

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

ŞEHİR VE BÖLGE PLANLAMA ANABİLİM DALI

**KAMUSAL MEKANDA SOKAK SANATI: GRAFİTİ
İSTANBUL, BEYOĞLU, YÜKSEK KALDIRIM SOKAK İNCELEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gizem ERDOĞAN

TEMMUZ 2009

TRABZON

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

ŞEHİR VE BÖLGE PLANLAMA ANABİLİM DALI

**KAMUSAL MEKANDA SOKAK SANATI: GRAFİTİ
İSTANBUL, BEYOĞLU, YÜKSEK KALDIRIM SOKAK İNCELEMESİ**

Şehir Plancı GİZEM ERDOĞAN

**Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“Yüksek Şehir ve Bölge Plancısı”
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 06.07.2009
Tezin Savunma Tarihi : 29.07.2009**

**Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Ahmet Melih ÖKSÜZ
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Kevser ÜSTÜNDAĞ
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Nilgün KULOĞLU
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Dilek BEYAZLI
Jüri Üyesi : Öğr.Gör. Dr. Yelda AYDIN**

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Salih TERZİOĞLU

Trabzon 2009

ÖNSÖZ

Ayrıcalıksız canlılar olarak doğaya ve gelecek nesillere olan borcumuzu sadece “insan” olduğumuzu unutmadan, bilgiyi aktararak ödeyebileceğiz.

Akademik yöneliminin dışında kentler; her zaman benim için vazgeçilemeyecek değerler olmuşlardır. Yaşadığım süre içerisinde; doğduğum, büyüdüğüm, doyduğum ve gezdiğim tüm kentler; hiçbir zaman içinden geçilen fiziksel çevreler olmadılar. Melodilerde, kokularda yaşayan, birbirlerini yaşatan, birbirleri ile kıyaslamadığım varoluşumun parçaları oldular. Gezdiğim tüm yerleşimleri –terk edilmiş antik kentler de dahil olmak üzere- binlerce yaşam tecrübesi ile birlikte değerlendirip, anlamlandırmaya, içselleştirmeye çalıştım. İnsanlığın birikimi olan kentler ile ilgili her müdahaleyi de bu bağlamda ele almaya çalıştım, kaygılarımı bu bağlamda dile getirdim.

İleride yapılabilecek başka çalışmalara pencereler açacağına inandığım bu araştırmada; kent ve sanatın birbirleriyle ilişkisini, bireylerin de bu ilişkiye olan katkılarını koymaya çalıştım. Kent, kamu ve sanat ile ilgilenenler için ilginç ve farklı şeyler söyleyen bir çalışma olacağını umuyorum. Bu çalışma yoğun, ancak bir o kadar keyifli bir araştırma ve öğrenme dönemi geçirmemi sağladı. Tanışmamın başka türlü mümkün olamayacağı insanlarla tanışarak, dünya ve kent algıları üzerinde entelektüel sohbetler etme imkanı buldum.

Hazırladığım tez çalışmam esnasında iki danışman hocam oldu. Heyecanımı teşvik eden, çalışma konusu seçimimde bana güvenen Danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Kevser ÜSTÜNDAĞ ve bilgece katkıları olan, benim için sonsuz sabır temsili Danışman hocam Yrd Doç. Dr. Ahmet Melih ÖKSÜZ. İkisine de uyarıları ve destekleri ile tezimin şekillenmesini sağladıkları, deneyimlerini esirgemedikleri için teşekkür ediyorum. Düşüncelerimin belirginleşmesine önemli katkılarda bulunan, sayın hocam Yrd. Doç. Nilgün ERKAN da çalışma bilgisi ve tecrübeleriyle destek vererek, yol gösterdi, zamanını ayırdı. Bu süreçte sabırla, bilgisiyle bana destek veren, zamana bağlı kalmaksızın her an bana yardım elini uzatan meslektaşım Mehmet KESER’e, hayatımı derleyen toplayan, dert arkadaşım, sevgili kardeşim Cemalettin ERDOĞAN’a, manevi desteklerini eksik etmeyen, bireyselliğimi ve yaratıcılığımı borçlu olduğum; annem Meral ERDOĞAN ve babam Necmettin ERDOĞAN’a teşekkür ederim. Ayrıca, okuma disiplini almam da yardımcı

olan biricik anneannem Akile Oğuz ERTALU, dedem Mehmet Şemsettin ERTALU ve dedem Alaattin ERDOĞAN'a da minnet borçluyum.

Görev yaptığım Karadeniz Teknik Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümündeki ortam ise destekleri ile her zaman motivasyonumu arttırdı. Beni bu yolda yalnız bırakmayan, zamanlarımı müsrifçe harcamama izin veren herkese ve İstanbul'a teşekkür ediyorum.

Gizem ERDOĞAN
Trabzon 2009

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	IV
ÖZET	VII
SUMMARY	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ	IX
TABLolar DİZİNİ	XIV
1. GİRİS	1
1.1. Genel Bilgiler	1
1.2. Çalışmanın Amacı	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi, Sınırları ve Kapsamı	4
1.4. İçerik	6
1.5. Kamusal Alandan Kamusal Mekana	7
1.5.1. “Kamusal Alan” Üzerine Kuramsal Tartışma	7
1.5.2. Kamusal Alanın Tarihsel Dönüşümü	11
1.5.2.1 Kamusal Alanın Mekanı: Antik Çağ	12
1.5.2.2 Kamusal Alandan Geri Çekilme: Ortaçağ	14
1.5.2.3. Merkantilizmden Kapitalizme Geçiş Aşamasında Kamusal Alan	16
1.5.2.4. Kapitalizmin Kriz Dönemi	18
1.6. Kamusal Mekanın Temel Nitelikleri	20
1.7. Kamusal Mekan “Sokak”ta Sanat	22
1.7.1. Sanat ve Kent	24
1.7.2 Kamusal Mekan ve Sanat	24
1.7.3. Sokak Sanatı Kavramı	30
1.7.3.1. Sokak Sanatı Türleri	34
1.7.3.1.1. Grafiti	34
1.7.3.1.1.1. Tag	34
1.7.3.1.1.2. Piece	35
1.7.3.1.1.3. Stencil	37

1.7.3.1.1.4.	Etiket (Sticker)	40
1.7.3.1.1.5.	Poster	41
1.7.3.1.1.6.	Mozaik	42
1.7.3.1.1.7.	Light Grafiti (Işık Grafiti)	43
1.7.3.1.2.	3B Tebeşir Sanatı	45
1.7.3.1.3.	Apartman Boyama	49
1.7.3.1.4.	Sokak Aktivistleri	50
1.7.3.1.5.	Gerilla Marketing (Gerilla Pazarlama)	55
1.7.3.1.6.	Sokak Müzisyenleri	57
1.7.3.1.7.	Sokak Tiyatrosu	58
1.7.4.	Sokak Sanatı Grafiti	59
1.7.4.1.	Grafitinin Tarihçesi	61
1.7.4.1.1.	70'ler Öncesi	63
1.7.4.1.2.	70'lerin İlk Yarısı	63
1.7.4.1.3.	70'lerin İkinci Yarısı	69
1.7.4.1.4.	80'lerin İlk Yarısı	70
1.7.4.1.5.	1982-1985 Dönemi	70
1.7.4.1.6.	80'lerin İkinci Yarısı Zor Ölüm (1985-1989)	72
1.7.4.1.7.	90'lar	75
1.7.4.2.	Türkiye'de Grafiti	76
1.7.4.3.	Grafitinin Ortaya Çıkma Nedenleri	79
1.7.4.4.	Sanat Vandalizm Arasında Grafiti	84
1.7.5.	Kentsel Suç Olarak Vandalizm	88
1.7.5.1.	Tarihsel Arka Planı ve Vandalizme Dair Yaklaşımlar	91
1.7.5.2.	Vandalizmin Nedenleri	93
1.7.5.3.	Vandalizmin Türleri	97
1.7.5.3.1.	Maddi Zararlar Açısından Vandalizm	97
1.7.5.3.2.	Sosyal Maliyetli Vandalizm	98
1.7.5.3.3.	Vandalizm Kentsel Mekan İlişkisi	99
2.	YAPILAN ÇALIŞMALAR	102
2.1.	Kentsel Mekanda İletişim - Etkileşim Açısından Alan Araştırması Beyoğlu Yüksek Kaldırım Sokak Değerlendirmesi	102
2.1.1.	Beyoğlu İlçesi Geçmişteki ve Bugünkü Kimliği	102

2.1.2.	Beyoğlu'nda Sokak Kültürü ve Sanatı - Sanatın Sokak Kültüründe Beyoğlu	105
2.1.3.	Beyoğlu Sokak Sanatı Etkinlikleri.....	108
2.1.3.1.	Sokak Müzisyenleri	112
2.1.3.2.	Sokak Tiyatrosu	114
2.1.3.3.	Sokak Ressamları, Karikatüristler ve Şairler	114
2.1.4.	Çalışma Alanı Tanımı	116
2.1.4.1	Çalışma Yöntemi	119
3.	BULGULAR	120
3.1.	Ulusal ve Uluslar Arası Çalışma Durumu	131
3.2.	Ulusal Grafitiler	134
3.3.	Uluslararası Grafitiler	140
3.4.	Grafitilerin Yüzeyle Göre Dağılımları.....	147
3.5.	Grafitilerin Yüzey Renklerine Göre Dağılımları	162
3.6.	Grafitilerin Yüzey Malzemelerine Göre Dağılımları:.....	164
4.	İRDELEMELER	166
5.	SONUÇ VE ÖNERİLER.....	169
6.	KAYNAKLAR	174
7.	EKLER	182
	ÖZGEÇMİŞ	

ÖZET

Kamusal mekanlar; kentler için toplumsal hayat ve bireyin varoluşu açısından çok önemlidir. Bu önem; Kamusal mekanın estetik düzeyini oluşturan içeriğin, toplumların ve kentlerin yaşam kalitesi düzeyinin belirleyicisi olmasından ileri gelmektedir. Kamusal mekanlar; iktidar çatışmalarının şekillendiği, gündelik yaşam biçimlerinin yer aldığı, bireyin var oluş mekanlarıdır. Bu; mekanların tasarım, üretim ve tüketim süreçlerini de doğrudan etkilemektedir. Mekanların kimliğini ortaya koyan bu bağıntıları değerlendirmek, anlamlandırmak ve yönlendirmek kent biliminin de konusudur.

Sanat, kamusal mekanda yer bulduğu ölçüde bütün bu ilişki ve etkileşimler bağımsız bir şekilde yaşar ve demokratik katılım bu sayede ideale yaklaşır. Kamusal mekanlarda yer alan sanat eylemlerinin, mekan, içerik, üretim kurguları sosyoloji ve kent bilim açısından dikkate alınmayı gerektirmektedir. Kamusal sanatın bağımsızlığı; kentsel mekana yerleştirilmiş sanat objelerinden, mekan için kurgulanmış sanata ulaşmada önemli bir açılım sağlayacaktır.

20. yüzyıl'ın hareketleri karşı kültürün görsel kodları ile anlamlar kurmakta, küreselleşme yerel kültürleri parçalamakta, imgelerle aynı dili konuşmaya olanak sağlamaktadır. Günümüzde iletişimi imajlar ve semboller üzerinden sağlamaktayız. Özgürlüğün mekanı kentler, bu dönemde karşı hareketleri de üretmekte; yer altı kültür kavramını yaratmaktadır. Duvarlar; içinde bulunduğu sisteme hizmet ettiği kadar, bu hegemonik duruşun karşısında, bireysel ve toplumsal mücadelelerin de bir aracı olmaktadır. Karşı kültürün söz söyleme aracı olan grafitiler; stencil, sticker, poster gibi ürünlerle 'kendin yap' kültürünü de uyandırmaya çalışmaktadır.

Bu çalışmanın merkezinde; Kamusal sanatın kentsel mekandaki anlamının değerlendirilmesi amacıyla sokak sanatı grafiti ele alınmış ve İstanbul Yüksek Kaldırım Sokak uygulamalarının analizi somut olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Mekan, Kamusal Sanat, Sokak Sanatı, Grafiti, Vandalizm, Yüksek Kaldırım

SUMMARY

Street Art in Public Space: Graffiti, İstanbul, Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Axe

Public spaces are very important in terms of social life and to the existence of individual. This comes from public space that creates the base the aesthetics degree for community and the life quality of city. Public spaces are where the existence of individual is bound to power conflicts and shape of daily life. These places directly affect the design, production and consumption process. Revealing the identity and evaluating these places is one of the subjects of urban science.

As long as all the relationship and interactions lives in public spaces democratic participation will approach to its ideal level. The art actions that takes place in public spaces need to be considered closely according to sociology and urban science. Independence of public art will create a path to reach the art that is designed for urban spaces.

When 20. century's movements are established by opposite culture visual codes, globalization shred the local cultures and provides the same language with images. Today communication is provided via images and symbols. Cities are the symbol of freedom that provides adverse actions in these period of time. And this creates the underground culture. Walls, as found in the system to serve, stance also is a tool of social struggle in the face of hegemonic. Also a Tool against the speech of culture graffities; stencil, sticker, poster with products such as 'do-it-yourself 'culture that is trying to wake up.

The aim of this study; evaluating public art in urban space, the graffiti and discussing İstanbul, Beyoğlu Yüksek Kaldırım Sokak practices analyzing the concrete findings

Key Words: Public Space, Public Art, Street Art, Graffiti, Vandalism, Yüksek Kaldırım

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 1. Duchamp'ın 'Çeşme' adlı eseri	28
Şekil 2. Tag örnekleri, Beyoğlu	34
Şekil 3. Tag örnekleri, Beyoğlu	35
Şekil 4. Piece Örneği	35
Şekil 5. İstanbul 2008 Galata Köprüsü Grafiti Festivalinden bir çalışma	36
Şekil 6. a) CİNS'in çalışmalarından, Moda, Kadıköy, b) Jorge Rodriguez Geradanın çalışmalarından	36
Şekil 7. Alexandre Orion'un çalışmalarından.....	37
Şekil 8. Fransız sanatçı Le Rat'ın ilk çalışması, Paris	38
Şekil 9. a) İngiliz sanatçı Banksy'nin Stencil çalışmalarından, b) Stencil örneği Graz'ın çalışmalarından.....	38
Şekil 10. a) Shepard Fairey'in 'Obey' adlı çalışmasından bir Stencil örneği, b) Bir stencil örneği; '13 saniye'	39
Şekil 11. Banksy'nin en bilinen çalışmalarından , 'Neye Bakıyorsun?'	39
Şekil 12. Beyoğlu, Asmalı Mescit Sokak'tan Stencil örnekleri.....	40
Şekil 13. Etiket (Stiker) çalışmasına bir örnek	40
Şekil 14. Etiket çalışmasına bir örnek, Yüksek Kaldırım Sokak.....	41
Şekil 15. Kâğıt pano Swoom'un çalışması	41
Şekil 16. Swoom'un poster çalışması	42
Şekil 17. a) Sultanahmet'ten bir mozaik örneği, b) Beyoğlu'ndan mozaik uygulaması örneği.....	42
Şekil 18. Light grafitiye bir örnek.....	43
Şekil 19. Light grafitiye bir örnek.....	44
Şekil 20. Light grafitiye bir örnek.....	44
Şekil 21. Light grafitiye bir örnek, Lichtfaktor'ün çalışmalarından	44
Şekil 22. Light grafitiye bir örnek.....	45
Şekil 23. 3B Tebeşir sanatı- Julian Beever'in bir çalışması	46
Şekil 24. 3B Tebeşir sanatı- Julian Beever'in bir çalışması	46
Şekil 25. Hamburg müzesi Venus von Milos'un bir çalışması.....	47
Şekil 26. 3B Tebeşir sanatı- Kurt Wenner'in bir çalışması	47

Şekil 27.	3B Tebeşir sanatı- Kurt Wenner'in bir çalışması	48
Şekil 28.	Tracey Lee 'nin bir çalışması	48
Şekil 29.	Fransız fotoğrafçı JR'in, 'Kadınlar Kahramandır' çalışması, Rio de Janeiro	49
Şekil 30.	Lyon, Frank Garnier Projesi, apartman boyamaya örnek	49
Şekil 31.	Mark Jenkins 'ın bir çalışması, ABD	50
Şekil 32.	Sokak sanatı farklı formlarda da karşımıza çıkmaktadır	51
Şekil 33.	Bir başka sokak sanatı çalışması	51
Şekil 34.	Will St. Leger'in çalışması	52
Şekil 35.	Will St. Leger'in çalışması	52
Şekil 36.	Zevs'in bir çalışması	53
Şekil 37.	Bir reklam panosu	53
Şekil 38.	Sokak sanatı örneği	54
Şekil 39.	Otomobil camına yapılan resim çalışmasına bir örnek	54
Şekil 40.	Hip-hop müzik sitesi ile ilgili bir gerilla marketing uygulaması	55
Şekil 41.	Ateistler tarafından yapılmış bir çalışma	55
Şekil 42.	a) Toplumsal sorumluluk temalı gerilla marketing uygulaması. b) İnsan hakları ile ilgili bir çalışma	56
Şekil 43.	Açlık ile ilgili bir çalışma, market arabaları için tasarlanmış	57
Şekil 44.	İstiklal Caddesi'nden iki sokak müzisyeni	57
Şekil 45.	Anaotole Sokak oyuncularını, Toprağın Türküsü oyunu	58
Şekil 46.	Anaotole Sokak oyuncularını, İda'nın Çobanı oyunu	59
Şekil 47.	İzmir'de yapılacak bir sokak etkinliğinin duyurusu	59
Şekil 48.	Arkeolojik alanlarda tespit edilen grafitiler	61
Şekil 49.	TAKİ183 tag atarken	64
Şekil 50.	STAY HIGH 149 'ın bir çalışması	66
Şekil 51.	Wild style kaligrafisi	67
Şekil 52.	The Faith of Graffiti kitabı	68
Şekil 53.	Subway Art Kitabı	73
Şekil 54.	1983 yapımı "Style Wars" filminin posterini	74
Şekil 55.	NARO sticker çalışması, İstanbul	77
Şekil 56.	TURBO'nun bir çalışması	77
Şekil 57.	S2k'nin bir çalışması	78
Şekil 58.	TUBO, WYNE ve TAB'ın Taksim'de bir otoparktaki legal çalışması	79

