiş olmasıdır. Dolayısıyla o zamana kadar ağaç baskı, “makul bir ucuz kağıt tedariki olana kadar, ticari açıdan elverişsiz bir teknik olarak kalmıştır (Griffiths, 1996:16)”. Ondördüncü yüzyılda Almanya, İtalya ve Fransa'da kağıt üretiminin başlamasıyla birlikte ağaç baskı sanatı yeşermeye başlamıştır. İsa'nın çarmıha gerilişinin resmedildiği ağaç baskının kırık bir parçası olan *Bois Protat* (1380 dolayları), o yüzyılın hayatta kalmayı başarmış en eski ağaç baskısıdır.

Onbeşinci yüzyılda ağaç baskının merkezi haline gelen Almanya'da ortaya çıkan ağaç baskılarda, teknikteki ustalığın ve bilginin geçirdiği evrim izlenebilir. “Direkt oluşları, çizgilerinin yalınlığı ve gereçlerin ekonomik şekilde kullanılmış oluşu bu baskıları son derece güçlü kılmaktadır (Ross vd., 1990:3)”. 1410 yılı civarına ait *Rest on the Flight into Egypt* ve 1423 tarihli *St. Christopher*, Avrupa'daki en eski dini temalı ağaç baskı örnekleri olarak sayılabilir. “Gotik üslupla yapılan en eski ağaç baskılar

arasında, şaşırtıcı derecede başarılı ve karmaşık kompozisyonlar (Griffiths, 1996:16)” dikkat çeker. Ağaç baskı tekniği o dönem çoğunlukla oyun kartlarında ve basit dini temalı resimlerde kullanılmıştır. Ağaç baskı tekniğiyle kutsal resimlerin çoğaltılması, yaşamlarının merkezinde din olan onbeşinci yüzyıl insanının dualarını sunacakları kutsal imgelere daha kolay ve ucuz bir şekilde ulaşabilmesini sağlamıştır.



Görsel 34: *Mısır'da Dinlenme*,
Almanya, Elle renklendirilmiş ağaç baskı,
1410 dolayları



Görsel 35: *Aziz Christopher*, Almanya,
Ağaç baskı, 28.8 x 20.6 cm, 1423

1.3. Çukur Baskının Onbeşinci Yüzyıldaki İki Önemli Merkezi: Almanya ve İtalya

Sanatçının orijinal deseninin deneyimli bir oymacı tarafından ağaç bloğa aktarılmasını gerektiren yapısı nedeniyle, sanatçının deseni ile ortaya çıkan baskısı arasında boşluk yaratan ağaç baskı tekniğinin aksine, sanatçıya direkt metal plaka üzerinde çalışma olanağı veren gravür tekniği, onbeşinci yüzyıl sanatçılarına baskı

sürecine daha yakından dahil olma olanağı tanımıştır. Bir çukur baskı tekniği olan gravürün onbeşinci yüzyıldaki gelişiminde öne çıkan merkezler Almanya ve İtalya'dır.



Görsele 36: Martin Schongauer, *Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılışı* Gravür, 31.4 x 23 cm, 1480-90 dolayları



Görsele 37: Master LCz, *İsa'nın Baştan Çıkarılışı*, Gravür, 22.7 x 16.5 cm, 1492 dolayları

Kuyumcuların, altın tasarımlarının kayıtlarını tutmak istemesiyle, ilk kez onbeşinci yüzyılda, kazınmış bir metal plakadan baskı alınmıştır. “Almanların keşfi olan bu metotla basılmış baskılar, keşfinden itibaren ilk kırk boyunca sadece kuyumcular tarafından basılmıştır (Griffiths, 1996:39)”. Arthur M. Hind'e göre (1963:20), çukur baskı tekniği ile basılmış bilinen en eski baskı, 'Master of the Year 1446' olarak bilinen isimsiz Alman kuyumcu/oymacı tarafından basılmış 1446 tarihli *Passion* serisine ait *Flagellation*'dir. Yine dönemin isimsiz önemli oymacılarından Master E.S. ve Master of the Playing Cards, dini veya kraliyet temalı oyun kartlarında bu tekniğin ifadeselliğini ve kontrolünü o denli etkili bir şekilde ortaya koymuşlardır ki Hind (1963:21), bu oymacıların dikey yönde paralel çizgilerinde ve seyrek çapraz taramalarında kuyumcudan ziyade ressam dokunuşu hissetmiştir. Bu teknik, 1470'lerde

Martin Schongauer ve Master LCz başta olmak üzere ressamlar tarafından kullanılmaya başladığında çok daha sanatsal bir boyut kazanmıştır. “Ekspresif çizgileri ve çapraz tarama yöntemini kullanarak yaptığı zarif gölgelendirmeleriyle öne çıkan Schongauer’ın kuzey Gotik katı üslubundan kuzey Rönesansı’nın daha özgür ve zengin üslubuna geçişi temsil eden sanatı, Albrecht Dürer’i son derece etkilemiştir (Ross vd., 1990:66)”. Dürer, ağaç baskıda olduğu gibi, gravürü de hiçbir zaman ikincil bir sanat formu olarak görmemiş ve çukur baskı tekniğiyle çok sayıda eser üretmiştir.

İtalya’daki çukur baskı geleneği ise kuzeyden bağımsız ve nispeten daha sonra gelişmiştir. En eski oymacılardan biri olan Maso Finiguerra adlı Floransalı bir kuyumcunun kullandığı “*niello* tekniği ile kağıt üzerine alınan baskılarla İtalya’da çukur baskının temelleri atılmıştır (Hind, 1963:43)”. Kuyumculukta kullanılan bu teknikte, “metal üzerine kazınmış çizgiler, sülfür, bakır, kurşun ve gümüş karışımından oluşan *nigellum* adlı siyah bir madde ile doldurulduktan sonra perdahlanıp silinmiş ve böylelikle altın, gümüş gibi parlak bir zemin üzerine işlenen tasarım, siyah çizgilerle daha görünür hale gelmiştir (Hind, 1963:43)”.

Antonio Pollaiuolo ve Andrea Mantegna gibi İtalyan sanatçılar niello tekniği dışında bir üslubu benimsemiş ve daha kalın çizgilerle ve mürekkepli kalemle çizilmiş desenler andıran bir tarzda gravürler üretmiştir. İtalyan baskıları kuzeyli sanatçıların baskılarından oldukça farklı bir üslupla yapılmıştır: “genellikle paralel çizgilerle taramalar yapılmış, daha açık kahverengi mürekkeple basılmış ve baskın dini konuların yanısıra astroloji, mitoloji ve şiir gibi daha farklı yelpazede temalar resmedilmiştir (Griffiths, 1996:42)”.

1.4. Albrecht Dürer ve Çağdaşları

Rönesans’ın öne çıkan önemli figürlerinden Albrecht Dürer, 250’den fazla eser üreterek, ağaç baskıyı güzel sanatlar mertebesine yükseltmiş bir ressam ve baskiresim sanatçısı olmuştur. Alman sanatçı, bu basit teknolojinin potansiyellerini, çağdaşlarından

çok daha farklı şekilde bir dışavurum aracı olarak görebilmiştir. Dürer'in baskıları, hem ustalığı hem de karmaşıklığı ile ağaç baskıya yeni standartlar kazandırmış, tekniğin minyatür boyutlarda bile ortaya koyduğu yaratıcılığını ve yenilikçiliğini kanıtlamıştır. 39 x 28 cm boyutuyla o dönem büyük boyutlu bir baskı olarak değerlendirilen, sanatçının ünlü ağaç baskılarından *Mahşerin Dört Atlısı*, “eşi görülmemiş bir hareket ve enerji duygusuyla birleştirilmiş muazzam bir karakteristiğe (Saff ve Sacilotto, 1978:15)” sahiptir.



Görsel 38: Albrecht Dürer, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, Ağaç baskı, 39 x 28 cm, 1497-1498 dolayları.



Görsel 39: Urs Graf, *Soldiers and Death*, Ağaç baskı, 20.3 x 11.7 cm, 1524

Apocalypse (Kıyamet), *Christ Bearing the Cross (Çarmıhı Taşıyan İsa)*, *Great Passion (İsa'nın Çilesi)*, *Life of the Virgin (Bakirenin Hayatı)* gibi ağaç baskı serileri ile, “daha önce ağaç baskı tekniği ile elde edilmesi mümkün olduğu düşünülen etkilerin çok daha ötesinde bir ustalık ve karmaşıklık sergilemiş ve baskılarının mükemmellikleri

ve dehası ile ağaç baskı tekniğini temel bir sanat formu olarak kabul ettirmiş (Griffiths, 1996:18)” Albrecht Dürer, kendisinden sonra Hans Springinklee, Sebald Beham, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Hans Baldung Grien, Urs Graf, Hans Holbein gibi sanatçıları da etkilemiş ve sanatçılar ağaç baskı tekniği ile kitap illüstrasyonları ve sanatsal baskılar üretmiştir.

Dürer’in teknik ustalığını yalnızca ağaç baskılarında değil, gravür ve kazımalarında da görmek mümkündür. “Klasik güzellik ve mükemmellik arayışı ile Gotik ile Rönesans akımları arasında köprü olmuş sanatçı, İtalya’ya yaptığı seyahatlerinde Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Antonio Pollaiuolo gibi İtalyan sanatçılardan kalıcı bir biçimde etkilenmiş ve eserlerini etüt amaçlı kopyalamıştır (Saff ve Sacilotto, 1978:94)”. *Knights, Death and The Devil* (1513), *St. Jerome in His Study* (1514), *Willibald Pirckheimer* (1524) gibi kazımalarıyla ve *The Cannon* (1518), *Agony in the Garden* (1515) gibi gravürleriyle Dürer’in sanatı, Hollandalı Lucas van Leyden, İtalyan Francesco Mazzuoli ve Marcantonio Raimondi gibi sanatçıları son derece etkilemiştir.

1.5. Onyedinci Yüzyıl Gravür Sanatı: Rembrandt ve Çağdaşları

Onaltıncı yüzyılda Albrecht Dürer, Lucas van Leyden, Marcantonio Raimondi gibi sanatçılar tarafından ustalıkla kullanılan gravür tekniği, onyedinci yüzyılda Fransa’da Jacques Callot, Claude Mellan, Robert Nanteuil ve Hollanda’da Peter Paul Rubens, Van Dyck, Hercules Seghers ve Rembrandt van Rijn gibi sanatçıların başta bakır olmak üzere metal plaka kullanımıyla sınırlarını daha da genişletmiştir.

Çoğu küçük boyutlu gravürler olmak üzere binin üzerinde eser üretmiş Callot, “*Savaşın Acıları* adlı serisiyle gravürün ne denli zarif ve incelikli bir teknik olduğunu (Coldwell, 2010:15)” göstermiştir. Claude Mellan, ton yaratmak için çapraz tarama yerine kalınlaşıp incelen çizgiler kullanarak Goltzius’un açtığı yoldan yürümüştür. Özellikle *Suclarium of St. Veronica* adlı kazımada, İsa’nın burnundan başlayıp spiral

biçimde kenarlara doğru kesintisiz biçimde kazıdığı tek bir çizgiyi ton yaratacak şekilde kullanmıştır (Saff ve Sacilotto, 1978:99). Detaycı ve incelikli bir çizgi gravürü ustası olan Robert Nanteuil, matematiksel, düzenli ve sistematik çizgisel tutumuyla saray üyelerinin ve yüksek mevkideki kişilerin portrelerini yapmış ve 200’den fazla eser üretmiştir (Esmer, 2014:50). Hollandalı bir manzara ressamı olan Hercules Seghers ise “onyedinci yüzyılda gravür tekniğiyle en cüretkar denemeler yapmış ve baskı kağıdını baskı mürekkebinden farklı bir renkle renklendirerek elde ettiği iki renkli baskılarını daha sonra detaylı bir şekilde elle renklendirmiştir (Saff ve Sacilotto, 1978:101)”.



Görsel 40: Jacques Callot, *Asılanlar*, “Savaşın Acıları” serisi, Gravür, 12.5 x 22.2 cm, 1633

Onyedinci yüzyılın belki de en yetenekli ressam/gravür sanatçılarından biri olan Rembrandt ise gravür tekniğini spontane bir üslupla kullanmış, direkt olarak plaka üzerine çizim yapıp basım aşamalarında düzenlemeler yapmıştır. Eserleriyle baskıresim tarihinde dönüm noktası olmuş sanatçının bu teknikteki ustalığını ve dehasını, farklı baskı aşamalarında aldığı nüshalarda görmek mümkündür. *Üç Çarmıh* (1653) adlı baskısının III. ve IV. aşamaları incelendiğinde, sanatçının plaka üzerinde ne kadar dramatik değişiklikler yaptığı görülmektedir; öyle ki “izleyici tarafından iki farklı plakadan alınmış nüshalar olarak algılanmasına sebebiyet vermektedir (Ackley vd., 2003:26)”. “Üç yüz civarında plaka basmış olan sanatçı, gravür tekniğine, daha önce görülmemiş teknik ve estetik yenilikler getirmiştir (Ross vd., 1990:70)”.



Görsel 41-42: Rembrandt van Rijn, *Üç Çarmık*, III. ve IV. aşama, Kurukazıma ve gravür, 38.5 x 45 cm, 1653

1.6. Ukiyo-e ve Batı Sanatına Etkisi

İşinin ehli oymacıların can alıcı rol oynadığı, dolayısıyla sanatçı ile eserin son hali arasındaki ilişkinin mesafeli olduğu ağaç baskı tekniği, “Avrupa’da yerini, sanatçıların direkt olarak plaka üzerine çizim yapabilmesine olanak sağlayan metal kazıma tekniğine bırakmıştır. Uzak Doğu’da ise ağaç baskı tekniği, hakim bir baskı tekniği olarak kapsamlı bir geçmişe sahiptir (Coldwell, 2010:6)”. Eskiden siyah-beyaz basılan ukiyo-e baskılar, “1743 ile 1765 yılları arası, çoklu ağaç baskı kalıplarından basılan renk tekniğinin keşfi ile birlikte (Saff ve Sacilotto, 1978:15)” daha çekici hale gelmiştir.

“Ukiyo-e, günlük yaşamın zevklerini esas almıştır. Temaları moderndir: en yeni kıyafetler, saç modelleri, günlük eğlenceler, kabuki tiyatrosu vb (Saff ve Sacilotto, 1978:30)”. *Yüzen veya Hareketli Dünyanın Resimleri* anlamına gelen *Ukiyo-e* metodunun önde gelen temsilcilerinden biri olan Suzuki Harunobu, tasarımlarında bitkin ve yorgun aristokratik kadınları konu etmiş ve bu baskıları daha sonra gofreyle süslemiştir. En popüler *ukiyo-e* sanatçılarından biri olan ve binden fazla eser üretmiş Kitagawa Utamaro ve Utamaro’nun çağdaşı Chobunsai Eishi baskılarında kadın figürüne yoğunlaşmış sanatçılardandır. “Zarif renklerle ve girift yapılı

kompozisyonlarla mükemmel kadın figürlerini durgun ve sakin bir şekilde tasvir etmişlerdir (Saff ve Sacilotto, 1978:32)”. Katsushika Hokusai ve Utagawa Hiroshige ise manzaralarıyla ünlüdür. Hiroshige'nin, Edo'yu Kyoto ile bağlayan doğu deniz yolu boyunca yaptığı sehayati konu alan 1831-1834 tarihli epik serisi *Tokaido'nun Elli Üç İstasyonu* ve Hokusai'nin 1831 dolaylarına ait *Büyük Dalga*'nın da arasında olduğu *Fuji Dağı'nın Otuzaltı Manzarası* serisi, oldukça farklı, cüretkar ve yaratıcı grafik üsluplarıyla *ukiyo-e* tekniğinin öne çıkan eserleri arasındadır.



Görsel 43: Kitagawa Utamaro, *Üst Kattaki Aşıklar*, Ukiyo-e ağaç baskı, 25.5 x 37 cm, 1788

“Ondokuzuncu yüzyılın ortalarında Japon ticaretinin Batı'ya açıldığı dönemde ilk kez Fransa'da görülen ukiyo-e baskılar, sergilendikçe, kendileriyle ilgili makaleler yazıldıkça ve koleksiyonlarda yer aldıkça, giderek popüler hale gelmiştir. 1890'da Ecole des Beaux-Arts, ukiyo-e'ye dair binden fazla eseri kapsayan önemli bir araştırma yürütmüştür (Wye vd., 2004:12-13).” Ukiyo-e baskılarının ünü böylelikle Avrupa'ya da yayılmış ve Batılı sanatçılar Ukiyo-e baskılarına özgü unsurları eserlerinde kullanmaya başlamıştır. “Japonya'da gücünü ve özelliğini yavaş yavaş kaybeden bu sanat, özellikle Paris'in avant-garde sanatçılarını son derece etkilemiştir (Ross vd., 1990:6)”. Paul Gauguin, Edvard Munch, Vincent van Gogh, Mary Cassatt, Henri de Toulouse-Lautrec, James Abbott McNeill Whistler, Edgar Degas, Edouard Manet ve Camille Pissarro gibi sanatçılar, “Ukiyo-e'nin asimetrik kompozisyonlarından, etkili tasarımlarından ve stilize formlarından etkilenmiş ve Japon baskılara özgü düz renk

alanları, doku ve çizgi gibi unsurları kendilerine özgü kompozisyon öğelerine dönüştürmüştür (Ross vd., 1990:6)”.