Şekil 59.	Berlin Duvarı ve çalışma yapılan yerler yapılan yerler	81
Şekil 60.	Berlin Duvarından bir çalışma, Mariannen Platz	81
Şekil 61.	Uyarı levhası; artan vandalizm eylemlerine karşı alınmış bir önlem	87
Şekil 62.	Barcelona Grafitisi, Sant Andreu	100
Şekil 63.	Beyoğlu ilçesinin konumu	102
Şekil 64.	Beyoğlu İlçesinin konumu ve Yüksek Kaldırım Sokak'ın konumu	116
Şekil 65.	a) Yüksek Kaldırım Sokak 19. yy, b) Yüksek Kaldırım Sokak.....	117
Şekil 66.	Yüksek Kaldırım aksı üzerinde bulunan odak noktaları.....	118
Şekil 67.	Tespit edilen grafitinin türlere göre yüzdesel dağılımı.....	120
Şekil 68.	Tespit edilen grafitilerin binalara göre sayısal dağılımı	122
Şekil 69.	Alanda tespit edilen piece grafiti örneği	123
Şekil 70.	Tespit edilen piecelerin binalara göre sayısal dağılımı.....	124
Şekil 71.	Kripoe'nin bir çalışması	125
Şekil 72.	Kepenklere uygulanan piece örnekleri	126
Şekil 73.	Duvar yüzeyindeki grafiti örnekleri.....	126
Şekil 74.	Tespit edilen tag binalara göre sayısal dağılımı	127
Şekil 75.	Kepenklere piece, duvarlarda tag örnekleri	128
Şekil 76.	Tespit edilen etiketlerin binalara göre sayısal dağılımı	129
Şekil 77.	Tespit edilen stencillerin binalara göre sayısal dağılımı.....	130
Şekil 78.	Stencil örneği "Laptoplu Proleter"	131
Şekil 79.	Stencil örnekleri	131
Şekil 80.	Tespit edilen grafitilerin ulusal/uluslararası olma durumu	132
Şekil 81.	Piece'lerin ulusal/uluslararası olma durumu	133
Şekil 82.	Tag'lerin ulusal /uluslararası olma durumu	133
Şekil 83.	Stencillerin ulusal /uluslararası olma durumu	134
Şekil 84.	Etiketlerin ulusal /uluslararası olma durumu	134
Şekil 85.	Tespit edilen ulusal grafitilerin binalardaki sayısal dağılımı.....	135
Şekil 86.	Ulusal Piecelerin binalardaki sayısal dağılımı.....	136
Şekil 87.	Tespit edilen ulusal taglerin binalardaki sayısal dağılımı	137
Şekil 88.	Tespit edilen ulusal etiketlerin binalardaki sayısal dağılımı.....	138
Şekil 89.	Tespit edilen ulusal Stencillerin binalardaki sayısal dağılımı	139
Şekil 90.	Tespit edilen uluslararası grafitilerin binalardaki sayısal dağılımı	140
Şekil 91.	KRİPOE'nin çalışmalarından	141

Şekil 92.	KRİPOE'nin Alanda yaptığı çalışmaların tüm çalışmalar içindeki yüzdesel dağılımı	142
Şekil 93.	KRİPOE'nin alanda yaptığı çalışmaların uluslararası çalışmalar içindeki yüzdesel dağılımı	142
Şekil 94.	Tespit edilen uluslararası taglerin binalardaki sayısal dağılımı.....	143
Şekil 95.	Tespit edilen uluslararası etiketlerin binalardaki sayısal dağılımı.....	144
Şekil 96.	Etiketlere örnekler elektrik kutusu	145
Şekil 97.	Tespit edilen uluslararası stencillerin binalardaki sayısal dağılımı	146
Şekil 98.	Yapılan zemine göre grafitilerin dağılımı	147
Şekil 99.	Duvarında Piece olan binalar	149
Şekil 100.	Duvarda bulunan grafiti türlerinin dağılımı.....	150
Şekil 101.	Duvar yüzeyinde bulunan tag ve pieceler	150
Şekil 102.	Duvarlarında tag bulunan binalar	151
Şekil 103.	Duvarlarında Stencil olan binalar	152
Şekil 104.	Kepengi olan binalar	153
Şekil 105.	Kepenlerde bulunan grafiti türlerinin dağılımı	154
Şekil 106.	Alanda kepenlerde bulunan grafiti örnekleri	154
Şekil 107.	Alanda kepenlerde bulunan grafiti örneği	155
Şekil 108.	Kepenkte Piece olan binalar	156
Şekil 109.	Kepenlerde bulunan tag durumu	157
Şekil 110.	Kepenkte Stencil bulunan binalar	158
Şekil 111.	Kapılarda bulunan grafiti türlerinin dağılımı.....	159
Şekil 112.	Kapısında Piece olan binalar	160
Şekil 113.	Kapısında tag olan binalar	161
Şekil 114.	Zemin Rengine göre grafiti dağılımı	162
Şekil 115.	Yapıldığı yüzey malzemesine göre grafiti dağılımı.....	164

TABLO DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 1. Kamusal alan-kamusal mekan tarihsel evrim	20
Tablo 2. Grafiti türlerinin tespit okunabilme oranı.....	120
Tablo 3. Grafiti türlerinin ulusal /uluslararası olma durumu	132
Tablo 4. Alanda tespit edilen grafitist sayısı	141
Tablo 5. Grafitilerin türleri ve yapılan yüzeylere göre dağılımı	148
Tablo 6. Uygulanan grafiti türleri zemin rengi dağılımı	163
Tablo 7. Uygulanan grafiti türlerinin zemin malzemesine olan dağılımı.....	165

1. GİRİŞ

1.1. Genel Bilgiler

Kentsel Tasarım disiplinler arası bir daldır. Toplumsal, ekonomik, psikolojik unsurlar ışığında mekan; toplumun tüketimine dair bireylerce kendini var etmektedir.

“Kamusal Mekanda Sokak Sanatı: Grafiti, İstanbul, Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak İncelemesi” başlıklı yüksek lisans tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar üniversitesi Kentsel Tasarım programı bünyesinde 2006 yılından itibaren hazırlanmaya başlanmış, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı Şehir Planlama Programı bünyesine Mart 2009’da yatay geçiş yapılarak; Temmuz 2009’da tamamlanmıştır. Tez konusunun saptanmasında, Kamusal mekanda sanat kavramının özellikle Kültür Başkenti tartışmaları çerçevesinde kent gündemine oturması ve Yerel Yönetimlerin düzenledikleri grafiti şenlikleri etkili olmuştur.

Kentin kültürünün okunduğu kamusal mekanlar, ilk yerleşmeler zamanından beri iletişim, etkileşim alanları olarak vücut bulmuştur. Ekonominin devinimi ile kentler de kabuk değiştirmiş, kamusal mekanlar zaman içinde paylaşım mekanlarından ulaşım ve dağılım mekanlarına dönüşmüş, anlamını yitirmiştir. Ancak toplumsal bir canlı olan insan, kamusalın eksikliğini yeniden hissetmekte ve kentlerde etkileşim alanları yaratmaktadır. Bu noktada da; kamusal mekanlar, değişen toplumun bireysel ihtiyaçlarını da karşılayabilecek şekilde yeniden tasarlanmalıdır.

Yaşadığımız son otuz yıl, ulaşım, iletişim teknolojilerinin gelişmesi; bilginin hızlı ve doğru zamanda aktarımına adanmış yıllar olarak tarihe geçmiştir. Tek dünya sistemi söylemleri yüksek sesle dile getirilirken, politikaları ortaya koyanlar; dinlenmek, toplanmak ve çoğu zaman yerleşmek için temel gereksinmelerini sağlayabilecekleri farklılaşan mekanlar arayışına girmişlerdir. Bu dönemde sanat ön plana çıkmıştır. Ancak sanatçılar ve güncel sanatı takip eden kentli entelektüeller, hız ve tüketim çağında bu ürünlerin galerilerde ve evlerde kaybolmasına karşı çıkmaya başlamışlardır. Diğer taraftan, değişen ekonomik ve toplumsal durum karşısında siyasal platform ve medyada dili olmayanlar, tıpkı ataları gibi bireysel karşı duruşlarını sokak yüzeylerine taşımaya başlamışlardır. Sokak sanatı da bu şekilde ortaya çıkmıştır. Yer altı hareketi olarak gelişen

bu eylem; görünür oldukça kaçınılmaz olarak taraflarını oluşturmuştur. Fikirsiz yandaşlar ve karşıtlar söylemlerini geliştirmeye başlamışlardır.

80'lerle birlikte bu akım Türkiye'ye de ulaşmıştır. Grafitinin kentsel tasarım rehberlerinin olmadığı, katı planlama notlarının uygulanmadığı kent merkezlerinde görünür olması oldukça zaman almıştır. Ahşap, kagir evlerin yer aldığı parseller, ek katlı bitişik nizam apartmanlar tarafından teslim alınmış, bu apartmanların duvarlarından kent merkezlerine olan yolculuğu sırasında evrilmiş; "tag"lerden "piece"lere geçiş yapmıştır.

Bu çalışmaya ilişkin özeleştirici niteliğinde saptamalar yapma gereksinimi duymaktayım. Bunlardan birincisi, konu kamusallık olunca, çalışmayı sınırlamak gerektiğinden, bazı noktaları derinlemesine incelemek olanağı olmadı. Postmodern ve neo-postmodern ideoloji ile bunları eleştiren ürünler incelediğinde; zaman zaman bütünsel düşünme, geneli kavrama, dünyayı, tarihi ve birikimle ilerleyen geleceği anlamlandırma içindeyken, kayboluşları yaşamak çok kolay oldu.

İkincisi, birbiriyle çelişen, çift anlam yüklenmiş ve yakın dönemde de içi boşalmış "kamu" kavramını açıklama iddiası taşıırken, bu anlamları içeren literatürü kullanıyor olmak; konuya dair söylenenlerin büyük bölümünü de çalışmaya dahil edememek, yasalarca engellenmiş bir eylemi zaman bağlamından uzaklaştırıp, sanat olarak ele almak çalışmada en çok zorlanılan taraf oldu.

Çalışma sırasında bir diğer sıkıntı da zaman ve bilgiye erişmekti. Çalışma ile ilgili Türkçe kaynakların kısıtlı olması ve çalışmanın yer altı hareketi olması, kaynaklara erişimde geniş bir zaman dilimini kapladı. Yapan kişilere ulaşmak için bağlantıları yakalamak ve grafitistlerden bazılarının yurtdışında yaptıkları grafiti çalışmalarından ötürü aranmaları nedeni ile çalışmaya güven duyulmasını sağlamak zamana bağlı kısıtlılığa takıldı ve sınırlı sayıda grafitist ile görüşme yapılabildi.

Sosyoloji, psikiyatri, suç bilimi, kent bilimi, peyzaj mimarlığı, felsefe ve sanat gibi birbirleri ile terminoloji bakımından paralel gitmeyen bir literatürü takip etmeye çalışmak, anlamlandırmak ve karşılaştırma yapmaya çalışmak ve kent bilime bağlamak yüksek lisans tezi süresinin sınırlarını zorladı.

Bilgi çağı diye nitelenen bir dönemde, üçüncü dünyalılığa özgü bir şekilde, bilgilere erişmek kurumlardan ziyade ikili ilişkilerle mümkün olabildi. Bu açıdan zaman zaman sezgisellik, önce bilgiyi üretme veya gözlemleme sonra yorumlama türünden bilimsel kabul görmeyen yöntemlere de başvurulmasına neden oldu.

Öte yandan, benim için en ilginç olan, Yıldız Teknik Üniversitesi'ndeki lisans döneminden sonra, farklı bir ekolden birikim kazanmak arzusu ile yüksek lisans için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde derslerimi tamamlayıp, tez aşamamın son beş ayında, araştırma görevlisi olabilmek için şehir ve okul değiştirerek Karadeniz Teknik Üniversitesi'ne geçiş yapmam ve tez yazım tekniğinin tamamen değişmesi oldu. Bu zamana kadar ele aldığım bölümler, yazdığım taslak çalışmalarım, yeni tez kılavuzu ile anlamını yitirmiş, yeni baştan ele alınma zorunluluğunu doğurmuştur.

Sokak Sanatı bağlamında grafitiyi irdelemek ve onun kapasitelerini ortaya koymak için öncelikle “Kamusal” denilen olgunun ne olduğunun ve mekansal olarak ne ifade ettiğinin ortaya konulması gerekmektedir. Bu açıdan kamusal süreçine ilişkin analizler ayrıntılı bir şekilde yapılmaya çalışıldı. Diğer taraftan da grafiti; “Vandalizm” gölgesi altında anılan bir eylem olduğundan, vandalizm kavramının da ne olduğunun ve bunu ortaya çıkaran etmenlerin ortaya konulması gerekti. Ancak psikiyatrik bir sorun olarak da ele alınan vandalizm kavramı ayrıntılı bir şekilde ele alınmak yerine çalışma bağlamında değerlendirildi.

Çalışmada Türkiye’de grafitinin gelişiminin ortaya konulması gerekmektedir. Bu hem tarihsel süreklilik içinde bir değerlendirmeyi hem de toplumsal süreçler açısından bir karşılaştırmayı içermeliydi. Ancak Amerika Birleşik Devletleri, Avustralya ve özellikle Almanya birikiminde var olan çalışmalar Türkiye’de mevcut değildi. Bütün değerlendirmeler İstanbul ve karşılaşılan ürünler açısından değerlendirilmeye alınabildi. Uluslar arası çalışmalarla karşılaştırma olanağı yakalanamadı.

1.2. Çalışmanın Amacı

Kamusal Mekanda Sanat; 1980’lerin ortasından itibaren akademik çevrelerde tartışılan bir konudur. Günümüzde de bienaller ve yerel yönetimlerce düzenlenen şenliklerle basın yoluyla kamuoyu tarafından tanınmaya, bilinmeye başlamıştır.

Bu çalışma, İstanbul’da gerçekleştirilen sokak sanatlarına ve sokak sanatı olan grafitinin anlaşılmasına yönelik bir çalışmadır.

Çalışmada; Vandalizm olarak değerlendirilen sokak sanatı grafiti İstanbul’un kozmopolit merkezi bölgesi Beyoğlu’nda yer alan Yüksek Kaldırım Sokak üzerinden incelenmiştir. Bu eserlerin bina sahiplerince bile varlıklarının fark edilemediği ve çeşitli nedenlerle yok oldukları düşünüldüğünde; eserlerin var olduğu tarih; sanatçıların isimleri,

eserlerin bulunduğu yüzeylerin kaydedilmesi, fotoğraflanarak belgelenmesi bu çalışma ve gelecekte yapılması düşünülen çalışmalar için hem kıyaslama hem de eylemin evriminin incelenmesi bakımından için önem taşımaktadır.

Bu çalışmanın amacı, grafiti konusunda, kent bilim alanı açısından bir değerlendirme yapmaktır. Kamusal mekanın anlamını sorgulayarak, kentsel tasarım ve kamusal sanat çerçevesinde kavramak, kamusal mekanın yeniden yapılanmasına sanat bağlamında açılım sağlamaktır. Kamusal mekanda sanat çalışmalarına dikkat çekerken, yer altı sanat yaklaşımlarının çıkış nedenlerinden en önemlisi olan, kamuda bireysel temsiliyet ortaya konulmaya çalışılacaktır. Yurtdışında da çok tartışmalı bir konu olan grafiti; sokak sanatı bağlamında incelenecektir. Mekanlar konusunda kentsel tasarım biliminin neler yapabileceği konusunda ipuçları edinilmesi ve tezin tespit aşamasında Türkiye’de Sokak sanatı grafiti belleğinin oluşmasına katkıda bulunmak amaçlanmaktadır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi ve Kapsamı

Çalışmanın ilk aşamasında konunun belirlenmesinin ardından kütüphaneden kaynak araştırması yapılmıştır. Dünya ve Türkiye’de kamusal alan, kamusal mekan, grafiti ve vandalizm üzerine literatür taraması yapılmıştır. Bunun yanı sıra; Kamusal Alan, Kamusal Mekan, Vandalizm üzerine araştırma yapmış olan öğrenciler, akademisyenler, Sokak Sanatı ve Grafiti üzerine çalışmalar yapan, ürünler koyan sanatçılar da destek vermişlerdir.

Yazılı araştırmanın ardından gözlem aşamasında sokak çalışmaları yapılmış; yazılı araştırmalarda en sık karşılaşılan mekanlardan Bakırköy, Güngören, Beyoğlu ve Kadıköy ilçelerinin sokak kültürleri, barındırdıkları örneklerle incelenmiştir. Festival mevsiminde farklı ilçelerdeki festival ve sokak etkinlikleri takip edilmiştir.

Yapılan okumalar yaklaşık 3 yıllık bir zaman dilimine yayılmış, alan çalışması ise gerçekleştirilen eylemin geçiciliği nedeni ile 3 günlük zaman diliminde bitirilmiştir. Görsel, yazılı ve internet basınında yapılan incelemeler de dikkate alınmıştır. Literatür taramalarında Amerika ve Avrupa’dan örnekler ayrıntılı olarak incelenmiştir. Türkiye’den ise; Kadıköy ve Beyoğlu örneklerine ağırlık verilmiştir.

Beyoğlu’nun tarihten gelen kozmopolitliği, kültür-sanat merkezi olma özelliği ve grafitinin tüm türlerinde; hem ulusal hem de uluslararası örneklerle Beyoğlu’nda karşılaşılması alan seçiminde etkisi olmuştur. Kamusal mekan; kamusal alan tanımı üzerinden ele alınmış; sokak sanatı kamusal bir mekan olan sokaktaki sanat bağlamında

incelenmiştir. Vandalizm ve sokak sanatı tartışmaları arasında kalan grafiti bu iki kavramın tanımları üzerinden yaklaşmış, anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasında, kültürel iletişimin sergilendiği en temel mekanlardan biri olan sokak üzerindeki bireyin varoluşları incelemektedir. Kent yaşamında, gündelik yaşam biçimlerinin yansıması olan kamusal alanlar, o kentin kültürünü gösteren en önemli sahnelerden biridir. İstanbul gibi küresel, büyük ve kozmopolit bir megapolün tamamını bu kültürlerin birinci yansımaları olan sanat üzerinden incelemek bu çalışmanın öngördüğü kısıtlı zamanla mümkün olmayacağından dolayı; bu çalışma Yüksek Kaldırım Sokak üzerine odaklanarak, bireysel ürün olan sokak sanatı grafitiyi değerlendirmektedir.

Sokak sanatının somut örnekler ile ayrıntılı olarak anlatıldığı çalışmada, kent kültürü ve birey ilişkisinin sokak kültürüne yansımaları da incelenmiştir.

Bu tez içerisinde kent mekanı 'kamusal alan' kavramıyla daraltılmıştır. Bu nedenle tezin ele aldığı en önemli kavram da 'kamusal alan'dır. Tezin teorik kapsamlı birinci kısmında "Kamusal Alan" kavramı ele alınmış, kavramdan ne anlaşıldığı ve mekana olan yansımaları incelenmiştir. Kamusal mekan sokakta gerçekleştirilen sanat eylemleri değerlendirilmiştir.

Tezin somut örneklere dayalı ikinci bölümünde, Beyoğlu ilçesi geçmiş kültürleriyle beraber anlatılmış ve ardından sokak kültürleri, örneklerle beraber incelenmiş, örnek alan incelemesi olan Yüksek Kaldırım Sokak'ta yapılan tespitler verilmiştir.

Değerlendirme bölümünde de; önceki bölümlerde yapılmış anlatım ve incelemelerle tanımlanan grafitinin Yüksek Kaldırım Sokak'ta nasıl yer bulduğu ve grafitiye olan başka bir yaklaşım biçiminin mümkünlüğü tartışılmıştır. Kent mekanının nötr bir sergileme alanı olmadığı, ekonomik, sosyolojik, fiziksel nitelikleriyle anlam alanına dahil olduğu ön kabulü tezin konusu üzerinde belirleyici olmuştur.

Çalışma kapsamında hedefler;

- Kamusal mekan kavramının sosyal yaşam ve birey üzerindeki yansımalarını ortaya koymak,
- Bireylerin kamusal mekanlar üzerindeki fiziksel ve işlevsel etkilerini ortaya koymak,
- Kentsel kamusal mekanların günümüzdeki kullanım tanımını gelecek perspektifinde değerlendirmek

Bu hedefler sunucunda elde edilecek bilgilerin aşağıdaki hipotezleri aydınlatması amaçlanmıştır. Sokak sanatı, grafiti ve kamusal mekan anahtar sözcükleri çerçevesinde öne sürölen hipotezler şunlardır:

- Grafitistler İstanbul’da da dünyada olduğu gibi çok sayıda ve çeşitli türlerde ürünler ortaya koymaktadır.
- Grafiti kamusal mekanların sahihsizliği değil sahiplenilmesi nedeniyle ortaya konulan bir etkinliktir.
- Ulusal olduğu kadar uluslararası grafitistler de İstanbul’da grafiti yapmaktadırlar.
- Grafitinin mekan bağlamı bulunmaktadır.
- Duvarlar ve kepenkler grafitistler için öncelikli tercih edilen yüzeylerdir.
- Yüzey renkleri grafitistler için çekici özellik taşımaktadır.
- Yüzey malzemeleri grafitistler için önemli değildir. Her türlü malzeme üzerine grafiti uygulanabilir.
- Grafiti gece nüfusunun az olduğu yerlerde daha fazla yapılmaktadır.

1.4. İçerik

Beş bölümde kurgulanan tez çalışmasının ilk bölümünde; “Kamusal Alandan Kamusal Mekana” ve “Kamusal Mekanın Temel Nitelikleri” konu başlığı kapsamında;

- Kamusal alanın tanımı, özellikleri ve kamusal mekana yansımaları
- Kamusal alan – kamusal mekan ilişkisinde, kamusal mekanın algılanması, bu doğrultuda kamusal mekanın tarihsel dönüşümü ve değerlendirmesi yer almaktadır.

İkinci bölümde; “Kamusal Mekan ‘Sokak’ ta Sanat” ana başlığı çerçevesinde,

- Sanat tanımı, kent ve sanat ilişkisi,
- Sokak sanatı, oluşum süreci, türleri alt başlıklarla açıklanmış ve örneklendirilmiştir.

Üçüncü bölüm; “Sokak Sanatı Grafiti” başlığı ile sokak sanatlarından grafiti eylemine odaklanmıştır.

- Değerinilen gündelik yaşam alışkanlıklarının harekete geçirdiği sokak sanatı grafitinin tanımı, tarihçesi, Dünya’daki en ünlü uygulayıcıları
- Türkiye’deki grafitinin ortaya çıkma nedenleri

- Grafitinin sanat mı vandalizm mi olduğu tartışmalarına değinilmiştir.

Dördüncü bölümde; vandalizm olarak da değerlendirilen grafiti kavramının vandalizmle örtüşen kavramlarının olup olmadığının anlaşılması için “vandalizm” kavramı ele alınmıştır.

- Vandalizmin tanımı, tarihçesi, türleri
- Vandalizme dair olan yaklaşımlar, ortaya çıkma nedenleri ortaya konulmuş, grafiti ile uyuşan özellikleri olup olmadığı sorgulanmıştır.

Beşinci bölümde; yukarıdaki kuramsal çerçeveye dayanarak, örnek alan bazında yapılan çalışma sunulmaktadır. Bu bölüm çalışma alanı olarak seçilen Yüksek Kaldırım aksı ve çevresinde; Sokak Sanatı Grafiti başlığı kapsamında, mekan tasarımı ve kullanımı üzerine belirlenen bazı değişkenler çerçevesinde yapılan değerlendirmeleri içermektedir. Çalışma genel değerlendirmelerin yapıldığı sonuç bölümüyle bitmektedir.

1.5. Kamusal Alandan Kamusal Mekana

1.5.1. “Kamusal Alan” Üzerine Kuramsal Tartışma

Yaşamın sürdürülebilmesi, toplumsal ortamın özelliklerine bağlı olduğuna göre, ortak yaşamsal kalitenin, üye bireyler ve toplumsal yapı yararına düzenlenmesi gereği karşımıza çıkmaktadır (Türkoğlu, 2003). Ortak yaşamın sağlıklı sürdürülebilmesi için gerekli olan; iletişim kurma yüzeylerinden birisi de kamusal alanlardır.

Türk Dil Kurumu’na göre ‘Kamu’ kavramının 3 farklı anlam kullanımını vermiştir: ‘Halk hizmeti gören devlet organlarının tümü’; ‘bir ülkedeki halkın bütünü, halk’ ve ‘hep, bütün’(URL-1). Üç anlamında da bütünsellik kavramı öne çıkmaktadır. Kamu her şeyden önce tümü içermekte, kapsayıcı olmaktadır.

Kamusal Alan kavramı, birbirini tamamlayan, olgusal ve normatif iki anlam boyutu içerir. Birinci yönü modern kamu hukukuyla tanımlanmış; resmi daireler, okullar, hastaneler, yollar, meydanlar, parklar gibi halkın ortak kullanımına açık her türlü kent mekanını içeren fiziksel anlamıdır. Diğer yandan günümüzde; bu fiziksel dokunun ötesinde, dijital bir platform olan internetin bile bir kamusal alan olarak kabulü tartışılmaktadır.

Kamusal alan; ikinci anlam boyutuyla ise; normatif bir ilkeyi, bir ideali açıklar. ‘Ortak, aleni, açık olan’ anlamına gelir ve toplumsal yaşantı içinde fikirlerin, ifadelerin ve

tecrübelerin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı, tartışıldığı toplumsal alanları tanımlarken bu süreçte ortaya çıkan kültür ve deneyim bütünü de içerir, çoğulculuk niteliği barındırır.

Klasik anlamda ‘kamusal’ sözcüğü, halkla ilgili ve devlete ait olmak üzere iki anlam taşır. Kamusal alan herkese açık ve herkesin mülkiyetinde bir yer iken, diğer yandan düzenlenmesi ve yönetimi ‘resmi’ kararlara bağlıdır (Gökgür, 2008) denilse de ideal olan; kamusal alanda “resmi” düzenlenme ve yönetim olmaması, özgür ve bağımsız bir paylaşım gerçekleşmesidir.

Kamusal alan; devletin otoritesine karşılık gelen ve yukarıda bahsedilen kamu hukukuyla tanımlanan fiziksel yapıları temellendiren “kamu otoritesinin alanı” anlamını ve toplumdaki demokratik katılım ve eleştirel söylem alanı olarak kullanılan “politik kamusal alan” anlamlarını da içermektedir. Bu açıdan özellikle Arrendt ve Habermas “devletten ve ekonomiden uzak özel politik uzam” ve “ vatandaş tartışmalarına, istişare, anlaşma ve eylemlerine yuva teşkil eden, kuramsal olarak sınırlandırılmış bir alan” olarak tanımlarlar (Arrendt 1994, Habermas, 1995). Sennett (2002) ise; Kamu sözcüğünün İngilizcede bilinen ilk kullanımına atıfta bulunarak; ‘toplumun ortak çıkarı’ vurgusunu yapmış, kamusal sözcüğünün; herkesin denetimine açık alan anlamı taşıdığını söylemiştir. Dolayısı ile kamusal alanı; bireylerin katılım gösterip, iletişim kurduğu, fikir ve eylemlerin özgürce yer bulduğu, herkesin denetimine açık alanlar olarak tanımlayabilmemiz mümkündür.

Dünyevi alan ile ruhani alanı birbirinden ayıran siyasi anlayışa göre kamusal alan; modern devlet (araç) ve halk (iktidarın kaynağı) arasında ilişkinin kurulduğu ve demokrasinin işlediği siyasal alandır ve bu öze göre; kamusal alanın tarafsız, özerk, eşitleştirici olması gerekir. Çünkü modern devletin iktidarının kaynağı, bir özdenetim mekanı olan kamusal alandır. Aralarında din, dil, sınıf farkı olmadığı varsayılan yurttaşlar, kamusal alanın aktörleridir. Yurttaş kamusal alanda bir birey olarak bulunur ve kendi çıkarlarını rasyonel biçimde savunur (Zabcı, 1997).

Demokratik ilke olarak da kamusal alan, yurttaşların ortak meselelerini, eşit ve özgür katılımı (söz, irade ve eylemle) tartışıp, çözüm getirmeye çalıştıkları yerdir. Özbek (2004); kamusal alan sadece eleştirel akıl yürütme, bilgi, norm, kural ve prosedür içeren toplumsal düzenlemelerin ürünü değil aynı zamanda duyusal algılama, ifade, duygu, beğeni, boyun eğiş, itiraz, isyan, çalışma, anlaşma, yenilgi, tanıma, dayanışma, hatırlama, öğrenme süreçlerini içeren iletişim biçimlerine dayandırır. O nedenle de; bir toplumda var olan kamusal alanın genişliğini sınırlarını; düşünce, ifade, bilgiye erişme, tartışma,

toplama, örgütlenme ve tanınma özgürlüklerinin gelişmişliği ve ayırt etmeksizin herkesi kapsayıcılığı belirlemektedir (Özbek, 2004). İletişiminin sergilenmesi bakımından büyük önem taşıyan kamusal alan; devlet otoritesinden ve resmi kurumlardan bağımsız, fikirlerin paylaşıldığı, deneyimlerin üretildiği ve müzakere edildiği bir mekan, ortaya çıkardığı kamuoyu ve kültür kavramlarıyla kendini geliştiren bir süreç olmalıdır. Dolayısıyla mekansal olarak bir görünürlüğe, kavramsal olarak ise bir ortaklığa karşılık geldiği için; kolektif bir gövde oluşturmaktadır.

Gökgür' e göre (2008); kamusal alan; arabuluculuk, iletişim, katılım gibi üç teorik özellikle kamunun ampirik özellikleri tanımlanabilmektedir. Kamusal alanlar; bireyi topluluktan farklılaştıran, aynı zamanda da bireyin diğerleriyle olan benzerlik ve farklılıklarını ayırt etmeyi öğreten gücüyle tanımlanmaktadır (Ghora-Gobin, 2001). Kısacası kamusal alan; bireyin diğerlerinden ayrılan ve diğerleriyle benzeştiği özellikleriyle birlikte etki ve baskı altında kalmadan düşüncelerini özgürce ifade ettiği, öteki bireylerle etkileştiği, tartıştığı, iletişim kurduğu alanlar olarak tanımlanabilir. Bireyin herhangi bir gruptan bağımsız olarak yalnızca kendini ifade edebilmesi; günümüzde yaygın kullanım ve anlamının aksine kamusalın içinde olan bir şeydir. Kamusal alanda birey; herhangi bir gruba dahil olmadan, temsil edilmeden de varlığını sürdürebildiği ölçüde özgür ifadeye kavuşmuş olacaktır.

Bu yaklaşımları kent içinde değerlendirdiğimizde karşımıza çok sayıda, fikrinsel farklılık gösteren insanın katılım göstereceği, kendilerini savunacağı özerk fiziksel mekanlar akla gelmektedir.

Kamusal alan kavramı denilince akıllara ilk gelen isimler; bu konudaki çalışmalarıyla Habermas (1962) ve Arrendt (1994)'dir. Arrendt çalışmasında (1994), Antik Yunan Polisinin 'yurttaş' ve 'yurttaş olmayan' ayrımından yola çıkarak; 'mülkiyet' ve 'servet birikimi' farkına değinmiş; dünya düzeninde belli miktarda yeri olan kimselerin kamusal yaşantı içinde olabileceğini, servete sahip kölelerin ve barbarların ise; kamusal yaşantı içinde yer alamayacaklarını söylemiştir.

Arrendt'e göre (1994); Kamu alanında yer alan eylem; öngörülemez ve sadece insanlar arası bir ilişkinin ürünüdür. Eylem ise; insanlar arasında bir etkinlik olarak insan çoğulluğunu varsayar ve bu çoğulluğu eşitlik ve farklılığa temellendirir. O'na göre, insanlar eşittir çünkü birbirlerini anlayabilmektedirler, farklıdır çünkü kendilerini anlaşılır kılabilmek için konuşmakta ve eylemde bulunmaktadırlar (Arrendt, 1994). Arrendt aynı zamanda kontrollü girişi olan veya bazı gruplara ayrılan alanların kamusal

niteliğini olmadığını da belirtir. Arrendt; her ne kadar kamusal alan kullanımını servet birikimine dayandırarak kısıtlasa da; çeşitlilik, farklılık ve bağımsızlık kamusal alanın olmazsa olmaz unsurlarındandır.

Arrendt'in çalışmalarında ilham aldığı; Antik Yunan'da Polis ile ilgili tüm etkinlikler kamusal alanın en önemli konusudur. Kamusal alan, yurttaşlardan oluşmakta ve kamusal alan dışındaki tüm etkinlikler özel alanda yer almaktadır. Kamusal; özgürlüğün ve eşitin alanıdır. Özgürdürler, çünkü ne yöneten ne de yönetilenlerdir; eşittirler, çünkü hepsi yurttaşdır. Günümüz demokrasi anlayışı ve kamusal alan kullanımına da temel oluşturan bu anlayış; yurttaşların kamuyu eşit şekilde paylaşma ve iletişim eylemini gerçekleştirme amacını ortaya koymaktadır.

Kamusal alan tartışmalarında akla gene bir diğer isim ise; 1962 yılında basılan;"Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar" (Strukturwandel der Öffentlichkeit) adlı kitapla Jürgen Habermastır.

Habermas 'Kamusal Alan' kavramını hem sembolik, hem de fiziksel anlamıyla değerlendirmiştir. Habermas (1962); toplumu mücadele alanı olarak görmektedir. O'na göre kamusal alan; tüm demokrasilerde olan temel haklardan basın özgürlüğü ve kamusal alanda düşüncelerini bildirme hakkını kullanmak içindir.

Habermas kamusal alanı; kullanıcılarının sınırlamalar olmaksızın birbirleriyle iletişim kurmaları gerektiğine vurgu yapmıştır ve kamusal görüş, kamusal düşünce oluşumunda gerekli bilgilerin dolaşımının olduğu, basın özgürlüğünün garanti olduğu bir alan olarak tanımlar:

“ ‘Kamusal alan’ kavramıyla kendi içinde bir anlamda kamuoyuna benzer bir alanın oluşturabileceği, toplumsal yaşamımızın bir parçasını tanımlıyoruz. Kamusal alanın en önemli niteliği tüm vatandaşlara açık olmasıdır. Kamusal alanın bir bölümü, özel vatandaşların birbirleriyle bir kamu organı yarattıkları her türlü iletişim sayesinde yaratılır. Buna göre, kamusal alan içinde bireyler ne özel alanın üyeleri olan işadamları/işkadamları ya da profesyoneller gibi, ne de devlet bürokrasisinin yasal yaptırımlarına mâruz kalan anayasal düzenin üyeleri gibi davranabilirler. Vatandaş olarak tanımladığımız bireylerin ancak ve ancak toplumsal çevrelerinde herhangi bir sınırlama olmaksızın - kendi düşüncelerini açıklama ve özerk grup kurma hakkıyla- hemen herkesi ilgilendiren sorunlar hakkında birbirleriyle etkileşimde bulunabildiklerinde bir kamusal alan olarak davranabilmeleri kuskusuz olasıdır. Buna karşılık, kamusal alandan bahsettiğimizde, kamuoyunda tartışılan konunun bir şekilde devletle ilgili olması düşüncesi akla gelmektedir. Her ne kadar devlet otoritesi siyasal kamu alanında icra etmekten sorumlu olsa da, bu alanın bir parçası değildir.” (Habermas, 1995)

Habermas'ın bu bakışı; kamusal mekanda ulaşmaya çalıştığımız çok çeşitliliğin kendini birey bazında ifade edebilmesi amacımızı da desteklemektedir. Bireylerin kamusal alanda kendilerini üyesi oldukları grup veya gruplardan sıyrılıp ifade edebilmesi; kültürün gelişmesi ve gündelik yaşam devriminin artması bakımından önemlidir. Aynı zamanda da; kamu kavramının devlet ile özdeşleşmesinin aslında eksik bir düşünce olduğunu; hatta devlet otoritesinin kamusal alana ait olmadığını belirterek, kamusalda gerçekleşmesi beklenen paylaşım ve etkileşimlerin özgür olması gerekliliğini ön plana çıkarmıştır. Habermas' a göre (2002); kamusal alan bireyin varlığını sağlayabildiği, devlet otoritesinden bağımsız tüm vatandaşlara açık iletişim alanıdır. Habermas; kamusalın fiziksel yapısına değinirken; cadde, sokak ve meydanlardan oluşması ve bu alanda toplumun şikayetlerini belirtmesi, yetkiye karşı muhalefet oluşturması sebeplerine bağlar.

Arendt da (1994) Habermas'ın devletten bağımsız kamusal tanımına değinmiş; 'her şeyden önemlisi kamusal alanlar her bireye sunulmuş alanlardır' diyerek bireyin varlığına ve farklılıkların katılımına vurgu yapmıştır (Arendt, 1994). Kamusal yaşama girebilenlerin insani var oluşu yakalayabileceğini söyleyen Arendt; kamusal alanın sosyal yaşamdaki önemini vurgularken; kentsel tasarımcıların günümüz kaygılarına da tercüman olmaktadır. Yeni kentleşmenin tartışıldığı günümüzde kamusal alanların fiziksel yansımaları olan kamusal mekanların yaratılması yaşam kalitesini arttırıcı, olmazsa olmaz unsurlardan görülmekte; insanın sosyal varlık olduğu vurgulanmaktadır.

Giriş bölümünde de değinildiği gibi; kamusal alanın tek boyutlu olarak ele alınıp açıklanması, konunun toplumsal boyutunun mekana yansımalarını yeterince açıklamamaktadır. Bu nedenle konuya kamusal alanın tarihsel gelişim süreci, fiziksel yansımaları bağlamında ele alıp, bu mekanların tüketiminin tartışılması bu bağlamda yerinde olacaktır.

1.5.2. Kamusal Alanın Tarihsel Dönüşümü

Kamusal mekanın yeterince anlaşılabilmesi için kamusal alanın tarihsel sürecinin de değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu süreçteki kırılma noktaları, toplumsal tepki ve yaklaşımlar; günümüz kamusal mekan anlayışının temelleri hakkında da ipuçları vermektedir. Uygarlık tarihi birikimle günümüz anlayışında vücut bulmuştur. Toplumsal değişimler kamusal alan kavramını değiştirdiğinden, bu değişimler de fizik mekana da

yansıdığından; kentsel tasarımın konusu olan kamusal mekanların değişimi daha rahat okunacaktır.