1.7. Onsekizinci Yüzyılda Çukur Baskı

İtalya’da Giovanni Battista Tiepolo’nun “çapraz tarama çizgilerini minimum düzeyde kullanarak yaptığı özgün doğa manzaraları (Saff ve Sacilotto, 1978:104)”, Antonio Canale (Canaletto)’nin “yaşadığı şehrin güzelliğini ve büyüsunü şahlandırdığı çok sayıda gravürü (Ross vd., 1990:71)” ve Giovanni Battista Piranesi’nin mimari öğeleriyle dikkat çeken gravürleri, onsekizinci yüzyılın dikkat çeken çukur baskı örnekleridir. İngiltere’de ise aristokrasiyi satirik bir dille eleştiren eserleriyle William Hogarth, alaycı ve nükteli karikatürleriyle Thomas Rowlandson, politik bir karikatürist olan James Gillray ve “sıradışı renk yaklaşımı ve oldukça kendine özgü imgelemi (Ross vd., 1990:72)” ile William Blake çukur baskı eserleriyle ön plana çıkan sanatçılardandır.

İspanyol Francisco de Goya kuşkusuz onsekizinci yüzyılın en önemli ressam-gravür sanatçılarından biridir. “Akuatint metodunu inanılmaz bir ustalıklarla kullanarak ürettiği eserleri, yalnızca eşi benzeri görülmemiş bir sadeleştirmeyle çözümlendiği kompozisyonlarıyla değil, aynı zamanda politik ve toplumsal ifadeleriyle de dikkat çekmektedir (Ross vd., 1990: 71) Fransa işgali altındaki İspanya’dan savaş manzaralarını konu ettiği *Savaşın Felaketleri* adlı gravür serisi ve “İspanyol monarşisinin, hükümetinin ve ruhban sınıfının yozlaşmasına ve rüşvetçiliğine kendi gözleriyle şahit olmuş bir saray ressamı olarak İspanya Kralı Charles IV’ün saray yaşamını acımasızca ve hicizli bir dille eleştiren (Norman, 1977:99)” *Los Caprichos* adlı gravür serisi Goya’nın ünlü gravür serilerindedir.

1.8. Poster Geleneği ve Litografi

Yağ ve suyun birbirini itmesi prensibine dayanan ve Yunanca sözcük anlamı ‘taş üzerine yazma’ olan litografi tekniği, 1790’larda Almanya’da genç aktör ve oyun yazarı Alois Senefelder tarafından tesadüf eseri bulunmuş ve ticari baskı üretiminde hızlı bir şekilde benimsenmiştir. “Ancak başlangıçta sadece ticari amaçlı kullanılan renkli tekniklerin sanatsal amaçlı kullanılmaya başlaması ve litografinin sanatsal bir medyum olarak ilerleyip gelişmesi yüzyılın sonlarına denk düşer (Cate ve Hitchings, 1978’den aktaran Wye vd., 2004:13).” Büyük mekanik presler, özellikle poster üretimi için yeni olanaklar ortaya koymuş ve baskıların büyük boyutlu ve çok sayıda kopyayla üretilmesini mümkün kılmıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın başlarında Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Honoré Daumier ve Francisco de Goya gibi önde gelen sanatçıların ürettiği litografi baskılarıyla teknik, ticari kullanımının yanısıra “sanatsal bir ifade şekline dönüşmüştür (Ross vd., 1990:192)”. Kısa süre sonra, başta Henri de Toulouse-Lautrec olmak üzere Jules Chéret, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard gibi sanatçıların, “poster biçimini, temel bir sanatsal keşif aracı olarak yeniden tanımlamasıyla birlikte, renkli litografi, belli bir kesme hitap eden avangard ifadeyi direkt olarak kamuya açık hale getirmiştir (Wye vd., 2004:13)”. Çok sayıda edisyonlarla basılan ve sokak sokak asılan posterler sayesinde sanatçıların eserlerinin hemen farkedilebilir hale geldiğini ifade eden Wye ve diğerlerine göre (2004:14), bu posterler “o dönemin görsel imzası” olarak simgeleştirilmiştir.

1.9. Alman Dışavurumcu Ağaç Baskılar

Ağaç baskı tekniği, 1905 yılında Dresden’da kurulan *Die Brücke* grubu sanatçılarına da ilham vermiştir. “Yeni bir sanat formu yaratmayı ve kemikleşmiş akademinin güçlü etkisine karşı savaşmayı amaçlayan (Ross vd., 1990:7)” *Die Brücke* grubu sanatçıları, orta çağ ağaç baskılarının yalınlığından ve direktliğinden etkilenmiş ve eserlerinde, “kaba ve ilkel duyguların dışavurumu için mükemmel bir ifade aracı

olduğunu düşündükleri (Griffiths, 1996:21-22)” ağaç baskı tekniğinden yararlanmışlardır. “Fakat ağaç baskı, *Brücke* sanatçılarının imzası olmuş bir teknik olmuşsa da, aynı tazelik ve dolaysızlıkla gravür ve litografi teknikleriyle de eserler üretmişlerdir (Wye vd., 2004:16)”. Kirchner’in *Küçük Köpekli Sokak Manzarası* adlı gravüründe ve Pechstein’in *Dancers* adlı litografisinde, *Brücke* sanatçılarına has biçim bozmaları ve radikal sadeleştirmeleri görmek mümkündür.

Başlangıçta *Brücke* grubu, yeni üyeler geldikçe ve bazıları gruptan ayrıldıkça genişleyip küçülmüştür. En verimli yıllarda Grup ilk olarak Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff tarafından kurulmuş ve ardından Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde ve Otto Müller gruba dahil olmuştur. “Käthe Kollwithz ve Ernst Barlach ise, bir parçası olmasalar da *Brücke* grubunun estetik anlayışından etkilenmiştir (Ross vd., 1990:7)”.

1.10. Şablon Baskıdan Serigrafiye

Şablon tekniği, M.S. 500-1000 yılları arasında Çin ve Japonya’da kumaşlar üzerine resim transfer etmek için geliştirilmiş ve Uzakdoğu’da dekoratif motifler üretmede tekstil baskı amaçlı kullanılmıştır (Ross vd., 1990:144). Şablon baskının dezavantajlarından biri, tek bir bütünden oluşması gereken şablon kağıdın belli kısıtlamalar getirmesiydi; şablon keserken, birbirine değmeyen parçalardan oluşan bir motif hazırlamak olanaksızdı. Japonlar ise bu durumu çözmüştü; şablona sabitlenmemiş, ayrı parçaları insan saçı ile birbirine tutturarak istedikleri incelikte ve karmaşıklıkta motifler üretiliyorlardı (Ross vd., 1990:144). Bu yöntem, modern serigrafinin ilk adımıydı.

Şablon baskı tekniği muhtemelen onüçüncü yüzyılın sonu ve ondördüncü yüzyıl başlarında Marco Polo tarafından Batı’ya ulaştırılmıştır (Saff ve Sacilotto, 1978:289). 1870 dolaylarında ilk kez Fransa’da şablon parçalarının taşıyıcısı olarak insan saçı yerine ipek kullanılmış ve 1920’lerde ilk otomatik serigrafi baskı makinesi icat edilmiştir.

Yirmi yüzyılın başlarında geniş ölçüde reklam sektöründe kullanılmaya başlanan serigrafî, günlük yaşamda billboardlardan konserve kutularına, her yerde insanların karşısına çıkmıştır. 1960'lara gelindiğinde ise, Pop-Art akımı ile reklam amaçlı kullanımdan sanatsal kullanıma geçiş başlamış ve Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Lichtenstein gibi dönemin sanatçıları, serigrafî tekniğiyle çok sayıda eser üretmiş ve serigrafînin sanatsal amaçlı da kullanılabileceğini göstermiştir (Saff ve Sacilotto, 1978: 291).

Belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerine birçok kez yineleyen ve fotoğrafa özgü imgeleri de kaynak olarak kullanan Andy Warhol, Pop Art akımının en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. “Seçtiği temalar arasında, film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler; kamuoyunun iyi bildiği başka kişiler; suçlular, elektrikli sandalye, otomobil kazaları gibi ürpertici, inekler ve çiçekler gibi zararsız konular sıralanabilir (Lynton, çeviri, 1982:302).” Andy Warhol’un 1962 tarihli *Campbell Çorbası* imgeleri, serigrafî tekniğinin, sanatsal bir üretim metodu olarak canlanmasına öncülük etmiştir.

1.11. Baskı Atölyeleri

1950 ve 1960'larda Amerika'da üç girişimci kadın – Margaret Lowengrund, June Wayne ve Tatyana Grosman – tarafından kurulan baskı atölyeleri Amerika'da baskiresmin gelişiminde önemli rol oynamıştır (Wye vd., 2004:23). Bu baskı atölyelerinde etkili araç-gereçlere ve geniş yelpazede materyal çeşitliliğine ulaşabilen ve birinci sınıf baskı teknisyenlerinin ve asistanların uzman tavsiyelerinden yararlanan sanatçılarla birlikte Amerika'da sanatçıların, galeri/müzelerin, koleksiyonerlerin ve kamuoyunun baskiresme olan ilgisi artmıştır.

Kendisi de bir baskiresim sanatçısı olan Margaret Lowengrund tarafından 1956 yılında Pratt Institute of Brooklyn ortaklığıyla kurulan Pratt-Contemporaries Graphic Art Center adlı baskı atölyesi, “öğrenciler ve profesyonel sanatçılar için baskı olanakları

sağlamış, baskiresimle ilgili oldukça saygın bir dergi yayımlamış ve ayrıca sergilere ev sahipliği yapmıştır (Wye vd., 2004:23).”Jim Dine, Robert Motherwell, Barnett Newman ve Claes Oldenburg dahil birçok sanatçı, baskiresim kariyerlerinin başlarında bu atölyenin sunduğu avantajlardan faydalanmıştır.

1950’lerin sonunda sanatçı June Wayne’nin Amerika’da litografi pratiğini teşvik etme gayesiyle Los Angeles’ta kurduğu Tamarind Lithography Workshop adlı baskı atölyesi, “Hollander’s Workshop, Nova Scotia College of Art and Design Lithography Workshop ve Landfall Press, Gemini G.E.L., Derrière L’Étoile Studios, SOLO Press gibi atölyelerin kurucuları olan baskı teknisyenlerinin ve litografi dağarcıklarını atölyelere taşımış daha birçok usta baskı teknisyeninin eğitime öncülük etmiştir (Wye vd., 2004:24)”.

Amerika’da baskiresmin gelişimine katkı sağlamış bir diğer önemli isim Tatyana Grosman, 1957 yılında Long Island’da Universal Limited Art Editions’ı kurmuş ve “Larry Rivers, Jasper Johns ve Robert Rauschenberg’in de aralarında bulunduğunu o dönemin önde gelen bazı avangard sanatçıları baskiresim yapımları konusunda ikna etmiştir (Wye vd.,24)”.

2.GÜNÜMÜZDE BASKİRESİM SANATININ KAPSAMI

Yirminci yüzyıla kadar özgün baskı eserler, işin ehli kişiler tarafından ustalıkla tasarlanmış, sınırlı edisyonlarda basılmış ve portfolyolarda özenle ve titizlikle saklanmış özel bir sanat formu olmuştur. Yirminci yüzyılda ise, linol baskı, serigrafı gibi daha az maliyetli ve üretimi kolay tekniklerin benimsenmesiyle birlikte baskıların kamusal rolü keşfedilmiştir. Amerika’da Genimi GEL ve ULAE, İngiltere’de ise Kelpra Studio gibi baskiresim atölyelerinin 1960’lı ve 70’li yıllardaki yükselişi ile birlikte sanatçılar, baskiresim sanatının potansiyellerini keşfedebilme imkanı bulmuş ve ilk defa, resim ve heykel sanatı gibi birincil bir ifade aracı olarak baskiresim sanatını kullanarak eserler üretmişlerdir. Öte yandan, Rauschenberg ve Warhol gibi sanatçılar, tuval üzerine özgün

eserler üretirken özellikle serigrafi tekniği olmak üzere baskıresim tekniklerinden yararlanmış ve böylelikle baskıresim sanatının resim ve enstelasyon ile bir arada kullanılabilceği fikri yerleşmeye başlamıştır:

Daha 60'ların başından itibaren Andy Warhol serigrafilerini kağıt ile birlikte tuval üzerine de basarak onların geleneksel sunum şeklini bir tarafa attı. Kağıt üzerinde ve cam arkasında görmeye alıştığımız serigrafi tuval ve benzeri malzemeler üzerinde görmeye başlandı ve üstelik numarasız idi. Warhol sadece resim dilini değil, baskıresmin dilini de değiştiriyordu. Benzer bir yaklaşımı Rauschenberg'in birleştirilmiş resimlerinde (Combine Painting) ve bez üzerine bastığı çalışmalarında da görüyoruz. Rauschenberg, baskı yüzeyi olarak kağıdın yanısıra bez, tuval ve farklı malzemeler de kullandı ve bunların bir kısmını çerçevelemeden sergiledi. Rauschenberg'in çalışmaları baskıresmi kolaj ile buluşturmanın yanısıra, farklı meteryallerle ve hazır nesnelere birlikte kullanılabilceğinin yolunu açtı (Esmer, web, 2014).

Eskiden baskıresmi keskin ve kurallarla sınırlandırmış olan çizgiler artık giderek silikleşmeye başlamıştır. 1960'lardan bu yana baskıresmin birçok yönde gelişim gösterdiği görülür. Ancak son yirmi yılda, her zamankinden çok daha göz önünde, çok daha erişilebilir ve çok daha ucuzdur. Artık yalnızca yardımcı, ikincil planda ya da çoğaltma amacıyla kullanılan bir sanat formu değil, birçok sanatçının, üretimlerinin bütünüleyici ve tamamlayıcı bir parçası olarak gördüğü, sanat aktivitelerinin merkez noktasında yer alan bir sanat formudur.

Doğası gereği denemelere ve yeniliklere kapıları açık bir pratik olarak karşımıza çıkan baskıresim sanatı, sürekli olarak, tesadüfen veya planlı bir şekilde keşfedilmiş uygulama ve tekniklerle sınırlarını genişletmektedir. "Gelişmekte olan, kadim, yeni ve eski tüm teknolojilerin birlikte evrim geçirdiği ve birbiriyle bütünleştiği radikal bir çağdaş alan olan baskıresim, disiplinlerarası düşünmeyi, deneysel pratiği, fikir alış-verişini gerektirir (Catanese ve Geary, 2012:8)". Baskıresmin, metotlarda ve ayrıca teknolojilerde meydana gelen gelişimleri özümseyebilme konusundaki becerisi, ona kendi kendini yenileme dinamiği kazandırır. Hızlı biçimde uyum sağlanabilir teknik ve materyallerle sanatçılar ve teknisyenler mevcut geleneksel baskıresim tekniklerinin

sınırlarını zorlar. Ancak baskıresim tarihi boyunca, keşfedilmiş hiçbir yeni teknik, kendinden önceki tekniklerin sonu olmamıştır; litografinin keşfi, ağaç baskının veya gravürün daha az tercih edilir hale gelmesine neden olmamış ya da fotoğrafın keşfi, geleneksel medyumların kökünü kurutmamıştır. Dolayısıyla günümüzde de baskıresim, bir taraftan kadim geleneksel teknikleri yaşatmakta, diğer taraftan teknolojik gelişmelerin meyvelerinden yararlanmakta ve sanatçılar için olanaklarını ve kapasitesini genişletmektedir.

Geleneksel tekniklerle üretilen baskıların boyutları, piyasada mevcut merdanelerin genişlikleri, kullanılan araç-gereç ve materyallerin boyutları, kağıt boyutu ve pres yatağının genişliği ile sınırlıdır. Ancak yeni teknolojiler ve endüstriyel gelişmeler, baskıresim sanatında boyut sınırlamasını ortadan kaldırmıştır. Geçmişte makul ve mütevazı boyutlarda basılan, çerçevelenmeye ve evin veya kurumsal bir mekanın duvarına asılmaya müsait baskılar, büyük mekanik preslerin icadı ve günümüzde teknolojik gelişmelerle birlikte, sıradan bir evin duvarına asılamayacak kadar büyük boyutlarda basılmaya başlamıştır. Dolayısıyla portfolyoların, çerçevelerin, saklama dolaplarının sınırlarından azat edilen baskılar, heykel, enstelasyon ve benzeri üç-boyutlu formatlarda da çağdaş sanat sahnesinde kendine yer edinmiştir.

Bilgisayar destekli baskıresim, analog bilgisayarlarla birlikte 1950’li yıllarda meşruiyet kazanmış ve bilgisayarın sanat üretiminde giderek daha fazla tercih edilmesi, mürekkep püskürtmeli yazıcı, lazer yazıcı, katı mürekkep, termal transfer gibi yazıcı teknolojilerinin geliştirilmesine öncülük etmiştir. 1980’lerde büyük boyutlu mürekkep püskürtmeli yazıcı teknolojisi olan Iris yazıcılarının geliştirilmesiyle birlikte, Willie Cole, Peter Kennard, Paul Coldwell, Charlotte Hodes, Richard Hamilton, Julian Opie gibi sanatçılar, dijital ortamda üretilmiş ve yazıcılarda basılmış baskıresim serileri üretmiştir. Eserleri bugün Pop kültürünün ikonik imgeleri haline dönüşmüş Richard Hamilton, “1992 yılında BBC’nin daveti üzerine, bir sanatçının bilgisayarı nasıl kullandığını göstermek üzere televizyon programına konuk olmuştur (Saunders ve Miles, 2006:17)”. BBC’nin programında yeni bir bilgisayar programı kullanarak, 1956

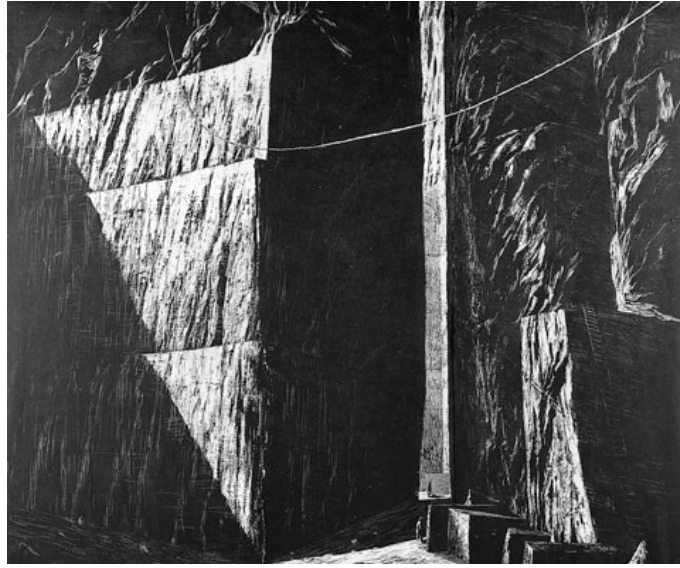
tarihli *This is Tomorrow* adlı karma sergi için ürettiği, dergilerden kestiği görsellerden oluşan bir kolaj çalışması olan ‘*Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?*’ adlı posterinin doksanlı yıllara uygun yeni ve dijital bir versiyonunu üretmiştir.