1.5.2.1 Kamusal Alanın Mekanı: Antik Çağ

Kamusal alanın fiziksel karşılığının ilk bulunduğu yerler Antik Yunan Kentleri polisler olmuştur. Bundan önceki dönemlerde; tarım kentlerinde; cadde, sokağa rastlanmamakta, yalnız tapınak yapısı dikkati çekmektedir. Antik Yunan ile beraber 'Akropol' ilk toplanma yeri olarak karşımıza çıkar. Yunan toplumu kamusal alan ile özel alanı kesin çizgilerle ayırarak, bu ayırım üzerinden ekonomik, siyasi ve sosyal yaşamı kurgulamıştır. Antik Yunan'daki kamusal alan, her ne kadar, demokrasinin en doğru haliymiş gibi aktarılsa da, aynı zamanda dışlayıcı olmuştur. Antik Yunan'da kamusal yaşama katılmak özgür yurttaşların hakkıdır. Özgür yurttaşlar; polis içindeki kamusal yaşama diledikleri şekilde katılabildikleri gibi, hanenin çevresinde biçimlenen özel alanın da tek ve tartışmasız hakimleri olmuşlardır. Katı eşitsizliğin merkezi olarak gösterilen haneden farklı olarak, polis eşitlerden oluşmaktadır (Zabcı, 1997). Ancak burada eşit olanların zaten hanedeki eşitsizlikte avantajlı konumda olduğu unutulmamalıdır. Aristoteles'in pazar meydanı ile kamusal meydanın ayrı olması gerektiğini söyleyen düşüncesi de buradan dayanak almaktadır. Bu ayrıma göre; özel hayat; erkek yurttaşın, hayatının devam etmesini sağlayacak üretime ve hizmete dayalı çalışmaların örgütlendiği kadınlar ve köleler tarafından idame edilen hayattır. Kamusal hayat ise; insani ve sosyal bir iletişim ve üretim alanı olarak yaşanmaktadır (Kurt, 2007). Günümüzde Demokrasinin eşit katılımına atıfta bulunurken Antik Yunan'a vurgu yapılırsa da, o dönemde; eşitliğin ancak yurttaş olarak kabul edilenlerin arasında olduğunu unutmamak gerekmektedir. Her ne kadar yurttaş kavramı bugün din, dil, ırk, cinsiyet ve cinsel tercihlerden bağımsız tanımlansa da; katılım ifade imkanı ve temsiliyet hala eşit olarak sağlanamamaktadır. Katılımın tüm vatandaşlara eşit sağlanamaması da kamusal mekanların kullanımına yansımakta ifade çeşitliliğini zayıflatmakta, temsili demokrasinin temsiliyetini günümüzde de eksik bırakmaktadır.

Antik Yunan Polislerinde kamusal yaşamın merkezi ise agoradır. Agora kamusal işlerin yürütüldüğü, bunun yanı sıra ekonomik etkinliklerin de yer aldığı mekanlardı. Erken dönemlerde Akropolde gerçekleşen eylemler Agorada yer bulmakta; Akropol ise kutsal mekan olarak Agoranın da üzerinde yer almaktadır. Agoranın kent içindeki mekansal

konumlanışı; kamusal yaşantı dünyevi olanla uhrevi olan arasındaki bir konumu temsil etmektedir. Kamusalın, dünyevi zorunluluklar dünyasından ayrı bir yere konumlanışı Arendt'in düşüncesinde de vardır. Uhrevi olan ise; modern kuramlarda (özellikle liberal kuramlarda) özel alanda kabul edilse de; antik çağda ve ortaçağda kamusal yaşamın bir ögesi idi. İleride bahsedeceğimiz bu değişim, günümüzde modern toplumlarda; laikliğin ortaya konulmasına ve dünyevi ile uhrevinin kamusal alan ve kentsel mekanda ayrışması ile sonlanmıştır.

Yunan kent-devletlerinde kamusal yaşamın en önemli öğelerinden birisi de felsefi tartışmalardır. Agoranın kenarlarında yer alan kapalı mekanlar olan stoaların merdivenlerinde ya da içinde, meydanın herhangi bir köşesinde filozoflar, hatipler konuşur, çevresinde toplanan insanlar da onları dinler ve tartışmaya katılırlardı. Bu mekanlar; katılım, ifade özgürlüğü, haber alma ve etkileşimin kentte yer bulduğu ilk fiziksel mekanlar olarak kamusal mekanlara en kuvvetli örnekler olmuşlardır.

Antik Yunan'da doğrudan demokrasi modeli uygulanmıştır. Kamusal yaşama katılabilen özgür yurttaşlar, kararlara doğrudan müdahale edebilmektedirler. Agorada felsefi tartışmalar kadar, siyasi tartışmalar da yürütülmüştür. Halk meclisi (ekklesia) ve yönetim binası (bouleuterion) da agorada bulunmaktadır. Halk meclisi ile yönetim binasının yerleşim biriminin toplanma alanında ve aynı mekanda bulunması; agoranın kamusal açıdan ne kadar önemli bir mekan olduğunu göstermektedir. Agora; Bir yönetim merkezi olduğu gibi; felsefi, siyasi ve ticari hayatın da en yoğun yaşandığı mekanlar olmuştur. Bu yapısı ile kamusal alan; yurttaş için yapıcı bir sosyalleşme mekanı ve bireyin üretken bir yaşam alanı olmuştur. Arendt'de bu noktayı vurgu yaparak; "İnsanlar kendilerinden bir şey olsun diye ya da başkalarına ortak, bu dünyadaki yaşamlarından daha kalıcı bir şeye sahip olmak istedikleri için kamu alanına girdiler. Romalılar için "res publica" ve Yunanlılar için "polis" her şeyden evvel bireysel yaşamın faniliğine karşı bir teminat, bu faniliğe karşı korunak, ölümlülerin ölümsüzlüklerine olmasa da görece kalımlılıklarına ayrılmış bir mekan olma özelliğine sahiptir" (Arendt, 1994) demiştir.

Zaman içerisinde; "Agora" yerini "forum"a bırakırken işlev olarak da değişimler de göstermiştir. Kentin merkezinde olan forum; pazaryeri, resmi ve dinsel yapıları içeren bir organizasyona sahip olmuştur.

Roma döneminde de "res publica" olarak tanımlanan kentte önemini koruyan kamusal kavramı; Roma'da cumhuriyet döneminin sona ermesi ve imparatorluk rejiminin güç kazanmasıyla önemini yitirmiştir. Bu değişimde, önde gelen ailelerin

siyasete ilgilerinin azalması ve şehir dışına yerleşmelerinin de payı büyüktür. Bu nedenle de bu dönemde forumlar tartışma alanından çok, eğlence alanına dönüşmüş, demokratik gücü kaybolmuştur.

Sennett de, Roma'nın çöküşünde, toplumdaki değerlerin değişmeye başlamasının etkisinden ve kamusal eylemlerin bu dönemden itibaren birer görev olarak algılanmaya başlamasından söz eder:

“ Kamusal törenler; Roma emperyalizminin askeri gereklilikleri ve aile çevresi dışında kalan öteki Romalılarla ritüel ilişkiler; yurttaşların, edilgen bir ruh haliyle ve res publica'nın kurallarına uyararak yerine getirdiği 'görevler' haline gelmişlerdir. Kamusal yaşamın cansızlaşmasıyla Romalılar, duygusal enerjilerini boşaltacak başka mecralar aramaya koyulmuş ve mistik arayışlara girerek Hıristiyanlık'ı bulmuş, daha sonra da bunu yeni kamusal yaşamın genel ilkesi konumuna getirmişlerdir.” (Sennett, 2002).

1.5.2.2. Kamusal Alandan Geri Çekilme: Ortaçağ

Roma imparatorluğu güç kaybedip bölününce, Doğu Roma İmparatorluğu başkent olarak kendine Ege ve Karadeniz'den gelecek mallar ile kaynaklara hakim olacak stratejik fiziksel konuma sahip, Suriye ve Anadolu'ya yayılmış ve Hıristiyanlıkla kurulabilecek ittifakın vereceği gücü sağlayacak; İmparator Konstantin'in kendi adını verdiği Konstantinopolis'i seçmiştir. Konstantin, dini ittifakı sağlamak için imparatorluğun resmi dini olarak Hıristiyanlığı göstermiş ve piskoposların desteğini sağlamıştır (Mcneill, 2003). Ancak bu ittifak da güvenlik için yeterli olmamış, istilalar ile feodal sistem gelişmiştir. Güvenlik ihtiyacı, kırsal bölgelerde bu tür büyük toprak sahiplerinin ortaya çıkışı ve kentlerin çöküşü sonucunu doğurmuştur. Böylece, feodal döneme giren Avrupa'da kamusal yaşam da bir süreliğine ertelenmiştir.

Ortaçağ feodal ekonomik yapısındaki kamusalılık ve kamusalılığın devinimi; burjuva toplumun yükselişi ve modern topluma gidişin ilk aşamasını oluşturduğundan önemlidir. Bu dönemde feodal beyler dışında kalan kilise ve soylu sınıftan oluşan erk sahibi kesimler; imtiyazlı mekanlara ihtiyaç duymuşlardır. İmtiyazlı mekanlar; iktidarın yaşandığı mekanlar olarak yine kentlerde olmuştur. Bu dönem kentleri, halkalar şeklinde gelişmiştir. Kentlerin merkezinde soylular ve yöneticiler yer alırken, bunu çevreleyen halkada kamu görevlileri ve din adamları yer almıştır. Bunun dışındaki halka ise; zanaatkarların yer aldığı halkadır. Yetki alanları kapalı mekanlarda çözümlendiğinden kentin merkezi; şatolar, dini yapılar üzerine kurgulanmıştır. Bu dönemde, etkileşimin yaşandığı kamusal mekanlar olarak kent

kapılarını gösterebilmek mümkündür. İnsanların karşılaştıkları ve değiş-tokuşun yaşandığı bu alanlar ve Pazar yerleri bu dönemin kamusal mekanlarıdır. Antik Yunan'dan süregelen açık alanlarda kamusalığın yaşanması hala süregelse de; bu kentler soylular tarafından yönetildiği gibi, çoğu zaman da tamamen bir ruhban kesiminin elindedir. Ruhban kesimin yönetiminde olan kentler, manastırın çevresinde yer alan, halka ait konutlarla biçimlenmiştir. Bu dönemde, kilisenin egemenliğinin tartışılmaz bir iktidar ve söylediklerinin kati gerçeklik olarak kabul edilmesi nedeniyle, aynı kamusal kavramından söz edilemez. Çünkü katılım, tartışma, karşı çıkma gibi kavramlardan bahsedebilmek mümkün değildir.

Daha sonraki dönemlerde; savaş teknolojisinin gelişmesiyle, krallıkların ya da prensliklerin düzenli bir orduya gereksinim duymaları feodal beylerin önemi azaltmıştır. Feodal beyler burjuvazi ve aristokrasi karşısında güçsüz bir konuma düşmüşlerdir. Ekonomik gücü elinde bulundurmaya başlayan burjuvazi, aristokrat kesimler karşısında da güç kazanmaya başlamış, aristokrasi siyasi ve askeri gücü edinmiştir, burjuvazi ise; giderek artan bir ekonomik gücü elde etmiştir. Değişen güç dengeleri kentte hissedilmeye başlanmış, egemen bir kral ya da prenste temsil edilen kamusal da bu şekilde görünür olmuştur. Kamusal, hükümdarla temsil edilmiş ve iktidarın simgeleri, kamusal simgeler olarak önem kazanmıştır. Bu nedenle ortaçağ fermanlarında, kamusalın (publicus) "hükmetme, hükmetmeyle ilgili olma" ibaresi ile eş anlamlı kullanıldığı görülmekte, "egemenliğin vasıfları", prenslerin mühürleri gibi, kamusal olarak tanımlanmakta ve bu durum, egemenliğin ancak kamusal bir nitelikte temsil edebilmesinden kaynaklanmaktadır (Habermas, 2002). Kamusal bu dönemde temsili bir kamusal olarak yaşanmıştır. Temsili kamusal halk, izleyici konumundadır. Dini törenler, davetler ya da törenler adeta bir gövde gösterisi, gösteriş olarak halkın önünde sergilenmektedir. Ancak kendilerinden katılımdan ziyade izleme ve saygı duyma beklenmektedir. Dini törenlerin de Latince yapılması, bu törenlerin halkın katıldığı değil, izlediği ve edilgen konumda olduğu törenler haline geldiğinin bir göstergesidir.

Antik Yunan ve Roma'da görülen katılım, bireysel varlık gösterme bu dönemde yoktur. Kamusal; tebaanın görebileceği ancak erişemeyeceği, katılamayacağı hatta parçası olamayacağı şeydir. Temsili kamusal tartışmaya yer yoktur, çünkü hükümdarın egemenliği tartışılmazdır. Dolayısıyla bu dönemde kamusal mekanlar; kamunun egemenliğinin kime ait olduğunun gösterildiği ve bu egemenliğin gücünün vurgulandığı

dekor alanlara dönüşmüştür. Günümüzde de hala süregelen kamusal alan ve devlet otoritesinin aynı anlamda kullanılma yaklaşımı bu döneme bağlanabilir.

17. yüzyıla gelindiğinde; kamusal alanlar erkin güç gösterge yeridir. Askeri kavramlar çerçevesinde geniş kanallar, kamusal parklar oluşturulmuş, krallığa ait meydanlar, güç gösterisinin birer sembolü olmuşlardır. Bu alanlar ancak askeri gösterilerin olmadığı zamanda halkın etkileşim mekanı olmaktadır. Habermas (2002); her ne kadar bu dönemde; “kamu” ve “özel” karşıtlığının bugünkü kullanıma benzer bir yaklaşım olduğunu öne sürerek, ‘kamu’; herkesin denetimine açık olan alan, ‘özel’ ise; kişinin arkadaş ve ailesi ile sınırlanan yaşam alanı halini aldığını görürüz dese de; askeri gösterilerin yapıldığı alanların herkesin denetimine tam anlamıyla açıldığını söylemek mümkün değildir. Ancak egemenliğin tartışılmaya başladığı andan itibaren, günümüz anlamıyla kamusal alan oluşmaya başlar.

1.5.2.3. Merkantilizmden Kapitalizme Geçiş Aşamasında Kamusal Alan

Ticaretin yaygınlaşması ve burjuvazinin ekonomik gücünün artması üretim açısından da değişimlere neden olmuş, daha büyük işletmelerin ortaya çıkmasıyla kentlerin önemi biraz daha artmıştır. Yeni sınıfsal farklılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Kapitalist üretim tarzının oluşması ve kapitalist bir sınıfın ortaya çıkışıyla birlikte, devletin ekonomik alana müdahaleleri, geçim derdine düşen tüm sosyal tabakalarla devlet arasında bir gerilim yaratmış ve okuyan kamu yoluyla bir ‘eleştiri’ alanı oluşmaya başlamıştır. Bu gelişmeler kentleri mekansal olarak da değiştirmiş, kamusal; kulüpler, kahve salonları ve localar gibi sosyalleşme, tartışma mekanlarını da içermiştir.

Ayrıca monarşiye geçilmesiyle, hükümdarın servetinin hazineden ayrışması idari olarak bir kamu oluşturmuş, egemenliğin artık tek bir kişiyle temsil edilmediği; kamu görevlilerinin kamu erki olarak işlev gördüğü bir dönem başlamıştır.

Fransız devrimi öncesinde ve sırasında günlük yaşamın daha fazla politikleşmesiyle kamusal alan genişlerken, özel alanın da sınırları keskinleşmeye başlamış ve kamusal alandan daha keskin bir şekilde farklılaşmıştır. Özel alanın genişlemesiyle birlikte, bireyin ön plana çıkmaya başlamasının yeni ortaya çıkmaya başlayan toplumsal sistem için sorun yaratacağı düşünülmüş ve bireysel çıkar ile ortak çıkarı bir paydada buluşturabilmek için ‘yurttaş’ kavramı ön plana çıkarılmıştır. Bu kavram, yasalar önünde eşitliği ortaya

koymaktadır. Böylece yasa önünde eşit yurttaşlardan oluşan türdeş bir bütün olan ulus kavramı oluşmuştur.

Ticaretin yaygınlaşması, tüccarların loncalar yardımıyla örgütlenmesi ve iletişime duyulan ihtiyaçla beraber, örgütlü posta sisteminin sağlanmasıyla haber akışında sistematiklik sağlanmıştır. Bu; halkın haberleri dinlemek için enformel haberleşme sistemlerine olan ihtiyaçlarını törpülemiştir. Mektup ile başlayan haberleşme süreci bu dönemde; gazete basımıyla evrimini tamamlamış, kitlelere düzenli haberler sunulmaya başlanmıştır. Haberleşmenin sistematikliği ile oluşan yazınsal kamusalılık, kültürün de kitlesel bir hale gelmesini sağlamıştır. Bu toplumsal çözümlerle birlikte, kültür alanında da dönüşüm yaşanmıştır. Kültürün herkes tarafından erişilebilir olması, onu bir tüketim nesnesi olmaya itmiştir. Kültürel 'şey'lerin, kısmi gruplar tarafından değil, toplumun geniş kesimi tarafından erişilebilir olması ile okuyan kamu da genişlemiştir (Zabcı, 1997). Kamusal alanın başlıca üstlendiği görevlerden olan; iletişimin biçim değiştirmesi toplumsal bir olgu olarak hiç şüphesiz mekana da yansımıştır. Bu dönemde; Ortaçağda güç sahibi olan ve kırsal artı ürünle geçinen ruhban sınıfı, artık bir kurum niteliğinde gözükmemekte ve toplum üzerinde eskisi kadar etki sahibi olamamaktadır. Kent merkezlerinde saraylar ve meydanlarda yer alan dini yapıların yerini; belediye binaları, kütüphaneler almaya başlamıştır. Frazer (1991); parlamenter egemenliğin kamusal alan tarihinde dönüm noktası yarattığını söyler ve egemen parlamento; devletin içinde kamusal bir alan olarak işlev gördüğünden, temel bir yapısal dönüşümü gerçekleştirdiğini belirtir. Sivil toplum ile devlet arasındaki ayrımın azalmasını da buna bağlamıştır.

Kamusal mekanlar, karşılaşma alanları halini ancak I.Dünya savaşından sonra almıştır. Ulaşımın gelişmesi konut-işyeri ilişkisini kopardıkça, kamusal mekanlar işlevlerini yitirmeye başlamışlardır. Le Corbusier Atina Kartası'nda (1933); Kamusal mekanları dolaşım ve gösteri alanları olarak ele almış, yaya ve taşıt yolu ayrımı ile işlevsel bölgenemeyi ortaya koymuş, binaların ilişkisini zayıflatarak; kamusal mekanları dolaşım alanları olarak tasarlamıştır.

50'li yıllarda Kamusal mekanlar; ekonomik ve sosyal nedenlerden dolayı emniyetsiz mekanlar olmuşlardır. Ulaşım sistemi çözümleri en kısa zamanda en hızlı şekilde iki noktayı bağlama üzerine kurgulandığında, kamusal mekanlar transit geçiş alanı haline gelmiştir. Ticari merkezlerin gelişimi, kent çeperinde gelişen müstakil bahçeli yerleşimler, kamusal paylaşımı daha da azaltmış ve bu alanlarda çözümlenmiş kamusal mekanlar da

yeterince tatminkar olmamış, geleneksel kent merkezleri ve içerdikleri kamusal mekanlar çöküntü alanlarına dönüşmüşlerdir.

1.5.2.4. Kapitalizmin Kriz Dönemi

Kriz döneminde, pazar ilişkilerinin yarattığı eşitsizliği çözmek için siyasal alan tercih edilmiş, seçim yasaları değiştirilmiştir. Özel alanda kabul edilen işçi örgütleri, sosyalist partiler aracılığıyla yasama üzerinde de etkili olmaya başlamışlardır. Buna karşın girişimciler ve devlete yakın duran güçler toplumsal güçlerini siyasal alana taşımışlardır. Bunların sonucunda liberal sivil toplum tanımından uzak, özel- kamusal ayrımının olmadığı, devlet ve toplumun işlevsel bir bütün yaratmak üzere kaynaştığı toplumsallık oluşmuştur.

Ailenin bireylerini karşılıklı destekleme ve koruma üzerine kurulu geleneksel işlevi, refah devletinin, “işsizlik, kaza, hastalık, yaşlılık ve ölüm” gibi olaylarda destekleyici ve korumacı önlemler alması ve sosyal hizmetler vermesinden sonra sona ermiştir. Aile gittikçe, tüketimin ve boş zamanın alanı haline gelmiştir (Zabcı, 1997). Bunların sonucunda mülkiyet sahibi olarak özel bireylerin edindiği toplumsal denetim gücünü kaybolmuş ve bunun sonucunda özel birey, boş zamanını dilediği gibi değerlendiren bir tüketim öznesi konumuna indirgenmiştir. Habermas, yazınsal kamusal alanın ortaya çıkışında önemli bir role sahip olan burjuva çekirdek ailesinde yaşanan böylesi değişimlerin, böyle bir kamusal alanın sonunu getirdiği sonucuna varır (Zabcı, 1997).

Artık kamusal etkinliklerin yerini grup etkinlikleri almaktadır. İnsanlar bir arada yapılan etkinlikler yerine, tek başına da yapabildikleri birlikte yapılan etkinlikleri tercih ederler. İnsanlar kendi öznelliklerini başkalarına iletme ya da tartışma yerine birlikte başka şeyi dinlemektedirler. Kamusal ve özel arasındaki ayrımın bulanıklaşmasıyla ailenin ‘özel’ niteliği pekişmiş, iş yaşamı ise kamusallaşmıştır. Özel birey, indirdiği toplumsal denetim gücünü yitirerek, boş zamanını dilediği gibi değerlendiren bir tüketim öznesi konumuna indirgenmiştir.

Habermas’a göre, bu kamusal alan yok etmektedir. Kamusal alanda yaratılan bireyler arasındaki açık ve kendi öznelliğini başkalarına aktaran iletişimin ortadan kalkması; boş zaman etkinliklerini tartışmanın gereksinmediği bir ortamda gerçekleştirilmektedir. Günümüzde tartışmalar; paneller, siyasal forumlar ya da açık oturumlarda gerçekleştirilmektedir (Zabcı,1997).

Yukarıda anlatılanların daha rahat okunabilmesi için Tablo 1 hazırlanmıştır. Tablo 1, ayrılan tarihsel dönemler üzerinden; yönetim anlayışı, kamusal anlamı ve bu kamusallığın mekana yansımalarını göstermektedir.

Antik dönemde; demokrasinin hakim olduğu yönetim anlayışı, kamusal alanı, felsefi,ticari ve siyasi hayatın yaşandığı alanlar olarak kabul ederken; kentsel mekandaki yansımalarını da agora, pazaryerleri ve stoalarda göstermektedir. Ortaçağ'a gelindiğinde yönetim biçimi feodal bir anlayışla şekillenirken; kamusal alan insanların karşılaştıkları değiş tokuşun yaşandığı alanlar olarak kent kapılarında mekansal karşılığını bulmuş; agora, stoalar kentteki varlıklarını yitirmişlerdir. Bu dönemde; katılım ve düşüncenin tartışılması kavramlarına da rastlanılmaz. Burjuvazinin ve monarşinin varlığı ile birlikte eleştiri, yurttaş, ulus kavramları, kent mekanında kahve salonları,localar,parlamento yapıları gibi karşılıkların yer almasını sağlamıştır. Ulus devlet varlığı ile beraber; dolaşım ve gösteri mekanı haline gelen kamusal alanlar; meydanlar, caddeler,parklar şeklinde kentte izlenir olmuşlardır.Ulusun gücü bu alanlardan okunabilmektedir. Kapitalizmin kriz sonrasında; Liberal, neo-liberal ekonomik politikalar, ulus aşırı devletler yönetim anlayışlarına ve devlet politikalarına girmiş; iş yaşamının kamusallaşması,toplumsal denetimin gücünü yitirmesi, bireyin tüketim öznesi konumuna indirgenmesi kentsel mekandan kamusal mekan izlerini silmeye başlamış; paneller, siyasi forumlar ve internet kamusal mekânın karşılığı olmaya başlamışlardır. Bu; bir bakıma merkantalizmden kapitalizme geçiş dönemindeki durumu andırmaktadır.

Tablo 1. Kamusal alan-kamusal mekan tarihsel evrim

Dönem	Yönetim	Kamusal Alan	Mekansal Yaklaşım
Antik Yunan	Demokrasi	Felsefi, Ticari, Siyasi Hayatın yaşandığı alan	Agora, Pazaryeri, Stoalar
Roma	İmparatorluk	Eğlence alanı	Forum
Ortaçağ	Feodalite	İnsanların karşılaştıkları değiş-tokuşun yaşandığı alanlar	Kent kapıları
17.Yy	Krallıklar	Egemenlik ve iktidar sembolü Halk izleyici konumunda	Dini törenlerin yapıldığı açıklıklar Krallığa ait meydanlar Kamusal Parklar Askeri geçitler için kanallar
Merkantilizmden Kapitalizme Geçiş	Burjuvazi Monarşi	Eleştiri alanı Sosyalleşme tartışma mekanları İdari kamu, Yurttaş, Ulus kavramları	Kahve salonları, Kulüpler, Localar Parlamento
I. Dünya Savaşı Sonrası	Ulus Devletler	Karşılaşma mekanları Dolaşım ve Gösteri alanları	Meydanlar, Caddeler, Sokaklar Parklar
Kapitalizmin Kriz Sonrası	Liberal Neo-Liberal Ekonomik Politikalar Ulus aşırı Devletler	İş yaşamının kamusallaşması Toplumsal denetimin gücünü yitirmesi Bireyin tüketim öznesi konumuna indirgenmesi	Paneller, Siyasi Forumlar, Açık Oturumlar İnternet

Bölümün geriye kalan kısmında kamusal mekan kavramının ortaya koyulması hedeflenmektedir.

1.6. Kamusal Mekanın Temel Nitelikleri

Buraya kadar kamusal alan kavramının tarihsel süreci ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Kamusal alanın mekansal boyutu olan kamusal mekan tartışması bu çerçevede sınırlı tutulmuştur.

‘Kamusal Alan’ kavramı 18. yy da olgunlaşarak; insan yaşantısının toplumsal yanlarını anlama ve anlamlandırma ilgisi bağlamında, entelektüel bilgi üretiminin de konusu olmuştur. Akademik yazın, siyasal ve sosyal platformda da kamu kavramını tartışma konusu yapılmıştır. Kamunun ne olduğunu anlamlandırmaya çalışan çalışmalar

kadar, kamunun ne olmadığına dair yaklaşımlarla da kamu tanımlanmaya çalışılmıştır. Kamusal alan, diyalektik olarak özel alan kavramıyla sınırlıdır.

Günümüze kadar ilerleyen paylaşım, etkileşim, özgürlük ve tartışma alanı olan kamu kavramı ile devlete ait otorite alanı, yönetim erki ile özdeşleşmiş kamu kavramı yukarıdaki süreçleri izleyerek gelişmiştir.

Kamusal mekanlar; ev dışında kalan, ailenin dışındaki bireylerle de karşılaşılabilen, sosyalleşme ve etkileşime zemin sağlayan, ortaklaşa ekonominin merkezi demokrasinin meşrulaştığı alanlardır. Bir bakıma kapıdışı mekanlardır. Aynı zamanda da kamusal alanlar kent dinamiğinin ve kültürünün de aynasını oluşturmaktadır.

Biarez'e göre (1998); özellikle metropollerde yer alan kamusal alanlar adeta birer kartvizittirler. Kamusal mekanlar görsel bir kentsel pazarlama içinde kente uygun bir imaj verebilmek için yetkililer tarafından kullanılan bir araçtır. Küreselleşmenin getirdiği yoğun rekabet içinde ulus sınırlarının silikleştiği günümüz dünyasında; kentler sermaye ve küresel hareketleri çekebilmek için birbirleri ile yarışmakta ve bu yarışmada gerekli standart altyapıların ötesinde bir takım özelliklerini ön plana sürerek pastadan pay kapmaya çalışmaktadırlar. Bu noktada kamusal mekanlar kentlerin adeta logoları olmaktadır.

Kamusal mekanlar kentlerin ve kentlinin bir yansımasıdır. Kamusal mekanlardan; o kentin ve kentlilerin yaşam kültürlerine dair pek çok fikir edinmek mümkündür. Küresel rekabet çerçevesinde kentleri belirgin olarak ayıran; tarihsel özellikleri ve kültürel katmanlarıdır. Biarez'in (1998) kartvizit metaforu bu nedenle yerinde bir tespit olmaktadır.

Kamusal mekanlar, sahip oldukları kültürel katmanlarla değerlendirmektedirler. Aynı zamanda yaratma eyleminin gerçekleştiği; sınırların tartışıldığı alanlardır. Tüm bu özellikler kamusal alan kavramı ile de büyük bir oranda örtüşmektedir ve bu nedenle kamusal mekanlar; kamusal alanların vücut bulduğu yerlerdir. Ancak kamusal mekan; zamanın kimliklerini gerek sınıfsal, gerekse mekansal bakımdan içererek; gündelik tüketimleri de karşılamalıdır.

Farklı sınıflardan, farklı uğraşlardan gelen, birbirini tanımayan insanların buluşma alanı olan kamusal yaşamın odak noktası ise kent olmuştur. Kent tanımının taşıdığı; semboller, düşünceler, kimlikler, ideolojiler ve kolektif kültür anlayışı kamusal alanın da bileşenleridir. Bu nedenle de kamusal alanda; kültür, din ve sosyal statü gibi ayrımlar kullanıcıyı kısıtlayıcı etkenler olamaz. Toplumun farklı kesimlerinin, alt benliklerinden kurtularak kamusal yarar amacıyla bir araya gelmesi ve bu alanların üretilmesi kent

kültürünün kalitesinin yükselmesinde önemli bir araçtır. Kamusal mekanlar; farklı sınıf veya sınıflardan her bireyin tüketim ve paylaşımına sunulmuş alanlardır.

Kentsel açık mekanlar, kentsel alan içinde yapıların dışında kalan, yapay veya karma elemanlı yüzeylerce sınırlandırılmış alanları kapsar. Bu mekanlar, kentlinin yoğun olarak kullandığı ve kentsel eylemlerde bulunduğu yapılaşmamış mekanlar olarak da tanımlanabilirler (Gül, 1989).

Yukarıda anlatılanlar dahilinde; kamusal mekanlar; yapılanmışın içindeki erişilebilirliği ifade eden ve erişilebilir olan; yapılar arasındaki alanlardır. Aynı zamanda da kentteki hareketlilik, kullanım, sosyalleşme, etkileşim, kimlik ve tepki alanlarıdır. Erişimin, erişilebilirliğin olduğu alanlardır. Kentsel hizmetlere, donatılara varma, bekleme, toplanma, dağılma gibi hareketlerin sağlandığı mekansal çözümlerdir. Kamusal faaliyetlerin yer aldığı çoklu kullanımlara açık, toplumsallaşma mekanlarıdır. İnsanlar bu mekanlarda, formel veya informal ilişkiler kurarak paylaşım sağladıkları birer kimlik alanı yaratırlar.

1.7. Kamusal Mekan ‘Sokak’ta Sanat

Kentler anonimliğin, dayanışma ve kolektif mücadelenin verildiği yerlerdir. Günümüzde yeniden önem kazanan iletişim, katılım ve ifade etme kavramlarının çeşitliliğinin olduğu yerler kentler olduğu gibi; paylaşımın olduğu, yaşayan yerler de kamusal mekanlardır. Tarihsel gelişim ve kavramsal içeriği ile ele alındığında kültürün ve kent dinamiğinin parçası olan kamusal mekanlar; günümüzde taşıt dolanımının en üst düzeye çıktığı alanlara dönüşmüştür. Kamusal mekanın anlamını bulması için; tasarım ve kullanımları yeniden ele alınmalı, kentte yaşayan tüm kesimlerin kullanabileceği, kendini ifade edebileceği eşit, özgür, bağımsız mekanlar haline getirilmelidir.

Kentin içinde işlevsel, kültürel, stratejik değerlerle birbirinden farklılık gösteren kamusal mekanların birbirleriyle ilişkilendirilmesi ile ortaya çıkan omurga; hareketlilik ve erişim kolaylığını da beraberinde getirmelidir. Bassand, Compagnon, Joye, Stein, Güller (2001)’e göre kentteki kamusal donatı şebekeleri ancak kamusal mekanda yer alabilirler ve kamusal mekanlar birinci dereceden şebekeyi oluşturur (Gökgür, 2008). Dayanışma ve sosyal bağlantıların gerçekleştiği, sosyo-politik katılımların temsilcilerine mekan sağlayan ve her yere erişimi sağlayan akışkanlığın yoğun olduğu şebekeler; kamusal mekanın stratejik noktalarıdır.

Ulaşım; işlev ve donatıları birbirine bağlayarak birbirine yabancı olan insanlar tarafından kullanılmasını sağlar ve sosyal bağların yoğunlaşmasına katkıda bulunur. Bir sokak veya cadde birbirine yabancı olan insanlar arasında ilişkilerin var olduğu, bazılarıyla aynı yönde, bazılarıyla farklı yönlerde gidilen, farklı veya benzer hareketlerin yapıldığı alanlardır (Gökgür, 2008). Kamusal mekanlar; geçmiş-bugün ve geleceğe atıfta bulunan, kolektif belleğin ve kentsel kimliğin oluşmasında önem taşıyan alanlardır. Kamusal mekan kalitesi; mekanın omurgası olan şebekelerin yapısal ve eylemsel faaliyetlerin içeriğine bağlıdır. Şebekenin devamlılığı, kamusal mekanları çeşitliliği kadar; tüketicilerinin de mekanlarda eşit ve özgür olmaları önemlidir.

Daha önce de ifade edildiği gibi; antik dönemde başlayan demokrasi; anlamını sokakta bulmuştur. Geleneksel şehircilikte sosyal alanlar olan; caddeler ve meydanlar; sanayileşme ile birlikte hiyerarşik sistemi ve devamlılığını yitirmiş erişim ve işlev ilişkisi dahilinde yorumlanmıştır. Böyle bir mekan kurgusunu tüketenler; kendi yaşam adalarından çıktıkları anda; tekdüze bir kanal üzerinde gezinmeye ve paylaşımları kaçırmaya başlamışlardır. Panerai de; altyapı ile çevredeki doku ilişkisinin kurulmasının sosyal parçalanmaları engelleyeceği ve kent çevresinden uzaklaşmanın önüne geçecek tek yol olarak değerlendirmektedir (Panerai, 1999)

Toplumun; siyasal ve ekonomik hayatta söz sahibi olabilmesi için; demokratik eylemlerin gerçekleştiği kent mekanı olan kamusal mekanların canlandırılması, zaman zaman da yeniden yaratılması gerekmektedir. Çünkü iktidarın tartışıldığı kent mekanı tarafsız ve geçirgen değildir. Ancak bu kamusal mekanın bir tarafa, bir güce, egemen bir gruba da ait olduğu anlamına gelmez. Kamusal mekanın egemenliği rekabet konusu olsa da; kamusal mekanlar toplumun marjinal olarak kabul edilen her kesime de imkan tanımalıdır. Kent içinde bahsi geçen ideal kamusal alanları yaratmak, sembolik ve fiziksel şiddete karşı da mücadele vermeyi gerektirir. Bu mücadelenin yollarından biri de sanattır.

Kamusal mekanın parçası sokak; kent için en önemli temsil, sergileme, iletişim ve başlı başına bir performans alanıdır. Konuttan çıktığı andan itibaren özel alandan ayrılan birey, sokağa inerek kamuya dahil olur. Birey; kentle olan iletişimini sokakta toplumsallaşarak elde eder.

Sanat kavramı ise; bireyden çıkıp dışarıya yayılan bir yol izleyen başlı başına bir ifade biçimi olduğundan; kamusal olması ve toplumla paylaşılması olağandır. Erdönmez'e göre (2007); Kişinin veya kişilerin kendisini ifade etmek amacı ile başlayan, sanatın formlarından birini araç olarak kullanan ve sonucunda toplumsal bir paylaşımına açık olan

çalışmalar, bugün sanat olarak tanımlanabilmektedir. Toplumsal çatışmaların ifade edilmesi vasfını taşır. Bu da sanatın gücünü başkaldırı ve karşı çıkıştan almasını sağlamaktadır (Fisher,1998). Kültürel kimliğin izlerini gösteren ve sonsuz çeşitliliğe sahip sanat eyleminin kamusal mekanlarda yer alması önemli ve toplumsal ilerleme için etkilidir.

1.7.1. Sanat ve Kent

Demokratik kazanımların yaşam bulacağı bu kent mekanını tasarlarken sanattan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Mekanın formülasyonunda, yaşayanların da söz sahibi olabilmeleri ve kamusal alanın yaşayabilirliği, katılıma bağlıdır.