Görsel 44: Richard Hamilton, *Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir?*, Lazer baskı, 17.6 x 26.7 cm, 5000 Edisyon, 1992

Bilgisayar destekli teknolojiler, Hamilton örneğinde olduğu gibi, geleneksel tekniklerle mümkün olamayacak kadar fazla sayıda, hatta sınırsız sayıda baskı üretimini mümkün kılmıştır. Doğası gereği herkes için erişilebilir, demokratik bir sanat dalı olan baskıresim, edisyon sayısındaki kısıtlamaların ortadan kalkmasıyla, artık eskisinden çok daha fazla sayıda sanat alıcısının erişebileceği hale dönüşmüştür. Bunun yanısıra, eski geleneksel baskıresim teknikleri, dijital teknolojilerle birlikte güncellenmiş ve sınırlarını genişletmiştir. “Dijital yazıcılara bağlı bilgisayarlar, sanatçılara yeni ufuklar açmakla birlikte baskıresim sanatında kaynak materyalleri değişime uğratma gibi bir misyon daha üstlenmiştir: böylelikle sonradan daha geleneksel tekniklerle basılabilecek baskı kalıpları elde edilebilmiştir (Saunders ve Miles, 2006:28)”. Baskıresim tekniklerinde

genelde aracı bir materyal olarak kullanılan alüminyum, bakır gibi metal plakalar üzerine serigrafi baskılar alarak duvar boyutunda (2 x 3 metre) şehir manzaraları yapan İspanyol heykeltıraş Cristina Iglesias, camın transparanlığını, yansıtma özelliğini ve gölge oyunlarını kullanarak eserlerinin rezonansını güçlendiren Faisal Abdu'Allah, kullanılmayan binalarda parke döşemelerine kazıdığı taslaklardan büyük boyutlu baskılar alan Alman sanatçı Thomas Klipper, büyük boyutlu ağaç baskı manzaralar yapan Emma Stibbon, gerçek boyutunda otoportre baskıları için fotoğraflardan elde ettiği görselleri serigrafi tekniği ile keten kumaşa basan Lee Wagstaff ve farklı disiplinlerden birçok sanatçı, eserlerinde klasik teknikleri dijital teknolojilerle harmanlayarak, çağdaş sanat sahnesinde baskiresim sanatına yeni anlamlar kazandırmaktadır.



Görsel 45: Emma Stibbon, *Carrara*, Ağaç baskı, 118 x 142 cm, 35 Edisyon, 2001

Yeni teknolojiler sayesinde kağıt dışı yüzeyler üzerine de baskı alabilmenin mümkün hale gelmesiyle sanatçılar cam, metal, ahşap, kumaş, plastik, seramik gibi çok farklı ve yeni materyaller üzerine baskı denemeleri yapmıştır. Bu sayede eskiden yalnızca resim sanatında yardımcı ikincil bir uygulama olarak görülen baskiresim, çağdaş sanat dünyasının heykel, video, fotoğraf, performans, enstelasyon, kamusal sanat gibi birçok sahnesinde çok farklı disiplinlerden gelen sanatçıların üretimlerinde

kullandığı bir sanat dalına dönüşmüştür. Julian Opie'nin *Sara Gets Undressed* adlı lambda baskıları, Mariléne Oliver'in plastik üzerine bronz mürekkep kullanarak yaptığı serigrafi baskıları bir araya getirerek oluşturduğu *Family Portrait* serisi, meyveli pastaların üzerine yenilebilir mürekkeple eski çalışmalarının dijital baskılarını almış Sarah Lucas, Norman Ackroyd'un 300 x 275 cm boyutunda *Windermere in Winter* adlı paslanmaz çelik üzerine gravürleri baskiresim sanatının kağıt dışı yüzeyler üzerine uygulamalarının başarılı örneklerindedir. Teknolojinin sunduğu imkanlardan yararlanarak portfolyo sınırlarının dışına çıkmış ve "baskılarını cam, kumaş, seramik, metal plaka, plastik gibi yüzeyler üzerine uygulamış bu sanatçılar, form ve materyalleri mesajlarının temel ögesi olarak kullanmaktadır (Saunders ve Miles, 2006:42)".



Görsel 46: Norman Ackroyd, *Windermere'de Kış*, Paslanmaz çelik plakalar üzerine gravür, 300 x 275 cm, 2008

Bilgisayar teknolojisi ile birlikte dijital çağa adım atmış baskiresim sanatında, CNC ve lazer kesim makinelerinin icadı ile post-dijital bir dönem başlamıştır. Lazer kesim makineleri, kağıt, karton, deri, ahşap, her türlü plastik, metal gibi oldukça geniş

bir kaynak materyal çeşidiyle oyma, kazıma, kesme fonksiyonlarına sahiptir. “Lazerin kesim genişliği son derece incedir ve lazerin yoğun ve güçlü ışığı fiziksel teması gerek duymadan materyali buharlaştırdığı için kesim araç-gereçlerinin aşınması, bileşenmesi veya yenisiyle değiştirilmesi gibi problemler söz konusu değildir.” Oldukça makul fiyatlı lazer ve CNC kesim makineleri, son onbeş yıldır giderek daha fazla sanatçı, baskıresim atölyesi ve üniversite tarafından satın alınmaktadır. Bu teknoloji sayesinde sonsuz sayıda ve sıfır hata ile hızlı bir şekilde çoğaltılabilir baskı kalıpları veya nesnelere üretmek mümkündür.



Görsel 47: Artemio Rodriguez, *Piñata*, CNC kesim, 183 x 122 cm, 2010



Görsel 48: Charlotte Hodes, *Banyo Yapanlar*, Lazer kesim, 70 x 40 cm, 2008

Charlotte Hodes, Thomas Vu, Andrew Atkinson, Marius Watz, Artemio Rodriguez, üretimlerinde lazer ve CNC kesim tekniğinden yararlanmış sanatçılara örnek olarak verilebilir. Artemio Rodriguez'in *Piñata* (2010) adlı çalışması, “Mid America

Print Council Conference' kapsamında, CNC kesim tekniğinin yüksek baskıresim pratiğindeki potansiyellerini göstermek amacıyla, 30 x 18 cm'lik linol baskı versiyonunun dijital olarak taranıp bilgisayarda vektörel formata çevrilmesi ve boyutunun önemli ölçüde büyütülerek (183 x 122 cm) CNC'de kesilmesiyle (Catanese ve Geary, 2012:39)" elde edilmiştir. Çalışmalarında kolajın ön planda olduğu Charlotte Hodes, büyük formatlı baskılardan oluşan son dönem serisinde lazer kesim tekniği ile mürekkep püskürtmeli yazıcıyı bir araya getirmiştir. Sanatçının baskıları birbirine tutturulmuş iki tabakadan meydana gelir ve bu sayede lazerle kesilmiş alanları renklendirebilmek mümkün olur. Lazerle kesme işlemi tamamlandıktan sonra, artık parçaları toplayan ve bunları baskı yüzeyinde kullanan sanatçı, bu sayede eserlerine kolaj görüntüsü kazandırarak herkesçe kabul görmüş düz basılı yüzey anlayışının da dışına çıkmış olur.

Öte yandan, boyutları daha da büyüyen baskılar, galeri ve müze salonlarında veya kamusal alanlarda enstelasyonlar, heykeller, üç boyutlu nesnelere karşımıza çıkar. Baskıresim sanatı, özellikle mekana özgü her türlü projede giderek daha fazla tercih edilmeye başlamıştır.

Billboard gibi amaca yönelik kamusal alanları kullanan sanatçılar, boyut, format ve yer bakımından önceden belirlenmiş ve hazırlanmış parametrelerle çalışmaktan sorumludur; ancak galerilerle ve özellikle seçilmiş kamusal alanlarda çalışan sanatçılar, formu, boyutları ve hatta bazı örneklerde çalışmanın temasını belirlemede mekanın kendisinin temel bir yapıtaşı olduğu baskı enstelasyonları üretirler (Saunders ve Miles, 2006:78).

Baskıresim sanatının yirmibirinci yüzyıldaki bilimsel, teknolojik, endüstriyel gelişmelerle simbiyotik ilişkisi, baskıresmin dışavurum şekillerinde kesintisiz devam eden bir evrim sağlar. Günümüzdeki kapsamı gereği baskıresmin dışavurum şekillerinden biri, mimari boyutlarda, yüksek binaların dış cephelerini boydan boya kaplayan, pencerelere kendiliğinden yapışan formatlarda üretilen mekana özgü baskılardır. Enstelasyonları için kullanılmayan binaları tercih eden ve binaların içindeki materyalleri ve gereçleri enstelasyonlarının içeriği olarak kullanan Alman sanatçı

Thomas Kilpper, “alışılmışın dışında boyutlar kullanmıştır. Devasa boyutta merdaneler, kalıp olarak kullanılan basketbol sahasının zeminindeki ahşaplar ve 20 metreyi aşan baskı alanları onu sıradışı boyuttaki baskı uygulamalarının sahibi yapmıştır (Esmer, web, 2014)”. Sanatçı, biri Almanya’da, diğeri İngiltere’de olmak üzere gerçekleştirdiği iki projesinde, ahşap döşemeleri baskı blokları olarak kullanmıştır. Sanatçı, *Ring* adını verdiği İngiltere’deki projesinde, Orbit House’un yaklaşık 400 metrekarelik bir alana sahip onuncu katında maun parkeleri dev bir ağaç baskı olarak oyarak mekanın geçmişi ile bağlantılı kişilerin portrelerini yapmış ve aynı mekanda enstelasyon olarak sergilemiştir. 2009 tarihli *Kontrol Devleti* adlı projesinde ise, Berlin’deki eski Devlet Güvenlik Bakanlığı binasının döşemelerinden devasa bir linol baskı yapmış ve binanın dış yüzeyinde sergilemiştir.



Görsel 49: Thomas Kilpper, *Kontrol Devleti*, Döşeme linol baskı, Enstelasyon, Berlin, 2009

Bartolomeu dos Santos, çok sayıda kamu siparişinde gravür tekniğindeki engin deneyimlerini ortaya koymuş bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Kamusal duvarlara kireçtaşına asitle oyulmuş dev eserler üreten sanatçı, “gravür plakası üzerine çalışmakla benzer bir özgürlük hissi veren kireçtaşı üzerine direkt olarak çalıştığı bu deneysel yöntemiyle akıcılık kazanır (Coldwell, 2010:139)”. Sanatçı, dev boyutlu kamusal siparişleriyle gravür tekniğinin prensiplerini çok daha ileri taşımıştır.



Görsel 50: Bartolomeu dos Santos, *Kütüphane*, Kireçtaşına gravür, Lizbon Metrosu Entre Campos İstasyonu'nda bulunan duvar panelinden bir detay, 1991

Bilgisayarda dijital olarak görsel üretme, ardından yazıcı teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan dijital baskıresim kavramı ve yeni teknolojik olanaklar, sınırları kesin çizgilerle belirlenmiş baskıresim sanatında baskının tanımı ve sınırlarının ne olması gerektiği günümüz çağdaş sanatına göre yeniden ele alınmıştır. Burada da örneklerle ele alındığı üzere, “baskıresim, giderek kapsayıcı hale gelen tanımı ile çarpıcı bir değişim geçiren bir sanat formudur (Tala, 2009:101)”. Bu kapsayıcılığı, deneyselliğe olanak tanımış ve çağdaş sanatçılar kalıplaşmış baskıresim algısına meydan okuyan yöntemlerle, sıradışı materyallerle, yeni sergileme şekilleriyle

keşifler yapmıştır. “Dijital baskiresmin kaçınılmaz şekilde yaygınlaşması ve en genel ulaşılabilirliğe sahip tekniklerden biri olması, geniş kitlelerce benimsenmesine öncülük etmiştir. Çoğu baskiresim sanatçısı günümüzde dijital yöntemleri tek başına ya da diğer baskiresim teknikleriyle birlikte kullanılan sıradan bir teknik olarak görmektedir (Noyce, 2010:15)”. Çağdaş baskiresim dünyasında dikkat çekici olan; hızlı bir gelişim sürecinden geçiyor oluşunun yanında, odak noktasını farklı perspektiflere göre değiştiriyor ve bulunduğu konumu sürekli olarak genişletiyor oluşudur.

3. BASKİRESİM VE SOKAK SANATININ BULUŞTUĞU ORTAK PAYDALAR

1970’lerde hızla gelişen global kentleşme sürecine tepki olarak ortaya çıkan graffiti, bugün ‘sokak sanatı’ olarak adlandırdığımız zengin ve demokratik bir görsel ifade şekline dönüşmüştür. Sanat dünyasının baş aktörlerinin de olaya dahil olmasıyla, giderek anarşik, söz dinlemeyen, toplumsal kabulü ve popülerliği umursamayan yapısından sıyrılıp estetik kaygıları ve insanların beğenisini önemsemeye başlaması, sokak sanatını bir sanat formu mertebesine yükseltmiş ve dolayısıyla baskiresim sanatından resim sanatına kadar farklı sanatsal disiplinler sokak sanatının uygulama pratiği kapsamına girmiştir. Bu noktada sokak sanatında özellikle baskiresim tekniklerinin daha çok ön plana çıktığını görürüz. Sokak sanatçıları bugün her ne kadar farklı birçok medyumdan faydalansalar da, sokak sanatının temeli geleneksel sanat formlarına dayanır. Baskiresim sanatının demokratikliği, illüstratifliği, hızlı ve kolay uygulanabilir oluşu, duvara büyük boyutlu çalışmaya olanak tanıyan yapısı, çoğaltılabilirliği, tuval/kağıt dışı yüzeylere imkan tanınması, rulo yapılıp veya katlanıp portatif bir şekilde taşınabilir materyallere uygulanabilirliği ve grafiksel anlatım dili ile kolay kavranabilir yapıda işlere olanak tanınması sokak sanatının felsefesi ve uygulama pratiği ile son derece uyumludur. Dolayısıyla sokak sanatçılarının baskiresim sanatının bu ayırteci özelliklerini kendi üretimlerinde nasıl kullandığı, baskiresim ve sokak sanatının hangi ortak noktaları paylaştığı, bu başlığın inceleme konusu olacaktır.

Fotoğrafın icadından önce, aktüel meselelerin veya olayların kayıtlarında, propaganda afişlerinde, son moda ürünlerin reklamlarında, karşı-kültür hareketlerinin

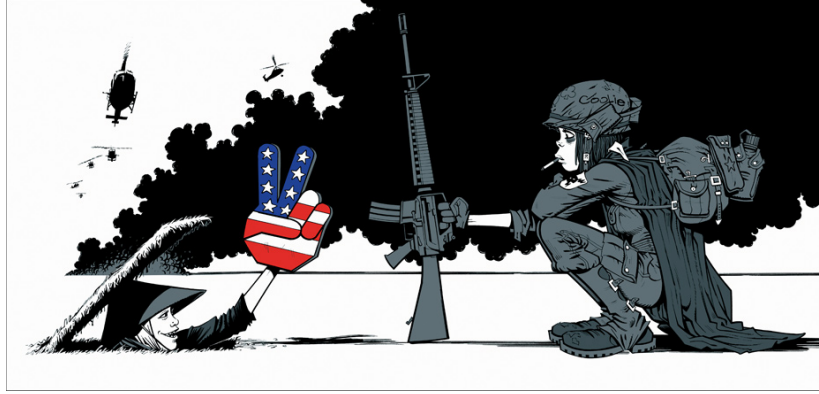
bildirilerinde vs. seri üretime uygun bir görsel iletişim aracı olarak baskılar kullanılmıştır. Seri üretilebilir ve çoğaltılabilir oluşundan ötürü baskıresim özellikle politika ile yakın bir ilişki içinde olmuş ve toplumsal, ekonomik ve politik meselelere karşı eleştiri getirmek ya da onları protesto etmek isteyen bireyler, doğası gereği üretimi ve dağıtımı kolay olmasından dolayı baskıresmi tercih etmiştir.

Baskıresmi politika ile bağlayan yüzlerce yıllık saygın bir gelenek vardır. Çoğaltılabilir imajlar üreten medyumun doğal işlevi, toplumda algılanan yanlışlara karşı eleştiri getiren ya da onları protesto eden baskıların üretim ve dağıtımını mümkün hale getirmiştir. İngiliz karikatür geleneği (Hogarth, Gillray ve Rowlandson gibi sanatçıların eserleri), Daumier'in baskılarındaki keskin hiciv ve Sovyet Komünizmi'nin ilk yıllarında propaganda posterleri vb. tümü sosyal reformistlerin (ilk iki örnekte olduğu gibi) veya politik kural koyucuların (sonuncu örnekteki gibi) arzu edilir olarak değerlendirdiği şeyleri ya kınamış ya da onlardan övgüyle söz etmiştir (Noyce, 2010:32).