Katılım süreci, kimi zaman yeniden yaratılmayı, yeni bir organizasyonu beraberinde getirir. Bu, erk tarafından karşılanmadığında düşünsel anlatımın izleri yeraltından başlar, zamanla güçlenip görünür hale gelir. Hiç şüphe yok ki kent mekanı, kentin kendi doğası gereği; tarafsız, geçirgen ve nötr değildir. Kent içinde yaşayan, paylaşılan, sahiplenilen kamusal alanlar yaratmak; sembolik ve fiziksel şiddete karşı mücadele vermeyi gerektirir. Ötekileri fark etmek, çeşitlilik, hoşgörü bu şekilde gelişecektir. Kamusal mekan tanımında değiştiğimiz demokrasinin ortaya çıkışı ve sürekliliği bu paylaşım ve mücadeleye bağlıdır. Özbek'in ifadesi çerçevesinde; demokratik ilke olarak kamusal; eşit ve özgür katılımı (söz, irade ve eylemle) tartışıp, çözüm getirmeye çalışılan yer olarak kabul edilirse; bu mücadelenin en güçlü anlatımı sanat, kamusal mekanlarda kent için en önemli unsur olan kitle iletişimini zenginleştirecek en basit ve en ideal yöntem olacaktır (Özbek, 2004). Holton'un idealize ettiği; malların ve fikirlerin özgürce değiş tokuş edildiği korunaklı toplumsal mekan olan kent (Holton, 2002) kavramına ancak bu şekilde yaklaşabileceğimizi söylemek mümkündür.

1.7.2. Kamusal Mekan ve Sanat

Ekonomik ve toplumsal değişimler, hakim fikirler, politikalar kamusal mekanlardan takip edilir. Kentsel yaşamın ritmi kamusal mekanlardadır. Özel alanlarla sınırlandırılmış bir ideali yansıtan kültür ve deneyim bütünü de içeren kamusal mekan; çoğulculuk ve karışımı içermelidir. Aynı zamanda fikirlerin üretildiği, kültürün tüketildiği, paylaşıldığı toplumsal alanlardır. Cumhuriyetin eşitleştirici ideolojisinin temellendirdiği liberal

yaklaşımında; devletin iktidarının kaynağı olan, özdenetim mekanı kamusal alan; tarafsız, özerk, eşitleştirici olmalıdır.

Uygarlık tarihi içinde sanat; resmi tarihin yazılması ve yaşatılması için etkili bir araç olarak kullanılmış, siyasi iktidarların örgütlenme sürecinde, kamusal alanda plastik sanatların olanaklarından sonuna kadar yararlanmıştıdır (Bakçay, 2007). Görsel öğelerin bellek, kabullenme, reddetme üzerindeki etkisini bilen; değişen siyasi iktidarlar, önceki iktidarın sembollerini kamusal alanlardan kaldırmış, yeni iktidarın meşruiyetini kamusal alanlardaki heykeller ve mimari yapılarla muştulamış, gücünü ve sürekliliğini ifade etmiştir.

Tüm dönemlerde sanat; kentli ile kamusal mekanlarda buluşmuştur. Öyle ki; Kamusal alanın silinmeye yüz tuttuğu Ortaçağ'da bile en önemli toplanma mekanları kiliselerde yer alan vitraylar, freskler birer ifade aracı olarak ortaya konulmuştur.

Günümüzde; sanatın neye denildiği ve içeriği ile ilgili pek çok tartışma yapılsa da; kişinin kendini ifade etmesi amacı ile başlanan ve toplumsal paylaşıma açık olan çalışmaların sanat olduğu yaklaşımı yaygındır. Toplumsal paylaşıma vurgu yapılması sanatçıların da eylemlerinin çok sayıda ve farklı insanlara ulaştırma kaygısı kamusal mekanlarda sanat kavramını gündeme getirmiştir. Kamusal sanat denilince; kamunun seçtiği ve karar verdiği bir kamusal sanat anlayışı akla gelmektedir. Akla gelenin tam tersine, Kamusal alanın tarafsız olması; sanat yapıtının izleyiciye sunulma kaygısı ve toplumun kolaylıkla sanatla buluşturulmasının istenmesinden yola çıkılarak kamusalda yer alan sanat; karar mekanizmalarından kendisini bağımsız kılmalıdır.

Sanat eserinin müzede veya bir sanat galerisinde durmaması, kamusal alanda teşhir edilmesi veya kamusal mekanlara konulan her türlü sanat nesnesini kamusal sanat olarak nitelendirse de; eylemin kamusal mekanda gerçekleştirilmesinin anlamı farklıdır.

Kamusal sanatın; ister açık alanlar; ister kapalı yapılar olsun; kamusal alanlarda sergilenen yapıtlar olduğu kabul edilirse; Michelangelo'dan, Miro'ya, Picasso'dan, Granche'ye kadar pek çok tanınmış sanatçı kamusal sanatta var olmuşlardır. Burada en önemli unsur mekan bağlamıdır. Kamusal mekanda sanatçı; özgün yaratıcılığı kullanabilen evrensel yurttaş olarak sunulsa da; mekanda yer alan herhangi bir unsur o mekandan bağımsız kalmamalıdır. Sanatçının ifadesini kuvvetlendiren eserin yer aldığı bağlam olacaktır.

Bağlam kaygısı sanatı 1960'larda Minimalizm akımına doğru sürükleyerek; yapıt ve mekan ilişkisi üzerinde duracak; Minimalistler, yapıtın formunun, izleyiciyle paylaştığı

mekan içinde belirlendiğini söyleyeceklerdir. Böylece sanat içine gireceği fiziksel mekanı da sorguladığı, değerlendirdiği bir sürece girer. İzleyiciler de görsel algılarını; mekânın fiziksel, mimari yapısıyla değerlendirmeye başlamışlardır.

Bakçay (2007), Kamusal alanın aşındığı, bireyin kent mekânını sosyalleşmek için değil bir yerden bir yere yolculuk etmek için kullandığı modern kentlerde toplumsal ilişki biçimleri bireyciliğin yüceltilmesi adına sakatlandığını söyler. Ona göre; sanatçılar yapıtlarını kentin içinde toplumsal iletişim deneyimleri yaratacak mekânlar olarak tasarlamalıdır. Görsel iletişimin iktidar odaklarının tekeline olmasına karşı durarak, toplumsal gerçeklikleri ortaya çıkaracak görsel bir iletişim deneyimi yaratmalıdır. Bunu yaparken de; sanatçılar, fiziksel ve sosyal çevreyi kamusalılaştırmalıdır (Bakçay, 2007).

Sanatın kamusal mekâna taşınması beraberinde bazı sorumlulukları da getirmektedir. Sergi mekânı olarak kullanılmasının yanı sıra performans alanı olarak da; olumlu taraflar kadar olumsuz tarafları da beraberinde getirmektedir. Kamusal mekânda kişi bazlı etki gözler önünde durmakla beraber, kamusal mekânın performansa açılmasını gerektiren yerel yönetim izinlerinin veya özel sponsor desteklerinin eserin içeriği, biçimi ve sergilenmesine karşı tutumun varlığı da gündeme gelmektedir.

Diğer bir konu da; kamuda yer alan yapıtların her sınıftan insan için üretilmesi gerekliliğidir. Yapıt; kamusal alanda tüm topluma hizmet edecektir. Kamusal sanat; bireyin kamu içinde kendine alan oluşturmasını da sağlar (Durmuşoğlu, 2005). Aynı zamanda birey de toplumsal sorumluluğu üstlenmek durumundadır. Çünkü kentin kamusal alanlarında sergilenen sanat eserleri; o mekânla bütünleşme yaşarlar ve belli bir süre sonra belleklerde yer edinirler, bu da mekân ve sanatın birbirlerini etkilediklerini ortaya koymaktadır. Bu nedenle kamusal mekânda ortaya konulacak çalışmalar sorumluluklarını üstlenip, seslenecekleri kitleye uygun üslup ve dili barındırmak durumundadırlar. Özellikle mekânın çocuk kullanıcılarının erken dönemde pornografik ve şiddet içerikli eserlerle temas kurmaları telafisi zor olacak izler bırakabilmektedirler. Kamusal bir öge kabul edilen medya ve internet de bu kapsamda eleştirilmektedir.

Minimalizmin getirdiği fiziksel sorgulama sürecinin bir adım sonrası, mekânın sosyal boyutunun da yapıtın anlam alanına dahil etmesini olacaktır. 60'lı yılların sonunda dünya, değişik grupların, kimliklerin, katmanların hak taleplerini tartışmaya başlamış, siyaset yeniden sokakta hayat bulmuştur. Kamusal alan aktif, politik biçimde kullanılmış, sokaklar, meydanlar kamusalılık niteliğini bu karşılıklı iletişim ve etkileşimle yeniden kazanmıştır. Her toplumsal devrim gibi bu dönemde de sanat yeni bir bakış açısı

kazanmaktadır. Yapıtların mekan ilişkisi ideolojik, sosyal nitelikler barındırırken; bulunduğu mekanın bir iletişim mekanı olduğu fikri ile sanatçı eserin görülme, okunma kaygısı gütmeye başlar.

Kamusal mekanda sanat yapmanın bir başka olumsuz özelliği de; sanatın kitlelerle buluşma fikri ile kamusal alana dahil olan performansların; mekanla bütünleşmeyi gerçekleştirdikten sonra kaldırılmaları, kesintiye uğramaları veya değiştirilmeleri ve geriye davetiye, afiş, çizim, fotoğraflar kalmasıdır, Çoğu zaman ise; bunların hiçbirisi olmadan sadece zihinlerde kalanla yetinilmektedir. Bu da; kamusal mekandaki sanatın riskini oluşturur. Bununla beraber bazen amaçlanan bu olabilmektedir. Hatta sokak sanatının temel dinamiği de bu silinme ve yeniden yapılmadır.

Kamusal mekanda sanat uygulaması yapmanın olumsuz yanlarından bir diğeri de; yerel yönetimlerden izin alma zorunluluğudur. Her dönemde güncel siyaset ve siyasal erk, kamusal mekanda yapılan yapıtın uygulanmasına dair verilecek kararda etkili olacaktır. Çoğu zaman da müdahalede bulunacaktır.

Kent mekanında sanat uygulamalarıyla ilgili öneriler getirecek, kararları verecek, yerel yönetimler ve sanatçılar arasındaki ilişki ve dengeyi sağlayacak kurumun varlığına ihtiyaç duyulsa da; bütçe konusu ortaya konulduğunda; bu kurumun tarafsız ve demokratik işleyişinin sorgulanması da kaçınılmaz olacaktır. Diğer taraftan; her ne olursa olsun seçilmiş bir zümrenin temsiliyet çeşitliliği ve bu zümrenin tercihlerinin, kamusal alanda ne derece doğal kamusal sanat eseri olduğu tartışılacaktır. Sanatçı ile toplum arasına giren mekanizmalardan sponsorlar ve küratörler eserin tarafsızlığına ve yalınlığına etki edebilmektedir.

Modern sonrası dönemde artık mekana fiziksel koşullarının yanı sıra bütünsellik kaygısı öne çıkmıştır. Yapıtların; tarihsel, kültürel, sosyal, simgesel anlamlar bütününe ifadelendirme kaygısı ön planda olmaktadır. Eserler buldukları yerden bağımsız tasarlanmamakta; “Eserin içinde bulunduğu yer, ister galeri, müze ister açık kent mekanı olsun; eserin anlamını ve biçimini belirlemektedir. Eser, içine yerleştiği sosyal gerçeklikle diyalektik bir tartışmaya girecektir.”(Buren, 2005) Eserin içinde bulunduğu yerle birlikte değerlendirilmesi gerektiği fikri; Duchamp’ın ünlü ‘Çesme’ siyle (Şekil 1) başlayan, 20.yy’ın en önemli estetik-epistemolojik dönüşümü, avangard hareketleri ile ortaya çıkmıştır. Bir sanat yapıtı olarak seri üretim nesnesi sıradan bir pisuarı, Bağımsızlar Sergisi’ne öneren Duchamp, bu hareketiyle özgünlük, biriciklik ve sanatta yaratıcılık gibi kavramları sorgulamış; müze, sergi salonu, galeri gibi sanat kurumlarının, sanatın ve sanat

eserinin tanımına ve anlamına olan etkisini sorunsallaştırmıştır (Bakçay, 2007). Bu yaklaşım, sanatçıyı ve eserleri kuşatan yapıların, galerilerin ve müzelerin meşruluğunun sorgulanmasına yol açmıştır. Açık alan; kitlelere ulaşılabilirliği, etkileşimi, katılım kolaylığı ve olanakları ile yeniden sanatçıların gözdesi haline gelmiştir. “Site Specific” (Kent Mekanına Özel) terimi iste bu gelişmelerin sonucunda yaratılmıştır.



Şekil 1. Duchamp'ın ‘Çeşme’ adlı eseri (URL-2)

Pek çok sanatçı, sanat yapıtının algılanması, fiziksel çevrenin ile kentsel toplumsal bağlam ilişkisiyle uğraşmak için çeşitli stratejiler (katılımcı, işbirliğine giren veya etkileşimli yöntemler) kullanılması gerektiğini vurgulamaktadır (Aksoy, 2007).

Sanatçının kamusal açık alanda iş üretebilmesi için, kamusal alanın dayatmalarıyla mücadele etmesi de gerekmektedir. Kapalı mekanlarda belirli ücret karşılığı yapılan sanatlardan daha fazla sayıda kişiye hitap eden kamusal mekan sanatı; aynı kitleleri yönetmek, yönlendirmek isteyenler veya aynı kitleler tarafından tercih edilme kaygısı ile eleştirel yaklaşımlara mesafeli durma tercihini güdenler tarafından bastırılmaya çalışılmaktadır. Sanatın kitlelerle alenen buluşması ve anlamlar çıkarılmasından korkan zihniyet; belirli saatlerde açık, güvenlik görevlilerince korunan, denetim altında olan, izin alınarak sergilenen ve göreceli olarak daha az kişiyle buluşan sanat yapıtlarını daha güvenilir bulmaktadır. Kamusal alanda olduğu halde; belirli bir sınıfın kararı sonucunda, belirlenen yerlerde, belirlenen zamanlarda sergilenmesi uygun bulunan sanat ne derece

doğal bir sanat eseridir sorusu önemlidir. İzin alınarak sergilenen yapıtların ne kadar özgür veya serbest bir dil geliştirdikleri kamudaki farklılığının ne derece çeşitlendiği veya temsil edebildiği tartışılmaya başlanmıştır. Bunun sonucunda da; kamusal alanlarda doğaçlama performansların etkili dil olmaktadır.

Sanat oluşumları 'içeri girilebildiği' alanlar haline dönüştükçe gündelik yaşamdan izler taşıyan sokak, kentin kültürel bir projesine dönüşmek için malzeme edilmekte ve aynı zamanda kendisi de sanat malzemesi haline dönüşmektedir. Guy Debarat'ın gösteri toplumu haline geldiğini söylediği kültür; gösteri toplumunun en ünlü metası haline gelmiş durumdadır (Debart, 2006). Kültürün meta olarak üretilip tüketilme olasılığının özellikle gelişmekte olan ülkelerde yüksek olduğu düşünülürse; sanatın taraflı ve bağımlı olması da gündeme gelmiş olmakta, sokaklar kültür metası olarak öne sürülmektedir. Günümüzde eserleri ve düşünceleri meta olmaktan uzaklaşıp, özgür kalmasını isteyen sanatçılar ile her yeni yaklaşımı yeni bir meta olarak ele alıp tüketmeye ve kontrol etmeye çalışanlar arasında süregelen bir çekişme yaşanmaktadır.

Gündelik yaşam ile sanatı kaynaştırma düşüncesinden yola çıkan performanslar, kalıcı ve temsile yönelik sanat nesnesi yerine; geçici ve kente müdahalede bulunan eylemler ortaya koymaktadır (Erdönmez, 2007). Sanatçıların meta olmaktan uzaklaşmak için tercih ettikleri bu eylem tavrı; büyük bir devinim olarak yaşanmakta; bilginin ve bireysel hareketlerin hızla yer değiştirebildiği, el değiştirebildiği günümüzde kentsel mekanda sık aralıklarla kendini yenilemektedir.

Bütün bu tartışmalar altında denilebilir ki; hiçbir yapıt özerk değildir. Buren'e göre (2002); Sanat olarak kent uzamına bir yapıtın yerleştirilmesindeki tek başarı şansı, sanatçının yapıtın özerkliğini reddedip, mekanın tüm parametrelerini dikkate alması ve tasarlanan yapıtı bu analizlerin seviyesine koymasındır.

Kentin mozaik yapısı, sokaklarındaki yaşama da birebir yansımaktadır. Sokak kavramı farklı kimliklerin aynı mekanı paylaşmasını karşılamaktadır. Bir yaşam alanı olarak sokak; bireylerin mahrem ve kamusal niteliklerinin kesişimidir. Sokaklar, mahallede oturan insanların ruhunu yansıtır. Hem sahiplendiği, hem de paylaştığı, ilk çoğul yaşam kitesidir. Bu nedenle; sokakta ortaya konan yapıtın dokuda zıtlık oluşturması veya uyum sağlaması, ölçeği, form ve mekana yerleştirilmesi, kent mekanı ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır. Fiziksel çevrenin yapıtın görünürlüğünü engellemesi ya da tam tersine yapıtın fizik mekanın algılanmasının zayıflatması istenilen bir şey değildir.

Kent merkezleri ise, her zaman görsel uyaranların etkilerinin en yoğun olduğu yerlerdir. Kamusal mekanlar da etkileşimin ve akışkanlığın yoğun olduğu yerler olduğundan; gerek düzenleme gerek karşı çıkma gerekse de uyarma-duyurma amacı ile farklı görsel öğelerin yerleştiği, bunun yanında birbirinden farklı ritm ve hacimde yerleşen yapılardan oluşan mekanlar olarak yoğun uyaranların bulunduğu mekanlardır.

Sanatçının kent mekanına yapacağı müdahalenin biçimi her şeyden önce tüm kentlilere karşı taşınan etik sorumluluklarla beraber, bir çok faktörün bir arada değerlendirilmesi sonucunda belirlenir. Sosyal iletişim olanakları fizik mekan olarak kısıtlı, maksimum işlevsellik öncelikli kent dokusu içinde sanat; nefes alınmasını sağlamakla beraber kentlinin günceli yakalamasını da sağlayacaktır.

Kentsel mekanda sergilenecek ve konumlandırılacak sanatsal uygulamaların doğru bir şekilde tanımlanması da önemli bir konudur. Sokak sanatı kamusalı, iktidar odakları ve sanatın ilişkileri anlamında çoğu zaman iki ayrı noktada tutmasından dolayı, sanatın toplumsal anlamı ile mekansal anlamı arasındaki çatışmalı durumu ortaya koyar.

Kamusal sanat projeleri; genellikle mekanlarda yapılan heykel yerleştirme projeleri olarak algılanmaktadır. Oysa kamusal mekanda sanat; heykel; çeşme, karışık kitle iletişim araçları; video ve bilgisayar bazlı işler, anıtlar, işlevsel elemanlar, fresk, grafiti, sticker (etiket), poster, şablon, tebeşir sanatı (chalk arts), heykel, mozaik gibi türleri kapsamaktadır.

1.7.3. Sokak Sanatı Kavramı

Sokak sanatı “sanat” kavramı üzerinden değerlendirilecektir. Sanatın ne olduğuna dair antik dönemden günümüze kadar birçok yaklaşımlar ortaya konmuş ve bu yaklaşımlar dönemler boyunca hem kabul edilmiş hem de tartışılarak farklılaşmıştır.

Sanat; TDK ‘ya göre; bir duygu, tasarı, güzellik ve benzerlerinin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılıktır. Yine TDK’nın diğer tanımına göre; belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatımdır. Bu nedenle de toplumların kesitleri sanatsal aktiviteleriyle okunmaya çalışılmıştır (URL-3) .

Yansıtma kuramından, biçimcilik kuramına kadar farklı yaklaşımlar sanatı tanımlamaya, anlamlandırmaya çalışmıştır. Ancak, kamusal sanat türleri, sanatın toplumsal boyutunu da içine kattığından; ‘sanat nedir?’ sorusuna yanıt aranırken; toplumsal olgu

olarak kökeni, amacı ve toplumsal yaşam ile olan ilişkisi bütün olarak ele alınarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda ele alındığında sanat; toplumsal üretim içindeki tek kalıcı araçtır. Sanat, toplumsal çatışmaların ifade aracı olarak, gücünü başkaldırı ve karşı çıkışta bulur. Sanatın kendisi mücadele alanıdır ve farklı olmadan değerlendirilemez. Fisher 'a göre; toplumsal öge "ben" de özdeşleşmiştir, kişiliğin özü ise toplumsal olarak yaşamaktadır (Fisher, 2003). Günümüzde toplum, sanatçının üzerinden ifadesini bulmaktadır. Yapılan eserler bireysel olsa da, ortak bilinç ve duygu ortaya konulmaktadır. Bu nedenle de; kamusal alanda rastlanılan çalışmalar bireysel performanslar olsa da aslında toplumsal bir duruşun, karşı çıkış veya desteğin birer temsili, yansımasıdır.

Modernizmde yüksek kültür olarak öne sürülen kültür; postmodern dönemde geniş kesimlerce tüketilir olarak değerlendirilmiş; yüksek kültür-kitle kültürü çatışmasını ortaya koymuş, yapıtların niteliklerini de tartışılır olmuştur. Gündelik hayatın giderek içinde yer alan sanat; üretici güçlerin gösteri toplumunun bir unsuru olarak kullanılması riskini de ortaya çıkartmaktadır. Madra da bu konunun Türkiye'deki yansımasını değerlendirirken; topluma hizmet etmesi gerekli bir eylemin işi uygulayanların çıkarına hizmet ettiğini ve özel sektör aktörlerinin kültür ve sanatın oluşumuna müdahalesinin 'kitsch' i ürettiğini söyler. Kitsch'i de tüketim sanayinin başlıca yaratıcılık alanı olarak görür ve bunu post-modernizmin tersten okunmasına bağlar. Eğlence kültürü, popüler kültür yüksek kültür karmasının melez ürün olarak eleştirel kültürün önünü tıkadığını belirtir (Madra, 2007). Eleştirel kültür ise; toplumsal çatışmaların bir yansıması olarak sanatın önünü açan bir olgudur. Toplum düzleştiği sırada ona karşı duran devrimci sanattır ve sanat toplum içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumda, toplumun anti-tezini içinde saklar. Guernica'nın yaratıcısı Picasso; "Tablolarım duvar süsleri değil, kavga araçlarıdır" diyerek bu duruşu destekler. Bu karşı duruş; toplumu dönüştüren, değiştiren unsurdur. Rönesans ile bağımsız yapısına kavuşan sanat; geliştirdiği karşı bilinçle 20. yüzyılda avangardist akımlarla birlikte "eylem olarak sanat" haline gelmiş; siyasi bir güç oluşturmuştur.

Teorik ve soyut bakış açısıyla ideal tip kamusal alan; demokrasinin merkezi ve bireysel gelişimin esas ögesidir. Bununla birlikte pek çoklarının eleştirel biçimde savundukları demokratik tartışma ve uzmanlaşmanın, mekan ve koşulları; iktidar ve teknoloji sistemleriyle ve ilişkileriyle bozulur. Kamusal alan, medya, yeni denetim teknolojileri ve kentsel mekan düzenlemeleriyle sömürgeleştirilmektedir (Aksoy, 2007).

Kamusal sanatla; politik gruplar, sanatçılarla izleyici aralarında sansürlü ve özgür bir temas kurabilmektedir. Kamusal sanat; kitle kontrolü ve propaganda amaçlı

kullanılabilir de; sokak sanatı bunun tam tersine; otonom ve özgürlükçü sivil hareketlerin aracı olabilmektedir. Bu nedenle de eleştirel söylem için elverişli bir alandır ve eleştiri kültürünün gelişmesinde sağlam ve tarafsız bir zemin oluşturmaktadır. Bu nedenle de günümüzde nitelik kaygısına sahip sanatçılar için önemini korumaktadır.

Art.Box; kamusal sanatı; kamusal alanda (kent meydanından internete) gerçekleşen sanat olarak fakat aynı zamanda da izleyici kitlesiyle, kamuyla iletişim pratiğinin ayrılmaz bir parçası olarak görmektedir (Aksoy, 2007).

Kamusal bir sanat olan sokak sanatı; modern kent kültürünün özgün yüzlerinden biri, toplumun eleştirel gözüdür. Bir kentsel eylem olarak belirir. Tanglay (2005); sokak sanatını; Son 40 yılı aşkın zamandır, bağımsız bir sanat biçimi olarak, kamunun görebileceği alanlardaki çeşitli dışavurumcu yasadışı ya da kaçak işaretler olarak tanımlamaktadır. Sokak sanatı, modern kentsel stratejilere bilinçli şekilde karşı koymamasına rağmen, yaşayan kentin haritalandırılmayan boyutlarının bir elemanıdır; insan faktörünün şehrin fonksiyonel elemanları aracılığıyla kontrol edilemeyeceğinin görsel bir kanıtıdır. Bu eylem, şehirde yaratılan ortak deneyimlerin, değerlerin ve tatmin edilmemiş arzuların izleridir (Tanglay, 2005).

Özdemiroğlu da (2001); hızlı bir kentsel çevre ve yaşam kalitesi düşüklüğünün bir alt sistem olarak sokak sanatını ortaya koyduğunu belirtir.

Sanatın bugün yaşadığı en önemli sorunlarından birisi gerçek anlamda özgür olabilmektir. Toplumsal eleştirinin bir parçası olarak ortaya konulmasında bu önem taşımaktadır. Kamusal alanların hakim iktidarın kontrolünde ve/veya sermaye gruplarının ellerinde bulunduğu düşünülünce sokak sanatı toplumsal açıdan oldukça değer taşımaktadır. Genellikle sanat piyasası dışında kalması ve yasa dışı gerçekleşme niteliği ile sokak sanatı bağımsız bir yapıdadır.

Nandrea'a göre, Kamusal mekana yapılan bu eylemler, sosyal olarak kabullenilmiş kanalları istila ederek otoriteye meydan okumanın bir yoludur (Nandrea, 1999) ve çevresinden bağımsız değildir. Bir galerideki resimmiş gibi algılanmamalıdır, değerlendirilirken mekan bağlamı mutlaka vardır (Cockcroft, 1977). Kamusal alanı kitlesel iletişim için bir platform olarak kullandıkları için; bağlam bu işler için önemlidir ve eylemin mekansal boyutu vardır.

Sokak sanatı; kentsel mekanları kimikleşme sürecinde etkilemektedir. Sanatçıyı toplumun yansıması olarak kabul ettiğimizde de; eylemlerini kente katılım olarak görmek daha doğru olacaktır. Sokak sanatı, planlı şehirde varlık göstermek; kimlik aktarımı

yapmak, var olduğunu vurgulamak ve çoğu zaman da kamusal mekanı yeniden tasarlamaya yönelik bir girişim olarak görülebilir. Kamusal alanı, arzuları doğrultusunda korunma, sahiplenme ya da aidiyet için şekillendirirler (Nandrea, 1999). Kentsel mekanları anonim ve bağımsız kullanan sokak sanatı; diğer sanat türleri ve kültür endüstrisi üzerinde de etkiye bulunmaktadır.

Özetle; Sokak sanatının kentsel mekanda; günlük rutinleri devam eden mekanı kullananlar için görsel gösteri yaratarak; insanları gündelik hayat alışkanlıklarını gerçekleştirirken yakalar. Kentsel mekanda hareketlilik, farklılık katarak mekan algısını günceller, hafıza jimnastiği yaptırır. Eser; kent mekânını dönüştürürken; mekân da yaratım sürecini etkiler. Ergin'in de değindiği gibi; günlük yaşamın davranış ve işleyişine katıldığı oranda kenti süsleyen objeler nitelimesinden kurtulur ve kendi çevresini yaratır, belirleyici olur, var olduğu mekânın belleğini yaratır (Ergin, 2005). Aynı zamanda kamusal mekanda gerçekleşmesi gerekli bir eylem olan toplanmayı gerçekleştirmek için önemli bir araçtır. İnsanların çevrelerinde oturma ve bulunma isteklerini arttırmaktadır. Toplanmanın bir ileri adımını olan paylaşma; iletişim ve etkileşim sokak sanatı ile kolaylaşır. Katılımı özendirir, sakinleri pasif birer izleyici olmaktan çıkararak davet eder ve aktif aktör haline getirir. Katılım da; kullanıcıya kentsel mekanda kimlik, imge ve aidiyetlik hissini sağlar. Her şeyden öte sokak sanatı bir buluşmadır.

Sokak sanatı, motivasyonunu kenti ve kentsel mekanları üreten bu faktörlerin dışlayıcı ve eşitliksiz içeriğine olan karşı duruştan almaktadır (Kurt, 2007). Sokak Sanatı; müzelerin içindeki kısıtlılıktan kopup; izleyicisini seçmeden, zaman zaman da kendini seçtirerek gündelik hayata; alışkanlıkların dolandığı, yaşandığı mekânlar sokaklara spontan bir şekilde yerleşmektedir. Üretilme nedeni; sanatçının sanatı müzelerden dışarıda gerçekleştirme isteğinden, kendini tanıtmaya kadar değişiklik gösterebilir. Sokak sanatçısı için; duvarlar, kayalar, yol işaretleri, panolar, vagonlar, parklar yeniden tanımlanacak bir platforma dönüşür. Pano ve ilan tahtalarındaki legal reklamlara misilleme işler üretmek de bu illegal dışavurum şeklinin varoluş nedenlerinden biri olabilmektedir (The Dictionary of Art, 1996). Tüm bu izler, amblemler, kamusal mekândaki özel imzalar olarak görülseler de daha önce bahsettiğimiz gibi toplumun birer yansımasıdır. Sanatı erişilebilir kılmak ve kamunun aktif katılımını teşvik etmek önemlidir. Bu noktada sokaklar; sanat yapıtı ile kamu arasında diyalog kuran pratik mekânlardır.

1.7.3.1. Sokak Sanatı Türleri

1.7.3.1.1. Grafiti

Günümüzde Grafiti kelimesi; “resim çizmek yoluyla verilen mesaj, iz bırakmak, karalamak” anlamı taşımaktadır. Özellikle etnik ve kültürel kökenli grupların yoğun olarak yaşadığı şehirlerde; mesaj verme amacı taşıyan, politik içeriği olan, mümkün olduğunca çok kişiye ulaşacak yerlerde herkesin görebileceği şekilde yazılan, paraflar, bireysel sloganlar veya cümlelerin formlar aracılığı ile yüzeylere aktarılmasıdır.

İleriki kısımlarda daha ayrıntıları ile ele alınacak olan grafitinin bu bölümde türleri açıklanacaktır.

1.7.3.1.1.1. Tag

Yazarların seçtiği nicklerin (lakap) yüzeylere marker kalemlerle aktarılmasıdır. Tag atmak (paraflamak) olarak tanımlanan eylem genel olarak kirletici bir eylem olarak görülse de; grafitistler için birer eskiz çalışması, pratik yapma özelliğinden dolayı önemsenmektedir. ‘Tag atma’ nın ardından ‘piece’ grafiti yapma aşamasına geçilir.



Şekil 2. Tag örnekleri, Beyoğlu, (Gizem Erdoğan’ın arşivi, Ekim 2008)



Şekil 3. Tag örnekleri, Beyoğlu, (Gizem Erdoğan'ın arşivi, Ekim 2008)

1.7.3.1.1.2. Piece

Piece; duvar yazısı; görüntüler içinde isim ya da harf, çiziklerdir. Grafiti; basit yazılı kelimelerin, formların, duvar resimlerinin ayrıntılı türüdür. Sprey boya, board marker (bir çeşit tahta kalem) en sık kullanılan malzemelerdir.



Şekil 4. Piece Örneği; Weet, Zero, Semi, Zad, Down'un çalışmalarından (Semi'nin Arşivinden, 2008)



Şekil 5. İstanbul 2008 Galata Köprüsü Grafiti Festivalinden bir çalışma, (Gizem Erdoğan'ın Arşivinden, 2008)



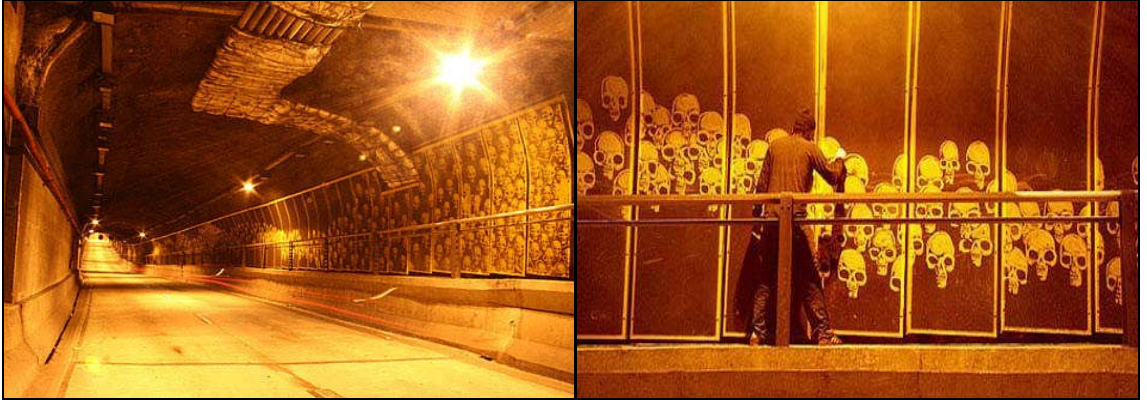
a



b

Şekil 6. a) CİNS'in çalışmalarından, Moda, Kadıköy (Gizem Erdoğan'ın arşivinden, Mayıs 08), b) Jorge Rodriguez Gerada'nın çalışmalarından (URL-4)

Kübalı sanatçı; Jorge Rodriguez Gerada'nın 'Identity' projesinde; seçtiği mahallede, o mahallenin bir duvarına gene o mahallede yaşayan insanlardan birinin devasa boyutlarda bir portresini kömürle yapıyor. Bu şekilde 'Herhangi bir' insanı ikon haline getiriyor. Bu sayede 'kimlik nedir ve varlığı neye dayanır?' sorusunu atıyor ortaya. Sadece o mahallenin kimliğini değil aynı zamanda kamuya açık alanların kullanımını da sorguluyor. Çizdiği 'herhangi insan' portreleri ile kamu alanındaki 'biz'i temsil ederek kent duvarlarını saran reklamları hatırlatmaktadır (URL-4).



Şekil 7. Alexandre Orion'un çalışmalarından (URL-4)

'Reverse Grafiti' olarak adlandırılan türe de giren Alexandre Orion adındaki sanatçının, Sao Paulo, Brezilya'da Max Feffer tünelinin duvarlarında bulunan çalışmaları ise; metal panellerdeki kurumu temizleyerek kurukafa şekilleri çizmeye dayanıyor. Grafiti ile ilgili yasadaki boşluğu değerlendiren bir yaklaşıma karşın; kurumları temizlemek suç sayılmadığı için polis bir şey yapamıyor, ama kurukafaların orada durmasına izin de vermiyor, duvarları yıkamak zorunda kalıyorlar (URL-5). Sanatçının bu yaklaşımı ile grafiti eyleminin yasaklarla engellenemeyeceği, her tür şart ve koşulda eylemi gerçekleştirecek fırsat bulunacağı ortaya konmaktadır.

1.7.3.1.1.3. Stencil

Kağıt, karton, metal malzemelerden kesilerek oluşturulmuş; karikatür, rakam, harf, resim ve baskı kalıplarının boyanması ile yüzeye çıkan görüntülerdir. Birden fazla renkle de yapılabilir. Politik sanatçılar tarafından tercih edilir; hızlı ve kolay uygulandığı için

yaygın olarak kullanılmaktadır. İngiliz Sokak sanatçısı Banksy, Fransız sokak sanatçısı “Blek Le Rat”, “Shepard Fairey”, “Margaret Kilgallen” stencil kullanan tanınmış sanatçılardandır.



Şekil 8. Fransız sanatçı Le Rat’ın ilk çalışması, Paris, 1981 (URL-6)



a

b

Şekil 9. a) İngiliz sanatçı Banksy’nin Stencil çalışmalarından (URL-7), b) Stencil örneği Graz’ın çalışmalarından (URL-8)



Şekil 10. a) Shepard Fairey'in 'Obey' adlı çalışmasından bir Stencil örneği (URL-9), b) bir stencil örneği; '13 saniye'

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik bölümü öğrencileri Taner Ardalı ve Meriç Karabulut tarafından hazırlanan, sosyal sorumluluk bilincinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış bir projedir. Amaç; reklam filmi, gerilla uygulamaları, stencil uygulamaları, afişler veya diğer alternatif mecralar vasıtasıyla okumayan insanlara mesajı ulaştırmak, ülkelerin gelişmişlik seviyelerinin de bir göstergesi olan okuma oranını, yani Türkiye'de nüfusa oranla kişi başına ayrılan 13 saniyelik okuma oranını arttırmaktır. Bu süre diğer Avrupa ülkelerinde 24 dakikaya kadar ulaşmaktadır. Stratejileri; insanı insan yapan değeri göstermek ve bu bilgiyi okumayan insanların yüzüne eleştirel ve sert bir dil ile söylemektir."



Şekil 11. Banksy'nin en bilinen çalışmalarından , 'Neye Bakıyorsun?' (URL-10)



Şekil 12. Beyoğlu, Asmalı Mescit Sokak'tan Stencil örnekleri (Gizem Erdoğan'ın arşivi, Mayıs 08)

1.7.3.1.1.4. Etiket (Sticker)

Yapıştırılmaya hazır, kesilmiş kağıtların üzerine tag (paraf), desen çizmek veya yapılmış hazır yapışkan yüzeyli grafiklerin yüzeylere uygulanmasıdır.