Yukarıda verilen politik sanat örneklerine Alman Dışavurumcuların ağaç baskıları da dahil edilip ele alındığında, baskıresim sanatının omuzlarındaki toplumsal ve politik sorumluluğun ne kadar uzun bir geçmişi olduğu görülmektedir. Baskıresim sanatının grafik gücü, aradan geçen yüzyıllara rağmen gücünü ve popülerliğini yitirmemiştir. Politik söylemlerdeki gücü sokak sanatını da etkilemiştir. Hızlı kentleşme ile birlikte ötekileştirildiklerini ve yalnızlaştırıldıklarını hisseden ve dolayısıyla tepki olarak dışlandıkları kentleri sahiplenme güdüsüyle varlıklarını duvarlarda, metrolarda topluma duyuran, sosyal, ekonomik ve politik meselelerle ilgili fikirlerinin duyulmasını isteyen sokak sanatçıları bu eylemleri için baskıresim tekniklerini son derece elverişli bulmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren şehirlerin sokakları spreyle boyanmış politik yorum ve mesajlarla süslenmiştir:

Duvara karalanmış fikirler, görünür bir yere ve hızlı bir anlatım biçimiyle uygulanmıştır: 1980'lerde Londra'da 'Tory'ye oy verenler ellerini kaldırsın' veya 1968 öğrenci ayaklanmalarının sloganı olan, muhtemelen göstericilerin polise atmak üzere kaldırım taşlarını sökerken uydurulmuş 'Kaldırım taşlarının altında kumsal var' bunlara örnek olarak verilebilir. Bilhassa stensiller, hem hızlı bir şekilde üretilebilir hem de kolaylıkla yorumlanabilir

olduklarından, politik mesajların yayılmasında oldukça etkili ve elverişli bir teknik olmuştur. Aşına olunan imgelemleri kullanan sokak sanatçıları, gördüğümüz şeyi deşifre edebilme becerimize güvenmiştir. Banksy'nin *Napalm*'ı ve Jamie Hewlett'in *Big Spongefinger*'i, Vietnam Savaşı'nın imgelerini kullanarak yaşanan son çatışmalara göndermelerde bulunur (Kuittinen, 2010:9).



Görsel 51: Jamie Hewlett, *Big Spongefinger*, Serigrafi (46/600), 34.5 x 69.7 cm, 2004

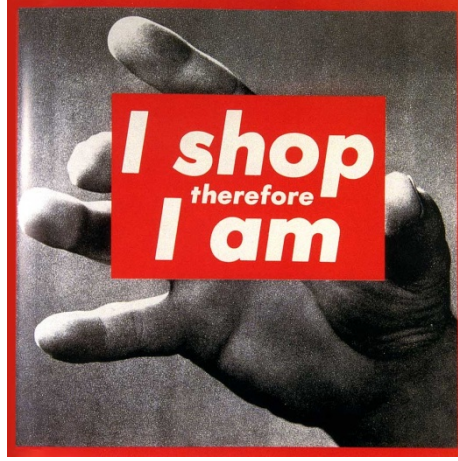
Sokak sanatçıları, mesajlarının hızlı algılanabilmesi ve yorumlanabilmesi için referanslardan, imgelerden ve sembollerden yararlanır. “Her gün her yerden imge bombardımanına maruz kalmakta olan insanların dikkatlerini bu darmadağın kent manzarasında kendi sanatlarına doğru çekebilmek için (Kuittinen, 2010:10)” sokak sanatçıları yalın fakat etkili anlatım yollarına başvurmuştur. Dolayısıyla üretilen işlerin kolay anlaşılır illüstratif ve grafiksel bir dili olması kaçınılmazdır. Grafiksel anlatıma müsait baskıresim sanatı bu açıdan sokak sanatının bu gereksinimini karşılayacak olanaklara sahiptir. Baskıresmin yalın anlatımlı fakat güçlü grafiksel dilinin en etkili örnekleri Rus Konstrüktivistlerin eserlerinde karşımıza çıkar.

Tatlin'in kurucusu olduğu bu hareketin avangart sanatçıları tasarım çalışmalarını toplumun yeniden yapılanışı ile sanatın bir araya geldiği kitlesel üretimler olarak görmüşlerdir. Konstrüktivistler komünist giysilerin, dokumaların, mobilyaların, mimarinin ve hatta tüm bir şehrin tasarlanmasıyla Sovyet nüfusunun davranış kalıplarını değiştirmeye, kendi deyimleriyle ‘kitle ruhunu örgütlemesi’ için tümenden bir tasarım estetiği yaratmaya çalışmıştır (Clark, çeviri, 2011:99-100).

Konstrüktivistler, kitle ruhunu örgütlerken, özerk sanatı reddederek sanatı toplumsal amaçlara yönelik bir pratik olarak konumlandırmıştır. Dolayısıyla odak noktasına toplumu yerleştirmiş bir hareket olarak, sokaklara, bina duvarlarına, tabelalara yalın, grafiksel, algısı kolay propaganda posterleri ve reklamları asarak insanlara ulaşmaya çalışmışlardır; toplum bir nevi sanatçı eserleri ile şekillendirilmeye çalışılmıştır. “Tıpkı eski Hristiyan Kilisesi’nin, isimsiz orta çağ sanatçılarına mozaik cam eserler yaptırması ve ardından Rönesans’ta İncil’in mesajlarını okuma-yazma bilmeyen, eğitimsiz halka iletmek için sanatçı eserlerinin kullanılması gibi, günümüzde de ideolojik mesajların sınırların ötesine iletilmesinde sanatçıların eserlerinden faydalanılmaktadır (Noyce, 2010:32)”. Bunun için sadece biraz dil kullanımı gerektiren basit ve kolay anlaşılır öğeler kullanmak yeterli olur.

1980’li yılların başlarında Barbara Kruger’ın billboardlar, posterler, otobüs durakları, müze-dışı enstelasyonlar gibi kamusal mekanlara yaptığı ve “Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım”, “Başka Bir Kahramana Gerek Yok”, “İnanç+Şüphe=Akıl Sağlığı”, “Bedenin Bir Savaş Alanı” gibi feminist veya politik sloganlar kullandığı çalışmalarında da bu akılda kalıcı yalın dili görmek mümkündür. “Kruger’ın konsepti hem kamusal hem politik olmuştur. Sloganları, genellikle kırmızı ve beyaz ve kalın fontlu yazılarla yerleştirerek dikkat çekiciliklerini artırmıştır (Holzwarth, 2009:330)”. Kitle iletişim araçlarından seçtiği hazır-imgeleri, sloganlarla birleştiren sanatçı yalın anlatıma verdiği önemi şu sözlerle ifade eder: “Gücün ve toplumsal yaşamın güçlükleri ile baş etmeye çalışıyorum, ancak görsel temsil söz konusu olduğunda aşırı zorluktan kaçınıyorum. İnsanların ilgisini esere yoğunlaştırmak istiyorum (Holzwarth, 2009:332)”. Çağdaş sokak sanatının önde gelen isimlerinden Shepard Fairey, Sovyet dönemi Rus Konstrüktivizmi’nin basit ve güçlü grafiksel dilini ve Alexander Rodchenko’nun görsel yeniliklerini, aynı zamanda Barbara Kruger’ın sloganlarını ve kitle iletişim araçlarının hazır imgelemlerinden etkilenmiş sokak sanatçılarından biri olmuştur. Sanatçı, “bir karşı kültür olarak punk ve kaykay gençliği tarafından benimsenmiş poster ve stickeri tüm dünyanın ilgi ve saygı gösterdiği bir sanat formuna dönüştürmüştür (Schacter, 2013:86)”. Özellikle, Barack Obama’nın 2008 yılında

başkanlık seçimi kampanyasında kullanılan *HOPE* posterini, Shepard Fairey'nin yarattığı basit ve güçlü grafiksel dilin ne kadar etkili ve başarılı olduğunu bir kanıttır.



Görsel 52: Barbara Kruger, *Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım*, Fotoğrafik elekbaskı/vinil, 282 x 287 cm, 1987



Görsel 53: Alexander Rodchenko, Emniyetli Kauçuk Bebek Emzikleri reklamı, 1923



Görsel 54: Shepard Fairey, Obama'nın Seçim Kampanyası'nda kullanılan *HOPE* posterini, 2008

Baskiresim tekniklerinin tuval/kağıt dışı yüzeylerde uygulanabilir oluşu ilan panoları, kullanılmayan binalar, toplu taşıma araçları, tabelalar gibi kamusal mekanları tuval olarak kullanan sokak sanatçılarına kolaylık sağlayan bir özelliktir. Günümüzde sokak sanatçılarının çalışması için “bir sürü kurum, belediye, sponsor, galeri ve ticari işletme tarafından özel olarak duvar ve gerekli ekipmanlar tahsis edilir (C215, derleme, 2014:35-36)” Dolayısıyla sanatçılar, kendilerine sağlanan kaldıraç platformları, projeksiyon makineleri, aydınlatma ışıkları gibi imkanlar sayesinde, gece veya gündüz farketmeden günün istedikleri zamanında çalışma lüksüne sahip olur. Bu durumda sokak sanatçıları, atölyelerinde çalışıyormuşcasına rahat çalışabilirler, dolayısıyla kendilerini teknik açıdan kısıtlamak zorunda kalmazlar. Ancak kamu veya özel mülk olmasını umursamadan, izin alınmaksızın sokağa yapılan işlerin vandallık suçu çerçevesinde değerlendirilmesi, sokak sanatçıların hızlı ve kolay uygulanabilir tekniklere yöneltmiştir. Baskiresim tekniklerinin hızlı ve kolay uygulanabilir oluşu, kolay taşınabilir materyallerle çalışmaya elverişli oluşu, çok büyük duvarlar için büyük boyutlu işleri kısa sürede uygulamaya imkan tanınması ve kirli, parçalanmış, aşınmış veya paslı farketmeksizin her türlü yüzeye uygulama yapabilme fırsatı vermesi kaçak çalışmak zorunda oldukları için çok hızlı ve pratik bir şekilde uygulama yapmaları gereken sokak sanatçıların ağırlıklı olarak baskiresim metotlarını tercih etmesini sağlamış özelliklerdir.

Buhran ve Yeni Düzen döneminde, Amerikalı sanatçılar baskiresmi 1930’ların en önemli ve en heyecan verici sanat formlarından biri haline getirmiştir. O dönem Amerikan Hükümeti’nin Yeni Düzen programı kapsamında başlattığı ve sanatçılara bu saygın mesleklerini sürdürebilmeleri için istihdam sağlamayı hedefleyen Federal Sanat Projesi’nin baskiresim sanatının bu dönüşümünde önemli katkıları vardır. Toplumda kültürel girişimler yaratmayı hedefleyen bu projenin yöneticilerinden Holger Cahill (1973:43-44), Amerika’da sanat kaynaklarının, sanat geleneklerinde depolanmış yaratıcı deneyime, yaşayan sanatçıların bilgi ve yeteneklerine ve onlara sağlamış olanaklara, fakat en önemlisi tüm insanların sanat deneyimine dahil olmaları için sağlanmış olanaklara bağlı olduğunu ifade ederek bu projenin yalnızca sanatçılara yardım etmeyi değil, aynı zamanda sanatı toplumun günlük yaşamının bir parçası haline getirmeyi

amaçladığını vurgulamıştır. Federal Sanat Projesi'nin de destekleriyle eşitlikçi hayallerini gerçekleştirmek adına sanatçılar, baskiresim sanatını “milyonlar için sanat (Langa, 2004:48)” üretme yöntemi olarak kullanmaya karar kılıp, baskiresimde yeni üsluplar, yeni teknik yaklaşımlar, yeni yöntemler, yeni stratejiler denemiştir. Amaçları sanatlarını daha geniş kitlelere yaymak ve halkın görsel sanatlara ilgisini artırmak olan sanatçılarla birlikte, Amerika'da müzik, tiyatro, plastik sanatlar, dans gibi elitist kesmin ilgi alanları sayılan bu üretimlere her vatandaşın ulaşması gerektiğini savunan “kültürel demokrasi (Langa, 2004:42)” kavramı ortaya çıkmıştır. Bu noktada baskiresim, bilhassa elit müze ziyaretçilerinden farklı kitlelere ulaşmak için elverişli bir sanat formu olarak dikkat çekmiştir. Bunun temel nedenlerinden biri, baskıların birden fazla kopya ile varlık gösterebilmesidir. Baskiresmin çoğaltılabilir olma özelliği nedeniyle eşi olmayan, özgün ve biricik bir resim veya nesne kadar cazibeli ve değerli olamayacağı düşünülür; fakat çoğunlukla negatif olarak değerlendirilen bu özellik, esasında baskiresim sanatının en can alıcı karakteristiklerindedir.

Baskiresim, hem elit hem eşitlikçi bir sanat üretim formu olarak görülmüştür. Çünkü, çok sayıda kopya ile basılıyor ve eşsiz bir sanat eserine nazaran çok daha makul bir fiyata satılıyor olsa dahi sanatsal baskılar, sanatçının orijinal dokunuşunu ve imzasını muhafaza etmektedir. Orijinalite, ayrılmaz bir şekilde değer ile ilişkilidir (Langa, 2004:48).

Çoğaltılabilir imajların büyük oranda daha ucuz olması, daha kalabalık ve geniş yelpazeden insanların kültür sahipliğini paylaşmasına ve sanatı kendi evlerinde deneyimleyebilmesine olanak sağlar. Bu özelliği sayesinde baskiresim, ucuz ve demokratik bir medyumdur ve dolayısıyla demokratik toplumsal ideallerin ifadesinde de etkin bir rol üstlenmiştir. 1930'lu yıllarda Amerika'da, “baskiresmin demokratik ve eşitlikçi potansiyeline ilginin artması ile baskiresim sanatında dönüşümler meydana gelmiş ve sanat üretimi, koleksiyonculuğu ve tüccarlığı elitist estetik anlayışı ile ilişkilendirilen gravür ve oyma tekniklerine sırtlarını dönüp (Langa, 2004:13)”, litografi ve elek baskıya yönelmişlerdir. Gelenekselcilerin ticari reklamcılık ve sanatsal kopyalarla olan ilişkileri nedeniyle burun kıvırdığı elek baskı ve litografi teknikleri, sanatın, kültürün ve toplumun demokratikleşme sürecinde can alıcı rol oynamıştır.

Sokak sanatında en çok tercih edilen tekniklerden biri olan serigrafi ve litografinin çağdaş hali olan ofset baskı, demokratik üretime fırsat veren olanaklarıyla Banksy, Shepard Fairey, Blek Le Rat, Blu, Vhils, ARYZ, Swoon, Stan Lex, Sweet Toof, Alex Hornest ve daha birçok sokak sanatçısının sıklıkla kullandığı tekniklerdir. Bu bağlamda, her ikisi de herkes için erişilebilir olma kaygısı taşıyan sokak sanatı ve baskıresim sanatının demokratiklik paydasını paylaştığı sonucu çıkarmak mümkün olur.



Görsel 55: Blek Le Rat, *Bilgisayar Adamı*, Serigrafi (139/140), 74 x 72 cm, 2009

Sokak sanatı ve sanatçıları daha ünlü ve popüler hale geldikçe, sokaklardan galeri duvarlarına taşınmaya başlamış, dolayısıyla sokaklardaki kısa ömürlülüğü, uçuculuğu yerini kalıcı olma kaygısına bırakmıştır. “Sokak sanatı, daha kalıcı olabilmek adına en yakın ilişkiyi baskıresim sanatı ile kurmuştur. Sokak sanatı baskıları, duvarlara yapılmış, muhtemelen üstü tekrar boyanacak veya hava şartlarının etkisiyle bozulacak olan çalışmaların kalıcı birer kaydı niteliğindedir (Kuittinen, 2010:8)”. Duvar üzerine yapılmış çalışmaların stensillerle yeniden üretilmesine olanak tanıyan baskılar, sokak sanatının galeri/müzelerle yakın ilişki içine girdiği bu süreçte önemli rol oynamıştır. Baskılar, “müzelerle piyasa arasında, elit kesim ile günlük yaşamın sıradanlığı arasında can alıcı ve hayat dolu bir bağ kurabilme becerisine sahiptir (Saunders ve Miles,

2006:10)”. Bu nedenle, ün kazansalar ve galeriler yoluyla işlerini satar hale gelmeye başlasalar da sokaklarda üretme haklarından ödün vermek istemeyen, tamamen galeri sınırları içine girmek yerine bir ayaklarının her zaman sokakta olmasını arzu eden sokak sanatçıları, baskiresim sanatının arabulucuğu sayesinde hem galeri duvarlarında hem de sokaklarda varlık gösterebilme lüksüne sahip olabilmıştır. Yüzyıllar öncesine dayanan tarihinden bu yana, birçok sanatçının üretim pratiği içinde yer almış baskiresim sanatı, özgürlüğe fırsat tanıyan yapısı, herkese ulaşılabilirliği, hızlı ve seri üretim potansiyeliyle sokak sanatçılarının vazgeçilmez pratiği haline gelmiştir.

4. BASKİRESMİN İZİNDE SOKAK SANATÇILARI

Güncel sanatın sanatçıları disiplinlerarası eserler üretmeye iten yapısı, sokak sanatında da karşımıza çıkmaktadır. Sokak sanatının tarihini anlatırken, graffitiyle başlayan süreçte yazıların estetik kaygılarla birlikte ilkel formlarından sıyrılıp stil kazandığını ve salt yazı yazma eylemi olan graffitinin zaman içinde sokak sanatına dönüştüğünü ve figüratif hatta soyut resme varan çalışmaların duvar yüzeyine uygulanmaya başladığını görmüştük. Sokak sanatının bu dönüşüm sürecinde, farklı disiplinlerden birçok teknikle denemeler yapmış olan sokak sanatçıları, bu sayede geniş yelpazede plastik değer çeşitliliğine sahip çalışmalar üretmişlerdir. Bu disiplinler arasında baskiresim sanatı da sokak sanatçılarının beslendiği bir disiplin olarak kendine sokak sanatında yer bulmuştur.

Sokak sanatı graffitiden doğmuştur; graffitiye kıyasla sokak sanatında çok daha geniş yelpazede tarz ve teknik çeşitliliği dikkat çeker. Graffiti sanatındaki gibi benliği ortaya koymaktan ziyade dünyaya hitap etme kaygısı taşır. “Bu nedenle genel beğeniyi kucaklayacak bir estetik dil kullanır. Bu açıdan sokak sanatını graffitiden ayıran en dikkat çekici unsur, sokak sanatının güzel ve hoş olanı resmetme düşüncesine açık oluşu ve graffitinin yasak bölgesi olan galerilerin estetik anlayışına karşı hoşgörülü yaklaşmasıdır (Mount, derleme, 2009:127)”. Bu noktada baskiresim, sokak sanatının insanların beğenisini kazanma, daha fazla insana ulaşma ve dünyaya hitap etme kaygısına ve bu doğrultuda geliştirdiği estetik dile hizmet eden sanatsal ifade

araçlarından biri olmuştur. Özellikle, “yirminci yüzyılın başlarında büyük ölçüde ticari amaçlı kullanılmış, ancak 1960’ların başlarında Pop Art ve Op Art akımlarıyla popülerlik kazanmış (Saff ve Sacilotto, 1978:294)” serigrafi tekniğinin atası olan stensilin her türlü zemine özellikle spreyle boyayla kolay ve hızlı uygulanabilir olması, grafiksel, yalın anlatımlı ve algılanması kolay bir ifade diline elverişli yapısı ve kolay taşınabilir materyallere uygulanabilir yapısıyla kentin farklı bölgelerinde çok sayıda duvar üzerinde ‘çoğaltılabilmesi’ sokak sanatının geniş kitlelere ulaşmasında ve yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. Bu noktada sokak sanatının çoğaltma mantığının ilk olarak stensillerle ortaya çıktığı söylenebilir. Sanatçılar, stensil kalıbı şehrin çok sayıda duvarına uygulayarak kendilerini çok daha fazla kişiye göstermiş, sokak sanatının yayılmasına öncülük etmişlerdir.

Geniş kitlelere ulaşmaya dair düşüncelerini “tanımadığım ve hiç biraraya gelmeyeceğim binlerce insan için ‘görünür’düm, ancak sokakların anonimliğiyle onlarla konuşabildiğimi ve onlar için varolduğumu hissediyordum (Manco, 2002:9)” sözleriyle dile getirmiş Blek Le Rat, 1980’lerde Paris sokaklarının duvarlarına yaptığı stensilleriyle sokak sanatında stensil uygulamasının öncülerinden biri olmuştur.

Blek Le Rat 1971’de New York’a yaptığı bir seyahatte ilk kez graffiti örnekleri görmüştür. Hızla yazılmış tagler, metrolara spreyle boyanmış süslü yazılar ve şehrin her köşesinde gördüğü rengarenk manzara sanatının belleğine kazınmışsa da bu seyahatten on sene sonra bu işe girişmeye karar verebilmiştir. Bu süre zarfında sanatçı, Paris’te Ecole des Beaux-Arts’da mimarlık ve gravür eğitimini tamamlamıştır: mimarlık eğitimi sayesinde kentsel mekanın planlanmış yapısını, gravür eğitimi sayesinde de eski usta gravür sanatçılarının eserlerindeki yaratıcılığı farketmiştir (Manco, 2002:37).

Blek Le Rat, 1981 yılında Paris duvarlarını, stensil tekniği ile uyguladığı gerçek boyutlu, koşturan fare silüetleriyle süslemiştir. “‘Son asiler’ ve ‘özgürce yaşayan tek kentli hayvan’ olarak tanımladığı fareleriyle sanatçı, dönemin New York graffiti sanatının baskın üslubundan oldukça farklı, önemli ve etkileyici bir ifade dili yaratmıştır

(Nguyen ve MacKenzie, 2010:256)”. Sanatçının stensil uygulamasındaki önderliği kısa sürede dönemin sokak sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur.



Görsel 56: Blek le Rat, stensil tekniği ile Paris duvarlarına yaptığı ilk fareler, 1981.

Seksenlerin başlarında sokak sanatı Fransa’da ilkel çağını yaşıyordu. Sokağa ve metro trenlerine çalışan sadece birkaç çocuk vardı. 1981 yılında sokağa ilk stensillerimi yapmaya başladım ve 1983 yazının sonlarına doğru ilk defa başka biri tarafından yapılmış bir stensil örneği gördüğümü hatırlıyorum. Aynı sene Paris’te birkaç sokak sanatçısı daha, tıpkı Amerikalı sokak sanatçıları gibi, stensil yapmaya başlamıştı (Nguyen ve MacKenzie, 2010:257).

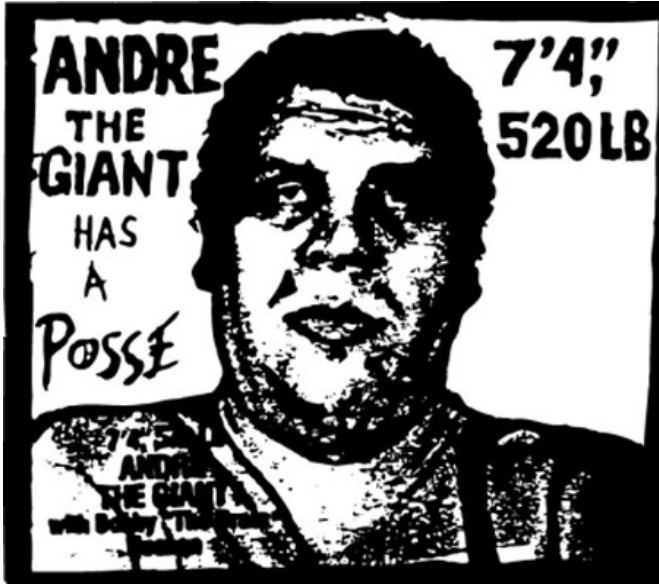
Sokak sanatının Fransa’daki öncüsü olan Blek Le Rat’ın bu tutkusu, ülkede sokak sanatının bir akım olarak yayılmasını sağlamıştır. Blek Le Rat sokak sanatında stensil kullanımını daha da yaygınlaştırmak adına Avrupa’yı ve New York’u dolaşmış, herkesin görebileceği stratejik noktadaki duvarlara almetifarikası olan farelerini resmetmiştir. Sanatçının stensil sanatındaki kendine has üslubu, başta dünyaca ünlü sokak sanatçısı Banksy olmak üzere birçok sanatçıya ilham vermiştir. *The Times*’da yayımlanan *Blek Le Rat: The Man Who Gave Birth to Banksy* adlı makalesinde sanatçıdan ‘stensilin babası’ olarak bahseden Januszczak (web, 2008), “bugün sokak

sanatına dahil olan herkesin, Blek Le Rat'a borçlu olduğunu" dile getirmiştir. Banksy ise stensilin babasına olan borcunu övgü dolu şu sözlerle ifade etmiştir: "Her seferinde özgün ve orijinal bir şey yaptığımı düşünüyorum, sonra bir bakıyorum ki Blek Le Rat da aynı şeyi yapmış, hem de benden 20 yıl önce (Januszczak, web, 2008)".

Dünyanın en ünlü sokak sanatı figürlerinden biri olan Shepard Fairey, "poster ve sticker sanatını, bir karşı kültür olarak punk ve kaykay gençliğinin benimsediği poster ve stickeri tüm dünyanın ilgi ve saygı gösterdiği bir sanat formuna dönüştürmüştür (Schacter, 2013:86)".

1989'da Rhode Island Design of School'da ilk yılında, "yalnızca 'birkaç haftalık haylazlık' olacağını düşünerek *André the Giant Has a Posse* adlı bir sticker kampanyası başlatmış, bu projesi en çok sanat okulundaki hocalarından ve kaykay arkadaşlarından tepkiler almıştır (Schacter, 2013:89)" Sanatçı 1990 yılında yine ikonikleşmiş André imgesini kullanarak OBEY kampanyası yaratmış ve bu kampanyayla "insanların kontrol mekanizmaları üzerine düşüncelerini sağlamaya (Schacter, 2013:89)" çalışmıştır. OBEY sticker kampanyasına dair manifestosunda Fairey (web, 1990), Heidegger'in "şeylerin kendilerini görünür kılma süreci" olarak tarif ettiği Fenomenoloji tanımına atıfta bulunarak, kampanyanın bir Fenomenoloji denemesi olarak açıklanabileceğini ifade etmektedir. Fairey manifestosuna şöyle devam eder:

Fenomenoloji, insanların, tam da gözlerinin önünde olan ancak hiç dikkat çekmeyen şeyleri net bir şekilde görebilmesini sağlamaya çalışır (...) İlk hedef; kişinin çevresine dair merak duygusunu yeniden canlandırmaktır. Obey kampanyası da merak uyandırmaya ve insanların hem duvarlara yapıştırılmış stickerları hem de çevreleriyle olan ilişkilerini sorgulama zorlamaya çalışır. Çünkü insanlar, ürünün veya hedefin belirsiz ve üstü kapalı olduğu bir reklam veya propaganda görmeye alışık değildir. Dolayısıyla hiçbir anlamı olmayan bu sticker, insanların, birkaç karşılaşmadan sonra, üzerinde düşünmesine ve detaylarına dikkat etmesine neden olmuştur (Fairey, web, 1990).



Görsel 57: Shepard Fairey, *André the Giant Has a Posse*,
Sticker, 1989



Görsel 58: S. Fairey, *OBEY*, sticker,
1990

“Shepard Fairey, temel dürtülerinden birinin, kent mekanlarında gözle görünür bir biçimde sürdürülen şirket-hükümet tekkeliliğine meydan okuyan imgeler yerleştirmek olduğunu sıklıkla vurgular (Irvine, derleme, 2012:4)”. Fairey (2009:94), reklamlarla yanyana gelebilecek başka imgelerin de olabileceğini gösterdiğini ve dolayısıyla bir rahatsızlık yarattığını dile getirmiştir. Bu yaklaşım, uzun soluklu OBEY kampanyasının temel gayesi olmuştur. Bu kampanya, halkın mesajları ve reklamcılık hakkında farkındalığı teşvik eden imge ve sloganlardan oluşur. Fairey’nin mesajı şudur: “Açık tut aklını ve gözlerini ve sorgula her şeyi (Fairey, 2009:xvi)”. Irvine (derleme, 2012:22), basit olduğu için eleştirilse de, Fairey’nin mesajının direkt olarak tüketiciyi hedeflediğini dile getirmiştir.

Sanatçının bir sokak sanatı çalışması olarak yarattığı ancak daha sonra Obama’nın tarihi başkanlık kampanyasının bir sembolüne dönüşen HOPE posterini, 2009 yılında Amerika’nın önde gelen sanat galerilerinden biri olan National Portrait Gallery’nin koleksiyonuna girmiştir. Galeri küratörü Carolyn Kinder Carr, sokak sanatının sanat tarihindeki geçmişine vurgu yaparken, Toulouse-Lautrec’in

posterlerinin de esasında birer sokak sanatı örneği olduğunu dile getirmiştir (Linthicum, web, 2009).

Popüler kültür imgelerinden esinlenen Shepard Fairey, Toplumsal Gerçekçilik'i, konstrüktivist ve modernist grafik tasarımları, rock poster tasarımlarını ve Pop üslupları birbiriyle harmanlayarak sokak yapıştırıcıları, duvar boyamaları ve el kesimi şablonlar için poster ve serigrafi baskı ve aynı zamanda tuval, panel ve kağıt üzerine kolaj çalışmaları üretir (Irvine, derleme, 2012:9).



Görsel 59: Shepard Fairey, *Fırçalı Devrim Kadınları*, Ahşap üzerine serigrafi, 62.5 x 62.5 cm, 2007

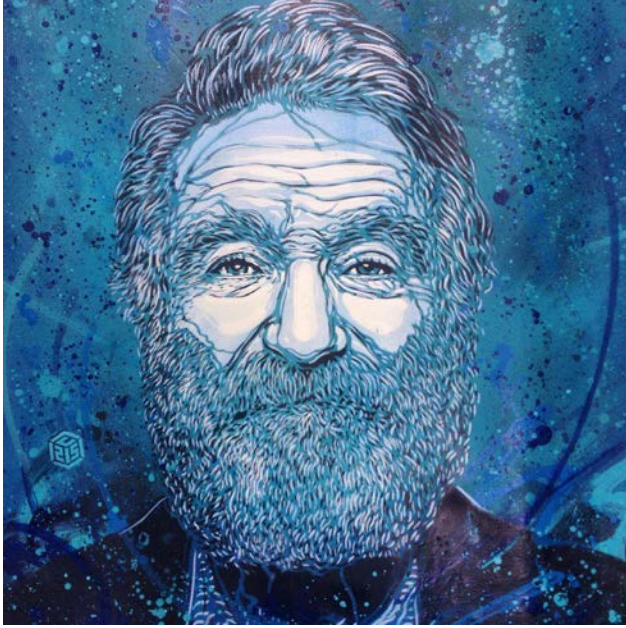


Görsel 60: Shepard Fairey, *Obey Ufuk Hattı*, Serigrafi (103/140), 60.7 x 45.6 cm, 1999

Stensilin yalın, kaba ve grafiksel sınırlarını zorlamış günümüz sokak sanatçıları kendilerine özgü ve daha karmaşık işler üretmiştir. Parisli sokak sanatçısı C215, stensilin kullanım olanaklarının ne kadar geniş olduğunu kanıtlamış önemli

sanatçılardandır. “Stensilin temel sorunlarından biri, kesilen şekillerin birbirine bağlı olmak zorunda olmasıdır; dolayısıyla her parçanın birbirine ‘köprü’lerle bağlanması gerekir (Saff ve Sacilotto, 1978:289)”. Ancak C215, stensilin bir dezavantaj olarak görünen ince köprülerini, kompozisyonlarında yeni bir çizgisel değer olarak kullanarak kendi üslubunu yaratmış ve stensil tekniği ile üretilmesi mümkün görünmeyen, oldukça karmaşık eserler üretmiştir.

Tarzını iki kelimeyle özetliyor C215: şablon ve bağlamsallık. 2006 yılında şablon tekniğini kullanmaya başlayan C215, 2008’de Banksy tarafından Londra’da gerçekleşen “Can’s Festival” projesine dahil edildi. En üretken isimler arasında yer alan sanatçı, dünyayı gezerek, yerel ve sıradan insanların portrelerini özenle seçtiği, etkili olacak duvarlara resmediyor. Bu portrelerle iletmek istediği mesaj ise, “gündelik kapitalist sistemin içinde özgünlük ve itibar” (Bahar vd., derleme, 2014: 141)



Görsel 61: C215, *Robin Williams*, Duvar üzerine şablon, Deauville/Fransa, 2014

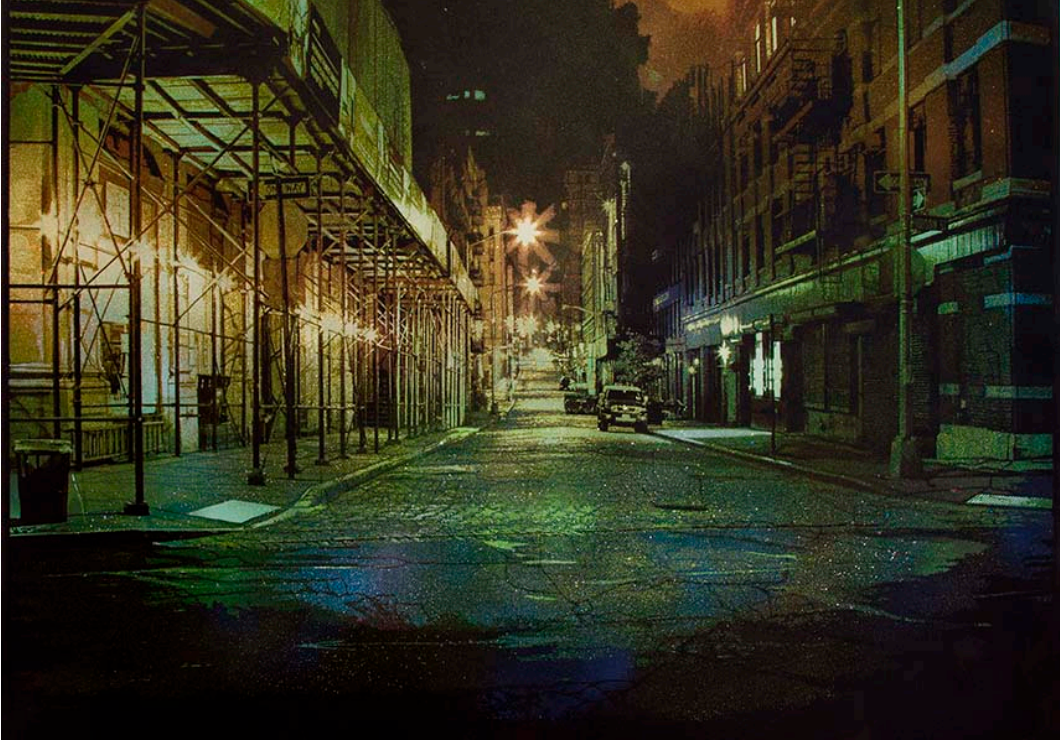


Görsel 62: C215, *Şirin Bir Kedi*, Duvar üzerine şablon, Paris/Fransa, 2013, Fotoğraf: Théo David.

C215'in şablon tekniğiyle yaptığı çalışmaları, bu tekniğin basit, kaba ve yalın yapısından çıkıp karmaşık, işçilikli ve grafiksel estetikten ziyade resimsel bir dili olan, realizme yaklaşan yapısıyla neredeyse duvar üzerine uygulanmış bir serigrafi izlenimi vermektedir. Şablon tekniğini, serigrafiyi andıracak incelikle kullanan bir diğer sanatçı da Logan Hicks'tir. Hicks, şablon tekniğini kullanarak duvarlara yaptığı titiz, incelikli, karmaşık ve çok katmanlı şehir ve doğa manzaralarıyla ünlüdür. Okuduğu sanat okulunu bıraktıktan sonra ticari amaçlı logo ve tişört baskıları yaptığı bir serigrafi şirketi açan sanatçı, ardından sıkılıp San Diego'ya gitmeye karar vermiş ve burada sanatına yön verecek olan şablon tekniği ile tanışmıştır. Sanatçı, teknikle tanışma hikayesini şöyle anlatıyor:

(...) Atölye olarak kullandığım depoyu ve serigrafi şirketimi satıp, yanıma sadece kıyafetlerimi, köpeğimi, müziğimi ve kullandığım araç-gereçleri aldım ve arabamla 3000 millik yol giderek Amerika'nın diğer ucuna, San Diego'ya vardım. (...) İlk iki ay tam bir sefalet içinde geçti. O dönem Shepard (Fairey) hala San Diego'da yaşıyordu ve atölyesinde olduğu günler bilgisayarını kullanmama izin veriyordu. Ben de poster tasarımları yapıyordum ama onları basamıyordum, çünkü artık bir baskı şirketim yoktu. Bu yüzden, serigrafi baskı tezgahım olmadığından, stensiller kesmeye başladım (Soteriou, 2012:74).

Bu başlangıcın ardından Hicks, şablon tekniğinde giderek ustalaşmış ve “dünyevi yaşam tarzından yakaladığı kareleri fotorealistik bir yorumla (Bahar vd., 2014:201)” resmetmiştir. New York sokaklarını özellikle geceleri gezen sanatçı tüneller, alt-geçitler ve metro istasyonları gibi mekanları tercih ederek fotoğraflar çekmektedir. Genellikle tek nokta perspektifiyle kurguladığı resimleri, insanlardan arınmış, sanki terk edilmiş modern şehir sokaklarını, yaşamdan uzak, soğuk yalnızlığıyla resmetmiştir. Sanatçı, “kabalığına ve uğraş gerektiren yapısına rağmen bu tekniği, gösterişli ve nazik işler üretebilecek ustalıklarla kullanabilmektedir (Nguyen ve MacKenzie, 2010:168)”. Blek Le Rat'ın öncüsü olduğu stensil tekniği, C215 ve Logan Hicks gibi sokak sanatçılarıyla sınırlarının ötesinde, resimsel bir ifade diline dönüşmüştür.



Görsel 63: Logan Hicks, *New York Aydınlandı*, Panel üzerine şablon tekniği, 122 x 91.5 cm, 2012



Görsel 64: Hicks, *Ufukta Son Yok* isimli çalışmasının şablonunu keserken.

Stensil tekniği, sokak sanatçıları için baskiresmin olanaklarını görünür kılmıştır. Bu tekniğin olanaklarını ve sınırlarını en uç noktasına kadar zorlayan sanatçılar, çukur baskı ve yüksek baskı tekniklerine de ilgi duymaya ve baskiresmin sunduğu olanakları sokak sanatı perspektifinden bakarak, kendi üretimlerinde kullanmaya başlamıştır.

İtalyan sokak sanatçısı Ozmo çalışmalarında sanat tarihini yapı bozumuna uğratarak farklı söylemleri olan farklı eserleri bir kolaj mantığında bir araya getirerek yeni anlamlar üretmektedir. Sanat tarihi içerisinde baskiresim sanatçılarının eserlerini ve onların oluşturduğu görsel dili kendi eserlerinde kullanmıştır. İtalya Foligno’da düzenlenen *Attack Festival* kapsamında 40 metrelik bir duvara yedi gün boyunca çalışarak tamamladığı çalışmasında baskiresim sanatından birçok esinlenme dikkat çekmektedir.

Ozmo’nun aşağıdaki çalışmasında (Resim 58), ağaç baskının onbeşinci yüzyıl sonlarındaki yalın çizgi estetiğinin ve çizgisel çözümlerinin etkileri görölmektedir. Onbeşinci yüzyıl baskılarından haliyle ağaç baskı, Ozmo için önemli bir esin kaynağı olmuştur. Birçok özgünbaskı eserlerin parçalarını kolajlayarak yeni eserler üretmek, Ozmo’nun çalışmalarında sıkça rastlanan bir durumdur. Örneğin, Avrupa’nın en eski resimli kitaplarından biri olan 1493 yılında basılmış *Nuremberg Chronicle*’ın illüstrasyonlarında, benzer yalın siyah-beyaz çözümler, ağaç baskı tekniğinin doğal karakteristiklerine has katı kontür çizgileri ve siyah-beyaz alanlar arasındaki sert kontrastlık dikkat çekmektedir (Ross vd., 1990:3).

Göğsünde yüzü olan ve ayakları ters dönmüş iki erkek figür, çok karmaşık olmayan bir şekilde oyulduğu için, ağaç baskının bazı temel karakteristiklerini açıkça göstermektedir – özellikle, figürlerin vurgulandığı oldukça katı kontürlerle birlikte, oyulmuş olan sek beyaz alanlar ile yüksekte kalan siyah çizgiler arasındaki sert kontrastlık, ağaç baskının bu temel karakteristiklerinden biri olarak göze çarpar; bu karakteristiği ile ağaç baskının oyma işçiliği, çalışmaya, çizgisel bir desenden farklı ve kendine has bir nitelik kazandırır. İmajların etrafına çizilmiş siyah çerçeve de yine eski ağaç baskılara özgü bir özelliktir (Gascoigne, 2004:5 a.b.).



Görsel 65: Ozmo, 40 metrelik duvar çalışmasından detay, Duvar üzerine spreylenmiş, Attack Festival/İtalya, 2011.



Görsel 66: Nuremberg Chronicle'a ait ağaç baskı illüstrasyonlardan bir detay, 8 x 6.4 cm, 1493.

Yaratılışından itibaren dünyanın tarihinin illüstrasyonlar eşliğinde anlatıldığını “*Nuremberg Chronicle*’in illüstrasyon hazırlık aşamasına yüksek ihtimalle o zaman 22 yaşında olan Nüremberg’li sanatçı Albrecht Dürer’in de dahil olmuş olabileceği ve burada sanatçının ağaç baskının çok daha büyük bir potansiyele sahip olduğunu keşfetmiş olduğu (Griffiths, 1996:18)” düşünülmektedir. Dürer kısa süre içinde, “hem ağaç bloğun hem de oyma gereçlerinin kabalığı ve hantallığına rağmen, bu medyumla çok daha zarif ve incelikli etkiler elde etmenin mümkün olduğunu kanıtlamış ve sanatçının etkisi ile birlikte ağaç baskı primitif görünümünü hızla kaybetmiştir (Gascoigne, 2004:5a.b.)”. Dürer’in ve onun açtığı bu yoldan ilerleyen çağdaşlarının eserlerinde daha etkili figür-mekan ilişkileri, ışık-gölge ilişkisinin daha iyi kurgulanmasını sağlayan çizgisel çeşitlilik ağaç baskının günümüzdeki konumuna ulaşmasında önemli dönüm noktalarından biri olmuştur.

Los Angeles kökenli sokak sanatı kolektifi Nomadé’ın, *Veni, Vidi, Vici* adlı çalışmasında onaltıncı yüzyıl ağaç baskılarından etkilendikleri ve benzer mekan-figür ilişkisini ve kompozisyon çözümlerini kullandıkları dikkat çekmektedir. Hans Holbein’in *Death and the Old Man* adlı baskısını manipüle edip kolajlayan Nomadé’ın, özellikle arka plan düzenlemelerindeki ağaç ve bulut gibi detayları, ayna görüntüsünü alarak, aynen kullandığı dikkat çekmektedir. Dikkat çeken bir başka detay; Holbein’in ön planda kullandığı iskelet figürünün kafatasının, Nomadé’in çalışmasında küçültülerek yere yerleştirilmiş olmasıdır. Holbein’in baskısında nispeten yakın olan arka plan düzenlemelerini kendi manipülasyonunda daha uzak bir perspektife yerleştirmiş olan Nomadé’ın bu posterinde, eserlerinde sık kullandığı antik Roma askeri görülmektedir. ‘Veni, Vidi, Vici’ (Geldim, Gördüm, Yendim) yazılı bayrak taşıyan bir antik Roma askeri tasviri ile aslında sokak sanatçılarının sistemle olan savaşlarını bir kahramanlık öyküsüne çevirmeye çalışmıştır.



Görsel 67: Nomadé, *Veni, Vidi, Vici*,
Ofset baskı, San Francisco/ABD 2009



Görsel 68: Hans Holbein, *Ölüm ve İhtiyar*,
“Ölümün Dansı” serisinden, Ağaç baskı,
6.5 x 5 cm, 1522/6 dolayları

Ağaç baskı tekniğini, onbeşinci ve onaltıncı yüzyılın primitif örneklerindeki gibi kullanan Nomadé ve Ozmo gibi sokak sanatçılarının yanısıra, daha karmaşık ve çağdaş bir üslupla kullanan sanatçılar da dikkat çeker. Brooklyn doğumlu Brian Adam Douglas, diğer adıyla Elbow-Toe mitoloji, sembolizm ve şiirden etkilenerek yarattığı çalışmalarını, şablon baskı veya ağaç baskı tekniği ile hazırlayıp duvara uygulamaktadır. Sokak için tasarladığı baskıların üretim aşamasını sanatçı şöyle açıklamaktadır:

Öncelikle fikri şekillendirene dek hızlı eskizler çiziyorum. Ardından kompozisyonun ana yapısı oluştuktan sonra bunu bitmiş bir eskize dönüştürüyorum ve linol veya ağaç bloğu üzerine çizerek işe başlıyorum. Bu genellikle maksimum birkaç günümü alıyor. Tamamlayınca, fiksatif sıkıp kretuar maket bıçağı ile oymaya başlıyorum. Oyma işlemi maket bıçağı ile yapmak, kendime

özgü oyma etkileri yaratmamı ve ayrıca ağacı veya linolü çok daha iyi kontrol edebilmemi sağlıyor (Nguyen ve MacKenzie, 2010:49).

Baskılarını, desenlerinin linol veya ağaç üzerindeki röprodüksiyonları olarak gördüğünü ifade eden Elbow-Toe, *Brother, Can You Spare A Dime?* adlı linol çalışmasını üç ay gibi bir sürede oyduktan sonra baskı mürekkebi ile merdaneleyip Japon bareni yardımıyla basmıştır. Sistemin dışladığı veya kendi rızalarıyla sistemin dışına çıkan sokakta çalışan/yaşayan insanlar Elbow-Toe'nun ilgisini çekmiş olacak ki enstrümanını sırtında taşıyan, kedisi dahil tüm eşyalarıyla gezen bir sokak sanatçısını esprili bir dille resmetmiştir.



Görsel 69: Elbow-Toe, *Brother, Can You Spare A Dime?*,
İnce parşömen üzerine linol baskı ve el boyaması, 2008

Klasik sanat eğitimini New York'taki Pratt Institute'ta baskiresim alanında yapmış olan Swoon, gerçek boyutlu, realistik işlenmiş ağaç baskı portreleriyle tanınır. Baskiresim eğitimini tamamladıktan sonra, “sanatsal pratiğini atölyeden sokaklara taşımak istemiş ve eserleri giderek deneysel ve detaylı hale gelmiştir (Schacter, 2013:41)”.

Swoon, ağaç veya linol baskı tekniğiyle bastığı ve genellikle ailesi ve arkadaşlarını tasvir ettiği çalışmalarını terkedilmiş binalara yapıştırır. Bu sayede hem duvarlarıyla hem de içinde yaşayanlarla birlikte kentle yakın bir diyalog içine girmeye çalışır. Swoon'un sokak sanatı sahnesindeki varlığı, New York sokaklarına, daha önce hiç görülmemiş bir çarpıcılık ve feminenlik getirmiştir. “Kent dokusunun parçası haline gelme deneyiminden” duyduğu mutluluğun yanında, Swoon'u sokağa çalışma fikrine bağlayan temel nedenlerden biri, orada yaşayan insanlarla kurduğu etkileşimden “doğan hikayeler”dir (Schacter, 2013:41).



Görsel 70: Swoon, *Alixa ve Naima*,
Brooklyn 2008



Görsel 71: Swoon, *HuaHua*, Serigrafi ve elboyama,
30.5 x 20.3 cm, 2012

Swoon, aile ve arkadaşlarının yanısıra, hikayelerinden etkilendiği sokaktaki insanlara da çalışmalarında yer vermiştir. Aslında Swoon'un yüzen bir evde yaşaması ve çoğu zaman sokaklarda sürdürdüğü bir hayat tarzı olması da konu olarak bu insanları seçmesinde etkili olmuştur. Çoğu zaman onları gündelik hayatta, otobüs beklerken, sokaktan eşya toplarken fotoğraflamış ve sokaklara resmetmiştir. Bu karakterleri merkez aldığı kompozisyonlarında, Swoon'un, çalışmalarında kullandığı karakterleri motifsel ve süslemeci bir anlayışla resmettiği görülmektedir. Bu yaklaşımıyla, kompozisyonlarında resimsel bir denge kurmanın yanısıra karakterlerine kişilik ve özgünlük kazandırır.

Çok büyük ebatlı ağaç ve linol kalıplara çalıştığı için bu baskıları el bareni ile basan sanatçı, edisyonlu baskı pratiğindeki kusursuz temizlik ve doğruluk ilkelerine de çok dikkat etmez. Zaten duvarlara uygulanacak olan resim, çok kısa süre sonra insanlarla ve hava koşullarıyla etkileşime girecek, anbean değişecektir.

Swoon, sokaklara yapıştırdığı ağaç ve linol baskı çalışmalarının yanısıra, son derece başarılı ve merak uyandıran galeri-bazlı enstelasyonlar da üretmiştir. Eserleri, MoMA, Brooklyn Museum ve Tate gibi çok sayıda önemli kurumun kalıcı koleksiyonunda yer almaktadır (Nguyen ve MacKenzie, 2010:324).

Ağaç baskıya ve metal kazımaya özgü çapraz tarama çizgilerini kullanan Nunca, üretimlerinde baskiresim pratiğinden yararlanan bir başka sokak sanatçısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Brezilyalı sanatçı, katı formlu çalışmalarında Brezilya'nın sömürge öncesi kültürünü, yöreye özgü sanatın renklerini ve üslubunu kullanarak, yansıtmaktadır. Çalışmalarında tarihi, ırksal ve etnik meseleleri ön plana çıkaran sanatçının, politik olduğu kadar zengin bir biçimde süslenmiş kendine özgü bir estetik yarattığını dile getiren Schacter (2013:119), Brezilya'ya özgü motifleri ve geleneksel baskiresim pratiklerini tamamıyla modern konu ve materyallerle harmanladığını vurgulamıştır.

Nunca, modern Brezilyalıların metropolislerdeki kentsel mücadelesini tasvir ederken, geçmiş ve bugünü, güçlü figür ve öğeler kullanarak bir araya getirmektedir. Dolayısıyla sanatçı, antik ile modern arasında zamansız bir diyalog yaratmıştır. Sanatçı, bunu yaparken ağaç baskı estetiğini taklit ederek çapraz tarama çizgilerinden faydalanır. Her ne kadar akrilik veya sprej boyayla yapılsalar da, Nunca'nın çalışmaları genellikle eski bir gravür veya ağaç baskı görünümüne sahiptir.⁵



Görsel 72: Nunca, *İsimsiz*, Duvar üzerine sprej ve akrilik, Tate Modern, Londra, 2008

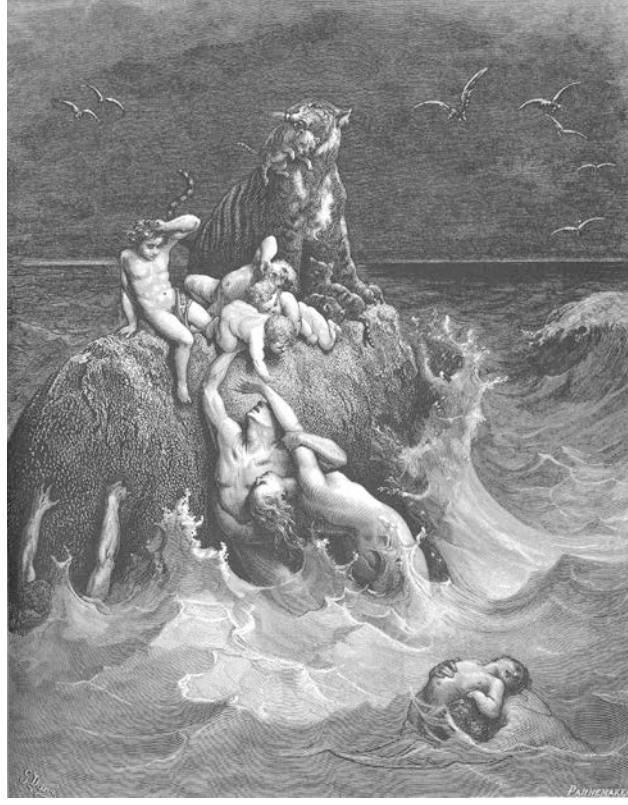
⁵ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art/street-art-artists>



Görsel 73: Nunca, *İsimsiz*, Duvar üzerine sprej ve akrilik, Wynwood Walls, Miami, 2011

Yalnızca ağaç baskı değil, gravür gibi çukur baskı teknikleri de, karmaşık çizgisel çözümleriyle, üretimlerinde baskiresmin izinden giden sokak sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur. Sokak sanatçısı Lucamaleonte'nin 2014'te Roma'nın güneyindeki Ostiense'de gerçekleştirdiği *Back to Blue* adlı duvar çalışması, etkili bir baskiresim kolaj örneğidir. Sanatçı, Gustave Doré'nin İncil'deki Nuh Tufanı hikayesini betimlediği *The Deluge* adlı gravüründen etkilenmiş, tufandan kurtulmaya ve çocuklarını kurtarmaya çalışan insan figürlerinden ve yavrularını kurtarmış bir kaplandan oluşan kompozisyondan sadece kaya üzerinde oturan çocukları seçerek, geometrik bir formun üzerinde simetrik bir şekilde kompoze edip yeniden yorumlamıştır. "Stensil ve elle boyama gibi birden fazla tekniği birarada kullanan sanatçı, eski bir ustanın eserine yeniden hayat vermeyi amaçlamıştır."⁶ Doré'nin gravüründeki çizgi estetiğini aynen kullanan Lucamaleonte, her ne kadar akrilik, sprej gibi baskiresim pratiği dışında kalan metotları kullansa da, gravür görünümüne sahip bir çalışma ürettiği dikkat çekmektedir.

⁶ <http://urbanitewebzine.com/2014/01/24/lucamaleonte-backtoblue-new-mural-in-rome/>



Görsel 74: Gustave Doré, *Tufan*, “Büyük Tufan” serisi, Gravür, boyutu bilinmiyor, 1850 dolayları.



Görsel 75: Lucamaleonte, *Back to Blue*, Duvar üzerine sprey, Roma/Ostiense, 2014

Görüldüğü üzere, Lucamaleonte, *The Deluge* gravüründe yalnızca kaya üzerindeki çocuk figürlerini kullanmakla kalmayıp, gravürdeki çizgi estetiğinden de etkilemiş ve bu estetiği duvar resmine uyarlamaya çalışmıştır. Bu çizgi estetiğinden etkilemiş bir diğer sokak sanatçısı Pierre Roy Camille'dir. "Paris kökenli sanatçı, Gustave Doré gibi ondokuzuncu yüzyıl baskiresim sanatçılarından etkilenerek duvar, ağaç ve tuval gibi çeşitli yüzeylere uyguladığı çalışmalarının ana temasını doğa üzerine kurgulamaktadır."⁷ Oyma bıçağına göre daha ince ve daha kesin çizgilerin elde edilebildiği ağaç kazıma ve gravür tekniklerine özgü beyaz çizgi metodundan yararlanan sanatçı, doğa olaylarını ve güzelliklerini resmettiği duvar resimlerinde Gustave Doré'nin dalga ve bulut çözümlmelerini kullanarak illüstratif ifadeden arındırıp daha yalın bir kompozisyon olarak resmetmiştir. Her ne kadar Roy-Camille Gustave Doré'nin resimlerindeki kaotik yapıyı arındırmış ve manzaralardaki deniz, bulut gibi öğelere yönelmişse de, resmin genel karmaşıklığından çekip çıkardığı ve soyut ve yalın kompozisyonlar olarak kurguladığı öğeleri tek başına engin, fırtınalı ve dinamik bir şekilde yansıtmayı başarmıştır.

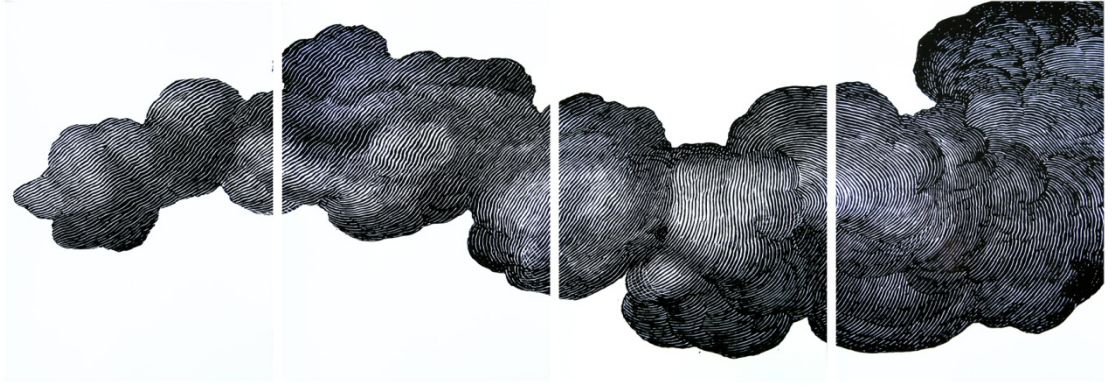


Görsel 76: Pierre Roy Camille, *Earth, Wind & Fire*,
Since Gallery sergisi, Paris, Nisan 2012



Görsel 77: Gustave Doré, *Aya Yolculuk*.
Gravür, boyutu bilinmiyor, 1868 dolayları

⁷ Jules Maeght Gallery, "Painting is the Pattern" sergisi, Katalog yazısı, 7 Mart-9 Mayıs 2015.
<http://julesmaeghtgallery.com/wp-content/uploads/2015/01/Pressrelease-PRCZZ.pdf> (Erişim Tarihi: 12.06.2015)



Görsel 78: Pierre Roy Camille, *Songe IV*, Paris, Nisan 2013

Yaratık kafalarını insan bedenleriyle birleştirerek karmaşık ve antropomorfik imgeler yaratan sokak sanatçısı Gaia için linol baskı ve elek baskı teknikleri üretiminin önemli bir parçası konumundadır. Özellikle sokaklardaki sanatsal kariyerinde Elbow-Toe ve Swoon'un derin bir etkisi olduğunu ifade eden Gaia, “bu sanatçıların baskılarının – özellikle yüksek baskılarının – sürekli ulaşmayı arzuladığı bir standart olduğunu (Nguyen ve MacKenzie, 2010:267)” dile getirmiştir. Bu sanatçıların eserlerini inceledikten sonra linol baskı çalışmaya karar vermiş ve “bu teknik sanatçının eserlerini hızlı bir şekilde çoğaltabilmesini sağlamıştır (Brown, web, 2012)”. New Yorklu genç sanatçı, hem direkt olarak duvar üzerinde çalışabilmekte hem de atölyesinde linol baskı tekniğini kullanarak ürettiği çalışmalarının posterlerini duvarlara yapıştırmaktadır. Sokaklara yaptığı eserleri yüksek baskı teknikleri ve boyama ve desenin bir kombinasyonudur. Temalarını büyük ölçüde kent manzarasını işgal eden vahşi hayvan figürleri ve insan portreleri oluşturur. Sanatçının çizgiyi kullanım şekli, eski gravür ve ağaçbaskı ustalarının eserlerini örnek aldığını, onların çizgisel çözümlerinden etkilendiğini göstermektedir. Gaia, eski usta birçok baskıresim sanatçısı gibi siyah beyaz kompozisyonların resimsel gücünü asla yadsımamış, monokrom resim anlayışından sapmamıştır.



Görsel 79: Gaia, *Beni Üç Kere İnkâr Et*, Duvar üzerine sprej, 2010.



Görsel 80: Gaia, *Sebastian*, Linol baskı,
61 x 122 cm, 2008



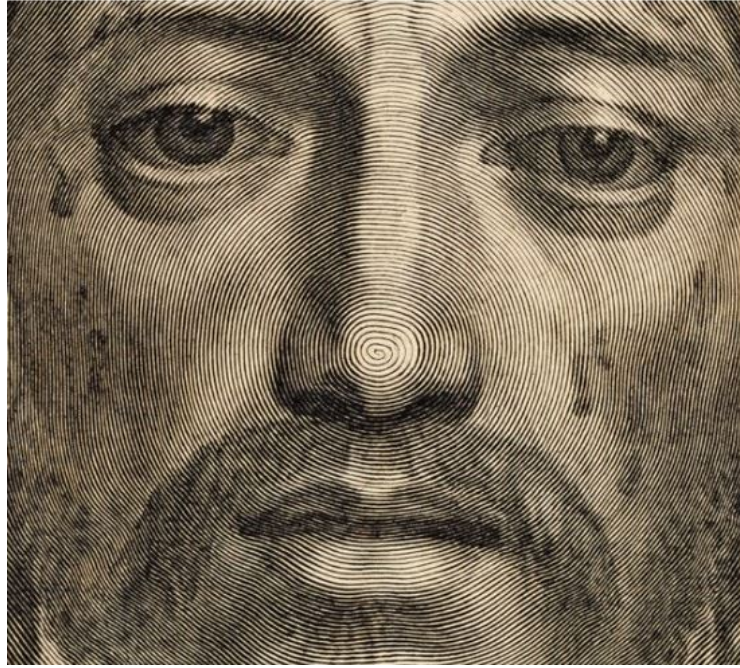
Görsel 81: Gaia, *Aziz John'un Kafasını Taşıyan Elçi*.
Duvar üzerine sprej, Baltimore/ABD, 2011

Baskiresimde ekspresif çizgilerin yanısıra daha grafiksel ve daha teknik bir yaklaşımla çözümlenmiş çizgi teknikleri de dikkat çekmektedir. Özellikle onaltıncı yüzyılda Kuzey Avrupa’da, çapraz tarama dokularıyla değil, plakayı farklı derinliklerde kazıyarak incelik kalınlaşan genişlikte uzun çizgilerle tonal çeşitlilikler elde eden Hendrick Goltzius “zamanın popüler Mannerist kompozisyon üslubu için ideal bir teknik geliştirmiştir (Saff ve Sacilotto, 1978:97)”. Onyedinci yüzyılda Fransa’da Claude Mellan, Goltzius’un geliştirdiği bu çizgi gravürü tekniğinin potansiyellerini daha da ileri götürmüştür. Goltzius gibi “çapraz taramayı ve kontür çizgilerini tamamen terk ederek paralel çizgilerle gölgeleme metoduna yönelmiş ve incelik kalınlaşan çizgileri kullanmıştır (Hind, 1963:142)”. Örneğin, *Suclarium of Saint Veronica* (1649) adlı gravürünü, İsa’nın burnundan başlayıp kenarlara doğru devam eden ve hiç kopmayan tek bir spiral çizgi ile tamamlamıştır.

Onaltıncı ve onyedinci yüzyıl gravür sanatçılarının eserlerinde karşımıza çıkan bu teknik, günümüzde sokak sanatının dikkat çekici isimlerinden Stan Lex tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Roma ve Taranto doğumlu iki sokak sanatçısının oluşturduğu bir kolektif olan Sten Lex, “teknolojinin imkanları sayesinde başka türlü yapılması mümkün olmayan işler üretebildiklerinin altını çizmiştir.”⁸ Çizgi gravürü metodunun estetiğini teknolojik olanaklarla ve baskiresmin diğer teknikleriyle birleştiren Sten Lex, duvar üzerine devasa boyutlu portreler yapmaktadır. Stensil tekniğini kullanan ve İtalya’da sokak sanatında stensilin öncüleri olarak kabul edilen⁹ ikilinin incelikli bir şekilde kestiği yüzlerce çizgilerden oluşan portreleri, OpArt vurgusu da taşımaktadır. Mellan’ın realistik bir İsa portresi tasvir ettiği yaklaşık 40 x 30 cm’lik gravüründeki çizgi estetiği, Sten Lex’in devasa boyutlu stensil portrelerinde OpArt etkisi yaratmaktadır. Sten Lex’in portreleri, yakından geometrik soyut bir çalışma olarak görünürken, uzaktan bakıldığında realistik bir portreye dönüşür.

⁸ <http://www.magda-gallery.com/en/sten-lex> (Erişim Tarihi: 13.06.2015)

⁹ <http://hifructose.com/2013/01/22/opening-night-while-we-were-away-at-941geary/>



Görsel 82: Claude Mellan, *Suclarium of St. Veronica*, Detay, Gravür, 42.8 x 32 cm, 1649



Görsel 83: Sten Lex, *Miss NorTronic*, Stensil poster, Stavanger/Norveç, 2010

Gravürde paralel veya çapraz tarama gibi metotların ya da farklı derinliklerde serbest çizgisel karalama jestlerinin yanısıra noktacık (stipple) metodu da etkili tonal değerlere olanak sağlar. “Sık veya seyrek noktacık kümeleriyle tonal geçişler elde etme metodu olarak esasında resim sanatının birçok alanında bilinen bu yöntem, onbeşinci yüzyıldan sonra ağaç kazıma ve gravür tekniklerinde nadiren kullanılmış fakat onsekizinci yüzyılın ortalarından itibaren baskiresmin rutin bir metodu haline gelmiştir (Gascoigne, 2004:14b)”. Noktacık metodu ile yapılmış bir gravürde tonal çeşitlilik, açık alanlarda noktacıkların küçük veya birbirinden uzak, koyu alanlarda ise daha büyük ve yakın noktacıklarla elde edilir. “Bu basit yöntemle en incelikli ve realistik tonal geçişler oldukça hızlı bir şekilde elde edilebilir (Gascoigne, 2004:53b.c)”. Sokak sanatçısı EmptyBelly de baskiresmin noktacık metodunu duvar çalışmalarında kullanarak hem daha realist tonal geçişler elde etmiş hem de teknik uygulama açısından sokak için farklı ve yeni bir ifade dili geliştirmiştir. Genellikle ağlayan çocuk kafaları resmeden sanatçının seçtiği konu, teknik ile daha ekspresif hale gelerek anlatımı güçlendirmektedir.



Görsel 84: EmptyBelly, *İsimsiz*, Duvar üzerine noktacık tekniği, Lizbon/Portekiz, 2014.



Görsel 85: John Chapman, Türk İmparatoru III. *Selim*, detay, 1799 dolayları

Rölyef etkisi verecek şekilde duvarı hiltiyle ve ıskarpelayla yontarak, metal paneller üzerine asitle aşındırma tekniğini uygulayarak ya da çok katmanlı, yapıştırılmış duvar posterlerini tuval olarak kullanıp üzerlerine oyma veya boyamalar yaparak üretimlerinde çok geniş çeşitlilikte baskıresim tekniklerinden yararlanan Alexandre Farto (*tag* adıyla Vhils) duvara yaptığı sıradışı portrelerle tanınır. Portekiz doğumlu sanatçı, “1974 yılında ülkeye neredeyse yarım yüzyıldır hükmeden diktatörlük rejimine karşı bir ayaklanma olan Karanfil Devrimi’ne (Revolução dos Cravos) tanık olmuş ve o dönem etrafındaki sosyopolitik değişimlerden derin bir şekilde etkilenmiştir (Nguyen ve MacKenzie, 2010:9)”. Devrimle birlikte yalnızca ülke politikalarında değil, kamusal alanda da değişim yaşanmıştır. “Devrimden sonra duvarların politik veya apolitik resimlerle ve stensillerle kaplandığını ve özellikle 1986’da ülkenin Avrupa Birliği’ne katılmasıyla kapitalist reklamların boy göstermeye başladığını ifade eden sanatçı (Harman, 2012:70)” sokağın bu dönüşümünden çok etkilenmiştir.



Görsel 86: Vhils, Lazarides Gallery’de düzenlenen *Scratching the Surface* adlı kişisel sergisinden bir kare, Londra, 2009

Bu görsel savaştan geriye kalanlara baktığımda temelde beni iki şey etkilemişti: ilki, hiçbir şeyin sonsuza kadar sürmediği ve her şeyin zamanla solduğu ve diğeri hiçbir şeyin o kadar da kaybolmadığı ve kendinden sonra gelen şey tarafından yutulduğu. Yani her şey, zamanla üstüste yığılan farklı katmanlardan oluşan bir kompozisyon gibi (Harman, 2012:72).

Bu ifadesi esasında sanatçının kendi eserlerinde de dikkat çeken çok katmanlılık vurgusunun bir tasviridir. Duvarın birden fazla katmanını oyarak yarattığı resimlerinde aynı zamanda resimsel bir denge de kurmayı başarmıştır. Sanatçının bu yontma ve oyma eylemi ve hilti, matkap, ıskarpela gibi kullandığı oyma ekipmanları, yüksek baskiresim geleneğini çağrıştırmaktadır.



Görsel 87 - 88: Vhils ıskarpela ve matkapla çalışırken.

Sanatçıların yaptığı işlere, kullandığı metotlara bakarak görmekteyiz ki sokak sanatı, baskiresimden geniş ölçüde etkilenmiştir. Her geçen gün baskiresim, yeni bir sokak sanatçısı için ilham kaynağı olabilecek birçok unsur taşımaktadır. Kolay ve hızlı uygulanabilirliği, çoğaltılabilirliği, yalın ve anlaşılır bir sanatsal ifadeye müsait yapısı ile baskiresim, eserlerinin herkes tarafından erişilebilir ve deneyimlenebilir olmasını isteyen sokak sanatçılarının üretim metotlarından biri olmuş ve olmaya devam etmektedir.

1960'larda graffiti sanatının temel felsefesinden biri olan herkesçe erişilebilirlik, 1980'lerde gittiği her ülkede, her şehre şablon baskı tekniğiyle farelerini boyayan Blek

Le Rat ile birlikte gerçek anlamını kazanmış ve bu sayede daha çok insana ulaşmak ve ses getirmek mümkün hale gelmiştir. Öte yandan, sokak sanatçılarının, baskiresmin yalnızca uygulamaya yönelik avantajlarından yararlanmakla kalmayıp, ilk ağaç baskılardan bu yana baskiresim sanatı tarihini araştırıp önemli baskiresim ustalarının eserlerinden etkilenerek onları dikkatle inceledikleri, çizgi estetiklerini ve çözümlmelerini taklit ettikleri, hatta bazen bu baskıların manipülasyonlarını yaptıkları görülmektedir.

Şüphesiz, baskiresmin kalıpla eser üretme ve çoğaltma mantığı Blek le Rat ve çağdaşları tarafından benimsenmeseydi, stensillerle duvar resimleri bu kadar yayılmayacak ve belki de sokak sanatı bugünkü güçlü ve yaygın halini almayacaktı. 1980'lerde Fransa'da Blek Le Rat'ın açtığı yoldan ilerleyen sokak sanatçıları, direkt ve kolay şablon baskı tekniği ile birlikte baskiresmin olanaklarını keşfetme imkanı bulmuş ve sokak uygulamaları için elverişli ve avantajlı olabilecek tüm baskiresim teknikleriyle denemeler yapmıştır. Baskiresmin olanakları sayesinde sokak sanatı tüm dünyada ses getirmeyi başarmış ve hatta kendini bugünün en önemli müze/galeri salonlarında konumlandırabilmiştir. Baskiresim, yalnızca sokak sanatıyla aynı paydada birleşen felsefesi ve teknik uygulamadaki avantajlarıyla değil, aynı zamanda baskı tekniklerine özgü plastik değer ve çizgisel çözümlmelerle de sokak sanatçılarını etkilemiş ve üretim pratiklerinden biri haline gelmiştir.

SONUÇ

1960'lı yıllarda kendini toplum tarafından dışlanmış hisseden gençlerin kendi varlıklarını ve kimliklerini gösterme çabasının bir sonucu olarak doğmuş graffiti hareketinin, Keith Haring ve Jean-Michel Basquiat gibi sokak kültüründen gelen sanatçıların galerilere girmesiyle birlikte kapsamını genişletmiş olduğu ve daha genel bir tanım olan 'sokak sanatı' isminin benimsenerek estetik kaygılar taşıyan sanatsal bir ifade şekline dönüştüğü görülmüştür.

Sokak sanatı, sanatçıları tarafından daha ciddi bir iş olarak algılanmaya başlandıkça, sokak sanatının uçucu yapısının sanatçıları için tercih sebebi olmaktan çıkmaya başladığı, kalıcı eserler üretme kaygısının başladığı ve sanat alanında profesyonelleşme arzusunun her geçen gün daha da arttığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktada eşzamanlı olarak galeri ve müzelerin sokak sanatındaki bu güçlü potansiyeli fark ettiği, sokak sanatı sergileri açmaya başladığı ve bu sayede sanat alıcılarının, koleksiyonerlerin ve sanat tüccarlarının ilgisini çekecek bir pazar yarattığı saptanmıştır. Bazı sokak sanatçılarının bu noktada kamusal alanın kapsamına giren sokağın satın alınamaz, herkese ait olma özelliklerini bırakıp bırakmama konusunda tereddüt içinde olduğu görülmüştür. Kurumsallığa karşı duruşu ile graffiti hareketi, sanat piyasasının bir parçası olmamak için direnmiş ve özündeki anarşist ruha ve sokağın ruhuna aykırı davranmaktan çekinmiştir. Bu nedenle birçok sokak sanatçısı galeri ve müzeye giren sokak sanatının asıl ruhunu kaybedeceği endişesiyle sokakta kalmaya devam etmiştir. Diğer taraftan, bazı sanatçılar sokakla galeri arasında daha dengeli bir ilişki kurmayı tercih edip sokak sanatının bir taraftan kamusal alan özgürlüğü içerisinde, bedava olarak üretilebileceğini diğer taraftan da galeri/müze ile birlikte çalışılabileceğini göstermiştir. Bu noktada baskiresim sanatının, hem galeri hem de sokakta iş üreten sokak sanatçılarının üretimlerinde odak aldığı bir sanatsal ifade şekli olarak karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. Baskiresmin, eşsiz olma kavramına karşı çıkarak daha çok kişiye ulaşma, ucuz olma, daha anlaşılabilir yalın bir dile sahip olma gibi özellikleriyle sokak sanatçıları için uzlaştırıcı bir sanatsal ifade şekli olduğu tespiti yapılmıştır.

Sokak sanatçılarının, baskiresmin grafiksel yalın dilini hızla benimsemiş olduğu, çalışmanın tek bir kalıptan çok sayıda kopyasını üretebilme fikrini sokak sanatının felsefesine de yakın buldukları çıkarımında bulunulmuştur. Sokaklar en basit grafiksel ifadelerle kalıp üretme mantığına dayanan şablon baskı resimler ile dolmaya başlamış ve sokak sanatı ile ilgilenen insanların sayısı, tekniğin nispeten kolay ve etkili oluşundan dolayı, hızla artış göstermiştir. Yalın anlatımla başlayan süreçte artık galerilerle de çalışan sanatçıların daha profesyonel işler üretme kaygısı içine girdiği ve sadece sokak sanatçısı olarak değil aynı zamanda çağdaş bir sanatçı olabilmek için de yaptıkları eserlere daha etkili anlatım dili kazandıracak teknikleri aramaya başladıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu noktadan hareketle, sokak sanatçılarının baskiresmin yüksek baskıdan çukur baskıya, litografiden serigrafıye kadar tüm alanlarını bir beslenme ve eser üretme alanı olarak kullanmış oldukları ve bu sayede hem daha geniş kitlelere hitap edebildikleri hem de daha ilgi çekici ve yaratıcı işler üretebildikleri kanaatine varılmıştır. Duvara yaptıkları baskiresim kaynaklı işlerin yanında galeriler için edisyonlu geleneksel baskiresim eserler üreten, böylece buradan elde ettikleri gelirle profesyonellik kazanıp meslek olarak sanatçılık yaparak para kazanan sokak sanatçıları olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ackley, C. S. vd. (2003). *Rembrandt's Journey: Painter, Draftsman, Etcher*, Boston: MFA Publications.
- Arendt, H. (1996). *İnsanlık Durumu* (7. Baskı) (Çev: B. S. Şener), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2006). "Sanat ve Eleştiri", *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Sanat-Özerklik ve Sanat-Siyaset: Üç Konuşma*, İstanbul: M.Ü.G.S.F., s.13-42. <http://www.aliartun.com/content/detail/25> (Erişim Tarihi: 10.06.2015)
- Artun, A. (2006). "Sanat ve Özerklik", *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Sanat-Özerklik ve Sanat-Siyaset, Üç Konuşma*, İstanbul: M.Ü.G.S.F., s.45-72. <http://www.aliartun.com/content/detail/26> (Erişim Tarihi: 10.06.2015)
- Artun, A. (2008). "Müzecilikte Kamusalığın Kaynakları ve Özel Müzeler", *Geçmişten Günümüze Türkiye'de Müzecilik*, Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Ankara: VEKAM, s.97-103.
- Ayral, R. (2014). "Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı", *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* (Ed: T. Bahar, F. Çolakoğlu, A. Ataç, U. Soley) İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s.9-16.
- Bahar, T. vd. (2014). *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı*, İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Banksy (2005). *Wall and Piece*, Londra: Century Publishing.
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (Çev: G. Korkmaz), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi* (Çev: U. C. Ünlü, N. İleri, R. Gürtuna), İstanbul: Doğu Grubu İletişim Yayıncılık.

- Bilgihan G. (2006). “Kentsel Meydanların Dönüşümü”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Bradley, P. (2013). *Cities of Vesuvius: Pompeii and Herculaneum* (2. Baskı), Cambridge: Cambridge University Press.
- Brassaï, G. H. (1999). *Conversations with Picasso* (Çev: J. M. Todd), Chicago/ Illinois: University of Chicago Press.
- Brassaï, G. H. (yak. 1960). “Graffiti Üzerine”, *MACBA*. <http://www.macba.cat/en/le-roi-soleil-porte-de-saint-ouen-graffiti-serie-ix-images-primitives-1844> (Erişim Tarihi:17.05.2015).
- Breen, C. D. (2013). “Vandalism”, *Encyclopedia of Street Crime in America* (Ed: J. I. Ross), Londra: SAGE Publications, Inc., s.438-440.
- Brown, D. L. (15 Kasım 2012). *Street Artist Gaia Exhibit Opens at Baltimore Museum of Art*, The Washington Post. http://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/street-artist-gaia-exhibit-opens-at-baltimore-museum-of-art/2012/12/13/28ad4228-3d8f-11e2-a2d9-822f58ac9fd5_story.html (Erişim Tarihi: 12.06.2015)
- C215 (2014). “Graffiti, Sokak Sanatı, Murolismo...Birbirine Karıştırmamak Artık Şunları...”, *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* (Ed: T. Bahar, F. Çolakoğlu, A. Ataç, U. Soley) İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s.31-37.
- Cahill, H. (1973). “American Resources in the Arts”, *Art for the Millions: Essay's from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project* (Ed: F. V. O'Connor), Greenwich/Connecticut: New York Graphic Society Ltd., s.33-44.
- Castleman, C. (1984). *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, Cambridge: The MIT Press.
- Catanese, P., Geary, A. (2012). *Post-Digital Printmaking: CNC, Traditional and Hybrid Techniques*, Londra: A&C Black Publishers.

- Charles, D. H. (21 Haziran 1971). “‘Taki 183’ Spawns Pen Pals”, *New York Times*, s.37.
- Clark, T. (2011). *Yirminci Yüzyılda Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (2. Baskı) (Çev: E. Hoşçusu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coldwell, P. (2010). *Printmaking: A Contemporary Perspective*, Londra: Black Dog Publishing.
- Çetin, A. (2006). “Kamusal Alan ve Kamusal Mekan Olarak ‘Sokak’”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Dağtaş, E. (1999). “Onsekizinci ve Ondokuzuncu Yüzyıllarda Kamusal Alan-Özel Alan İkilemi ve Basının Tarihsel Gelişimi”, *Kurgu Dergisi*, Sayı:16, s.157-173.
- Dobb, M. (2001). *Kapitalizmin Dünü ve Bugünü* (4. Baskı) (Çev: F. Kantur), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esmer, H. (2014), Baskısanatları Tarihi Ders Notları, s.50.
- Esmer, H. (2014). “Baskiresimde Deneysel Arayışlar”, *Art in the Society – The Lives of Art Sempozyumu*, Roma: Sapienza University of Rome.
<http://hayriesmer.com/makale/baskiresimde-deneysel-arayislar/53?ln=tr>
(Erişim Tarihi: 01.07.2015)
- Fairey, S. (1990). *Manifesto*. <http://www.obeygiant.com/about> (Erişim Tarihi: 10.07.2015)
- Fairey, S. (2009). *OBEY: Supply & Demand: The Art of Shepard Fairey, 20th Anniversary Edition*. Berkeley, Kaliforniya: Gingko Press.
- Gascoigne, B. (2004), *How To Identify Prints* (2. Baskı), Londra: Thames & Hudson Publishing.
- Griffiths, A. (1996). *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*, Los Angeles/Berkeley: University of California Press.

- Gruen, J. (1992). *Keith Haring: An Authorized Biography*, New York: Fireside Publications.
- Habermas, J. (1995). “Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale” (Çev: N. Erol), *Birikim Dergisi*, İstanbul: Birikim Yayıncılık, Sayı:70. s.62-66.
- Habermas, J. (2010). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (9. Baskı) (Çev: T. Bora, M. Sancar), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harman, K. (2012). “Scratching The Surface with Vhils”, *Hi-Fructose Magazine*, Kanada: Ouch Factory YumClub, Sayı: 23, s.70-77.
- Hind, A. M. (1963). *A History of Engraving and Etching From the 15th Century to the Year 1914*, New York: Dover Publications.
- Holzwarth, H. W. (2009). *100 Contemporary Artists* (25th Anniversary Special Edition), Taschen America, Cilt: 1.
- Irvine, M. (2012). “The Work on the Street: Street Art and Visual Culture”, *The Handbook of Visual Culture* (Ed: B. Sandywell, I. Heywood), Londra & New York: Berg Publishers, s.235-278.
- Januszczak, W. (8 Haziran 2008). “Blek Le Rat: The Man Who Gave Birth to Banksy”, *The Sunday Times*, Londra.
http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/arts/Visual_Arts/article96921.ece (Erişim Tarihi: 14.06.2015)
- Jules Maeght Gallery, *Painting is the Pattern* sergisi, Katalog yazısı, 7 Mart-9 Mayıs 2015. <http://julesmaeghtgallery.com/wp-content/uploads/2015/01/Pressrelease-PRCZZ.pdf> (Erişim Tarihi: 12.06.2015)
- Keegan, P. (2014). *Graffiti in Antiquity*, New York: Routledge.
- Kılıç, S. (2011). “Estetik Politika/Politize Sanatın Toplumun Sosyo/Kültürel Yapılanma Sürecine Etki ve Katkıları”, *International Journal of Social Science*, Cilt: 4, Sayı: 2, s.37-49.

- Kreizman, J. (2013). "Lady Pink and the Evolution of Street Art", *Ahead of Their Time, Nea Arts Magazine*, Sayı: 2, s.8-11.
- Kuittinen, R. (2010). *Street Art: Contemporary Prints*, Londra: V&A Publishing.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu* (Çev: Y. Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.
- Langa, H. (2004). *Radical Art: Printmaking and the Left in the 1930s New York*, Londra: University of California Press.
- Lefebvre, H. (2013). *The Urban Revolution*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lemoine, S. (2014). "Müze Karşı Bir Kültür: Kuruma Meydan Okuyan Kent Sanatı", *Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı* (Ed: T. Bahar, F. Çolakoğlu, A. Ataç, U. Soley), İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s.19-23.
- Linthicum, K. (8 Ocak 2009). "National Portrait Gallery Adds Shepard Fairey's Portrait of Barack Obama", *Los Angeles Times*.
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/01/shepard-fairey.html>
(Erişim Tarihi: 10.07.2015)
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü* (Birinci Basım) (Çev: C. Çapan, S. Öziş), Remzi Kitabevi Yayınları.
- Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*, Londra: Thames & Hudson Ltd.
- Mare, C. (2014). "Sanat Tarihini Yeniden Düzenlemek", *Duvarların Dili: Graffiti / Sokak Sanatı* (Ed: T. Bahar, F. Çolakoğlu, A. Ataç, U. Soley), İstanbul: Pera Müzesi Yayını, s.39-41.
- Mount, N. (2009), "Beauty Goes Public", *Rites of Way: The Politics and Poetics of Public Space* (Ed: R. Kingwell, P. Turmel), Ontario: Wilfrid Laurier University Press, s.123-136.
- Nguyen, P. ve MacKenzie, S. (2010). *Beyond The Street: The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin: Gestalten.

- Norman G. (1977). *Nineteenth-Century Painters and Painting: A Dictionary*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.
- Noyce, R. (2010), *Critical Mass: Printmaking Beyond The Edge*, Londra: A&C Black Publishers.
- O'Doherty, B. (1976). *Inside The White Cube: The Ideology of The Gallery Space*, Santa Monica: The Lapis Press.
- Öcal, S. B. (2006). "Hannah Arendt'te Kamusal Alan Kavramının Epistemolojik Temelleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.
- Özbek, M. (2004). "Kamusal Alanın Sınırları", *Kamusal Alan* (Ed: Meral Özbek), İstanbul: Hil Yayınları.
- Ramisetti K. (7 Nisan 2014). "Moving Murals' Celebrates Graffiti on Subways", röportaj, *Metropolis: The Wall Street Journal*.
<http://blogs.wsj.com/metropolis/2014/04/07/moving-murals-celebrates-graffiti-on-subways/> (Erişim Tarihi:17.05.2015).
- Red Bull Illume (Kasım 2009), *Capturing Life: Martha Cooper Interview*.
<http://www.redbullillume.com/stories/featured-stories/article/capturing-life-martha-cooper-interview.html> (Erişim Tarihi: 17.05.2015).
- Reed, J. (2013). "Patti Astor and FUN Gallery: Inventing Space for Creative Culture", *Ahead of Their Time, NEA Arts Magazine*, Sayı: 2. <http://arts.gov/photos/patti-astor-and-fun-gallery-inventing-space-creative-culture> (Erişim Tarihi: 17.05.2015)
- Ross, J., Romano, C., Ross, T. (1990). *The Complete Printmaker: Techniques, Traditions and Innovations*, New York: The Free Press.
- Saff, D., Sacilotto D. (1978). *Printmaking: History and Process*, Belmont: Wadsworth Thomson Learning Inc.
- Saunders, G., Miles, R. (2006). *Prints Now: Directions and Definitions*, Londra: V&A Publications.

- Schacter, R. (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*, Kensington, Avustralya: NewSouth Publishing.
- Schwartz, J. M. (1989). "Arendt's Politics: The Elusive Search For Substance", *Praxis International*, Sayı: 9, No: 1-2, s.25-47.
- Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (3. Baskı) (Çev: S. Durak, A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soteriou, H. (2012). "Logan Hicks", *Juxtapoz Magazine*, San Francisco: High Speed Production, Sayı: 140, s.70-79.
- Steichen, E. (Ekim 1956). *Language of Wall: Parisian Graffiti Photographed By Brassai* sergisi katalog yazısı, MoMA, New York.
- Stewart, J. (1989). "Subway Graffiti: An Aesthetic Study of Graffiti on Subway System of New York City, 1970-1978", Yayınlanmamış Doktora Tezi, New York: New York University.
- Tala, A. (2009). *Installations and Experimental Printmaking*, Londra: A&C Black.
- Thompson, M. (2009). *American Graffiti*, New York: Parkstone Press International.
- Ünüvar, K. (1998). "Osmanlı'da Bir Kamusal Mekan: Kahvehaneler", *Doğu Batı Düşünce Dergisi* (2. Baskı), Ankara: Cantekin Matbaacılık, Sayı: 5, s.186-197.
- Walker, I. (2002). *City Gorged With Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester: Manchester University Press.
- Wye, D. vd. (2004). *Artists and Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art.
- Yılmaz, Z. (2007). "Hannah Arendt'te Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı ve Modern Çağda Toplumsal Alan", Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Yükselbaba, Ü. (2008). "Kamusal Alan Modelleri ve Bu Modellerin Bağlıları", *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, Cilt: 66, Sayı: 2, s.227-272.

Zabcı, F. Ç. (1997). “Siyasal Kuramda Kamusal Alan Sorunsalı: Habermas ve Arendt”,
Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.