Şekil 13. Etiket (Stiker) çalışmasına bir örnek (URL-11)



Şekil 14. Etiket çalışmasına bir örnek, Yüksek Kaldırım Sokak'tan, trafik tabelalarına yapılan işler güvenlik nedeniyle eleştirilse de çoğu zaman tabelaların yerleştirildiği yerler de güvenliği tehdit edebilmektedir (Gizem Erdoğan'ın arşivi, Mayıs 2008)

1.7.3.1.1.5. Poster

Kağıt malzemelerin tutkal vb malzemelerle yüzeye yapıştırılmasıdır. Genellikle politik hayata ve gündelik yaşama hiciv içerir. En tanınan sanatçılar; "Le Rat", "Swoom"dur. İstanbul'da, Kadıköy'de örneklerini görmek mümkündür.



Şekil 15. Kâğıt pano Swoom'un çalışması (URL-12)



Şekil 16. Swom'un poster çalışması (URL-13),

1.7.3.1.1.6. Mozaik

Türkiye'de de örneklerinin görüldüğü bir tekniktir. Seramik malzemeler, mozaikler yüzeye tutturularak uygulanır.



a

b

Şekil 17. a) Sultanahmet'ten bir mozaik örneği (URL-14), b) Beyoğlu'ndan mozaik uygulaması örneği (URL-15)

1.7.3.1.1.7. Light Graffiti (Işık Graffiti)

Temelinde bulb modu veya uzun pozlama tekniği kullanan Light Grafitinin (Işık Graffiti/Işıkla Yazma) en temel özelliği her yere yazılabilmesi ve legal olarak kabul edilmesidir. Teknik için; öncelikle bir ışık kaynağına ihtiyaç duyulmaktadır. Led ışıklar bu graffiti için en uygun olanlardır. Daha sonrasında fotoğraf makinesi ile sabit, hareket etmeyen bir zemin üzerinde veya tripod kullanarak, ISO değerini 100 olarak ayarlayıp, enstanteneyi de olabildiğince kısmanız gerekmektedir. Fotoğraf çekme süresi de tahmini olarak 20 ile 30 sn arasında tutulmalıdır. Sonrasında ışık kaynağı ile fotoğraf makinesinin karşısına geçip, çizmek istenilen şey çizilir. Bir diğer yöntem ise; laser ışık ile binaların üzerine spreyci boya tekniğindeki gibi çizimleri gerçekleştirmektir. Ancak aradaki fark light graffiti kalıcı olmamaktadır. Çoğunlukla da bu özelliğinden ötürü yasal olarak kabul edilmiştir. 2006 yılından beri bu tarz çalışmalar oluşturan “Lichtfaktor”; bu dalda en çok tanınan Köln temelli bir gruptur.



Şekil 18. Light graffitiye bir örnek (URL-16)



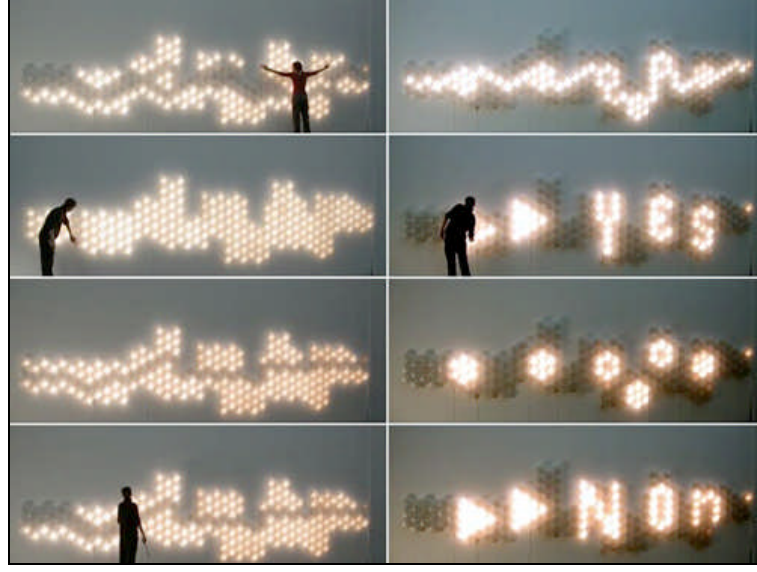
Şekil 19. Light grafitiye bir örnek (URL-17)



Şekil 20. Light grafitiye bir örnek, (URL-18)



Şekil 21. Light grafitiye bir örnek, Lichtfaktor'ün çalışmalarından (URL-19)



Şekil 22. Light grafitiye bir örnek (URL-20)

1.7.3.1.2. 3B Tebeşir Sanatı

Teknikte; kaldırımlara tebeşir ile çizilen resimler, belli açılardan bakılınca üç boyutlu resimlermiş izlenimi vermektedir (Şekil 23-28). Öncelikle resim tasarlanır. Ardından hangi açıdan nasıl görüneceğine karar verilir. Bu iş için belli teknikler kullanılmaktadır. İlk olarak eskiz hazırlanır, yere tebeşir yardımıyla çizilip belli noktalardan nasıl görüldüğüne bakılır. Bütün düzenlemeler yaptıktan sonrada resim renklendirilir. Renklendirme sırasında 3 boyutlu diğer alanların tasarımı yeniden belirlenip süreç yeniden başlatılır. Harcanan zamandan ötürü bu çalışmaların illegal yapılabilmesi mümkün değildir. Bu konuda en ünlü sanatçı; Türkiye’de Kalyon ve Cevahir alışveriş merkezlerindeki çalışmalarıyla da tanınan Julian Beaver’dır.



Şekil 23. 3B Tebeşir sanatı- Julian Beever'in bir çalışması (URL- 21).



Şekil 24. 3B Tebeşir sanatı- Julian Beever'in bir çalışması (URL- 22).

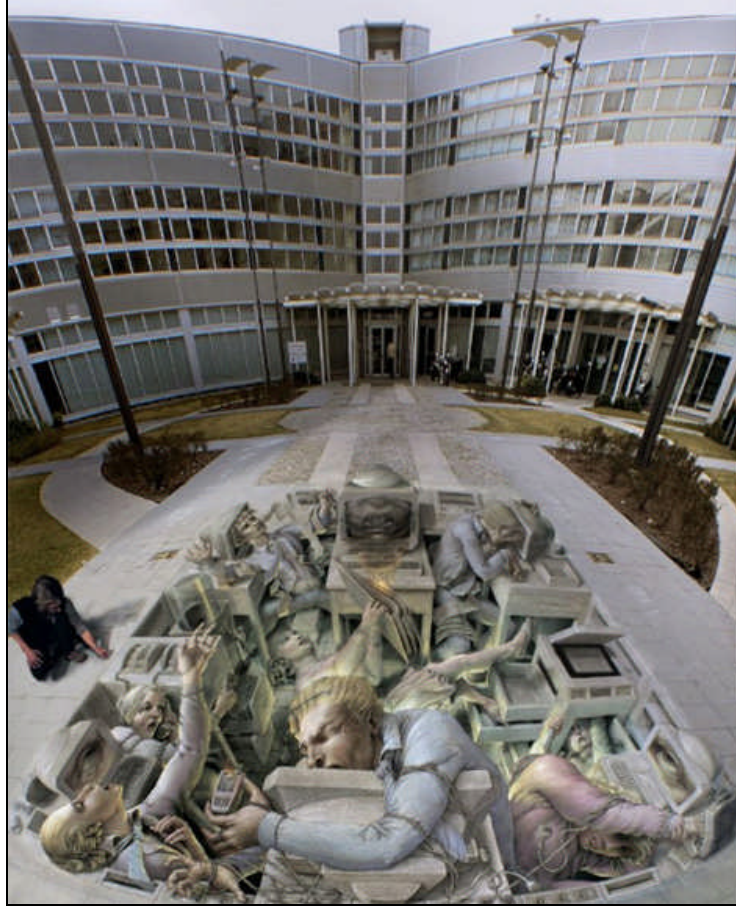


Şekil 25. Hamburg müzesi Venus von Milos'un bir çalışması (URL-23)

3B Tebeşir sanatı açık alanlarda yapıldığı gibi kapalı mekanlarda da yapılabilinmektedir.



Şekil 26. 3B Tebeşir sanatı- Kurt Wenner'in bir çalışması (URL-24)



Şekil 27. 3B Tebeşir sanatı- Kurt Wenner'in bir çalışması (URL-25)



Şekil 28. Tracey Lee 'nin bir çalışması (URL-26)

1.7.3.1.3. Apartman Boyama

Son yıllarda Avrupa kentlerinde (Şekil 30) ve Rusya’da tercih edilen çalışmalardır. Genellikle üç boyutlu soyut çalışmalarla karşılaşmakta birlikte farklı tekniklere de rastlanmaktadır.



Şekil 29. Fransız fotoğrafçı JR'ın, Rio de Janeiro'nun favela diye bilinen devasa kenar mahallelerindeki 'Kadınlar Kahramandır' çalışmalarından makro ve micro görüntüleri (URL-27)



Şekil 30. Lyon, Frank Garnier Projesi, apartman boyamaya örnek (Gizem Erdoğan'ın arşivinden, 2008)

Fransız sanatçı JR'ın 'Kadınlar Kahramandır' çalışması (Şekil 29); İstanbul, İzmir gibi kentlerde de var olan dokulara benzerlik taşıyan favelalarda yapılması; son

dönemlerde güncel olan dış cephe rehabilitasyon ve düzenleme projeleri için; estetik, maliyeti düşük ve yaratıcı bir açılım sağlayabilir.

1.7.3.1.4. Sokak Aktivistleri

Sokak sanatı aktivistleri; sokakları galeri misali kullanmakta, muhalif öğeleri de sokak sanatının içine dâhil ederek kamusal olanı manipüle etmeyi amaçlamaktadır. Duvarlar (Şekil 31, Şekil 36, Şekil 38), direkler, reklam panoları (Şekil 37), toplu taşıma araçları ve durakları, metro istasyonları, yeşil alanlar ve ulaşım akslarına uygulama alanları olarak yaratıcı müdahalelerde bulunmaktadır (Şekil 32-33). Kamusal olana vurgu, sokak sanatı aktivistlerini ortak bir söylemde buluşturmaktadır: "Yakalanmak yok, iz bırakmak var". Bu izler, görsel ve düşünsel yönden takipçilerinin üzerinde etkide bulunmakta, düşüncelerini sağlamaktadır (Şekil 34-35).



Şekil 31. Mark Jenkins 'ın bir çalışması, ABD (URL-27)



Şekil 32. Sokak sanatı farklı formlarda da karşımıza çıkmaktadır (URL-28)



Şekil 33. Bir başka sokak sanatı çalışması (URL-29)



Şekil 34. Will St. Leger'in çalışması (URL-30)



Şekil 35. Will St. Leger'in çalışması (URL-30)

Kara mayını kurbanlarının yüzde 70'i sivil halk, özellikle masum çocuklar. Will St. Leger, Dublin'de kara mayınlarını şehrin birçok bölgesine ve özellikle yürüyüş alanlarına yerleştirdiği 100 sahte mayınla protesto ediyor (Şekil 34-35)

İnsanlara yaşamlarını ve yaşamlarına girmiş olan markaları sorgulatmaya yönelik çalışmalar yapmakta olan Zevs'in çalışmaları:



Şekil 36. Zevs'in bir çalışması (URL-31)



Şekil 37. Bir reklam panosu, kent mobilyaları da sokak sanatının materyalleri olarak kullanılabilir. Amaç şaşırtmak, sorgulatmaktır (URL-32)



Şekil 38. Farkındalık yaratmak dikkati çekmek için yapılmış çalışmalardan birisi (URL-33)



Şekil 39. Otomobil camına yapılan resim çalışmasına bir örnek (URL-33)

1.7.3.1.5. Gerilla Marketing (Gerilla Pazarlama)

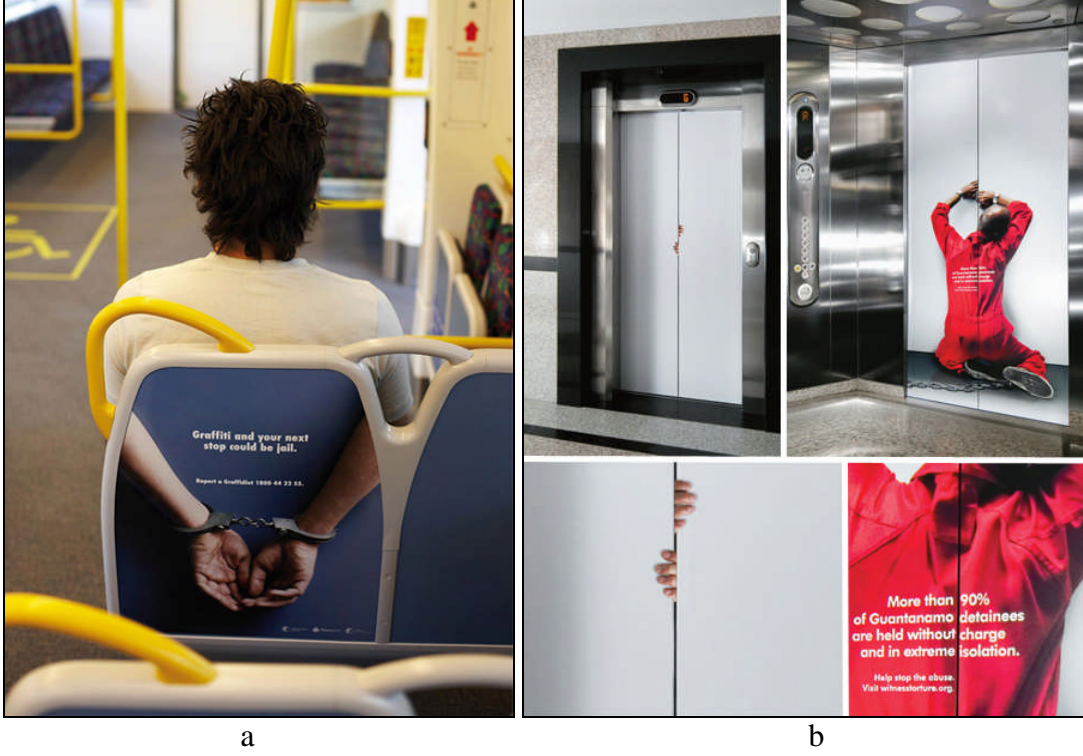
Gerilla marketing (Gerilla Pazarlama); grafiti sanatından etkilenerek ortaya çıkan bir reklam türüdür. Ticari faaliyet olarak görünse de (Şekil 40), zaman zaman yıkıcı ve sorgulayıcı olabilmektedir (Şekil 41-Şekil 43).



Şekil 40. Hip-hop müzik sitesi ile ilgili bir gerilla marketing uygulaması (URL-34)



Şekil 41. Ateistler tarafından yapılmış bir çalışma, 2009 (URL-35)



Şekil 42. a) Anti grafiti için uygulanan toplumsal sorumluluk temalı gerilla marketing uygulaması. “Grafiti ve bir sonraki durağınız hapis olabilir. Grafitidiotları ihbar edin” (URL-36), b) İnsan hakları ile ilgili bir çalışma (Guantanamo hapishanesi ile ilgili) (URL-37)

Hip hop müziği ile ilgili reklamlarda olduğu kadar (Şekil 36) grafiti karşıtlarınca uygulanan gerilla pazarlama yaklaşımları da mevcuttur (Şekil 42). Grafiti karşıtları; fikirlerini sokak sanatından etkilenip grafitinin vurucu özelliğini kullanarak ortaya çıkan bir yaklaşımla aktarmaları oldukça ironik görünmekle birlikte aslında aynı dilden konuşmayı da gerektirmektedir.

Guerilla pazarlama; birçok sivil toplum örgütü tarafından etkin biçimde kullanılmaktadır (Şekil 43).



Şekil 43. Açlık ile ilgili bir çalışma, market arabaları için tasarlanmış (URL-38)

1.7.3.1.6. Sokak Müzisyenleri

Her sosyal kültürün o kültüre has bir sokak müzik yapısı var. Bu yapıyı kimi toplumlar içselleştirmiş ve sanat olarak görmekte, kimi toplumlar ise bu tür aktivitelerle uğraşan kimseleri toplum en alt katmanı olarak nitelendirmektedir. İnsanların sokak müzisyenlerine gösterdikleri tepkilerle ilgili olarak deneysel çalışmalar da gerçekleştirilmiştir. Bunlardan en bilinen örnek Joshua Bell'in yapmış olduğu çalışmadır.

Türkiye'de dahil olmak üzere pek çok ülkede sokak müzisyenleri performanslarını sergilemektedir. İstanbul'da metro hattı, İstiklal Caddesi (Şekil 44), Bahariye Caddesi, Tünel ve Galata Kule Meydanı bu mekanlardan bazılarıdır. Ancak İstanbul'da sokak müzisyenlerinin etkinliklerini gerçekleştirebilmeleri için belediyeden izin alması gerekmektedir.



Şekil 44. İstiklal Caddesi'nden iki sokak müzisyeni (URL-39)

1.7.3.1.7. Sokak Tiyatrosu

Sokak Tiyatrosu, seyirlik oyunların sergilendiği bir açık hava tiyatro türüdür. Sokak tiyatrosu; Rönesans İtalya'sında saray tiyatrosuna karşı halkın tiyatrosu olarak ortaya çıkmıştır. Alışıl gelmiş "tiyatro" kavramından farklı olarak belirli bir yere (mekan) bağlı kalmaksızın, seçilen herhangi bir yerde halka açık oyunlar oynayan sokak tiyatrosu, genellikle kısa yoldan ifade tarzını seçerek ileti gönderen genç topluluklar tarafından benimsenmiştir. Politik içerikli olanları, keskin bir dil kullandığından "gerilla tiyatrosu" şeklinde anılan sokak tiyatroları, parklar, bahçeler, yarı - işlek sokaklar, alanlar vb. yerlerde, 10 – 20 dakikalık oyunlar sergiler (Şekil 45-46). Doğaçlama tekniği de sokak tiyatrosu kavramı içinde sıkça uygulanmaktadır.

Türkiye'de Kocaeli Fuarı ve İzmit Büyük Şehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun ortaklaşa düzenlediği "Sokak Tiyatrosu Festivali", İzmir Yenikapı Tiyatrosu'nun Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali'nde sergilediği oyunlar ve İzmir Konak Belediyesi'nin düzenlediği “ Mehmet Ulusoy Sokakta Tiyatro Şenliği” (Şekil 47) örneklerinin dışında, İstanbul Beyoğlu'nda da birçok örneğini izleyebilmek mümkündür.



Şekil 45. Anaotole Sokak oyuncularını, Toprağın Türküsü oyunu (URL-40)



Şekil 46. Anaotole Sokak oyuncuları, İda'nın Çobanı oyunu (URL-40)



Şekil 47. İzmir'de yapılacak bir sokak etkinliğinin duyurusu, Nisan 2008 (URL-41)

1.7.4. Sokak Sanatı Grafiti

Phillips' göre (1996); Grafiti bir duvar üzerinde bir bireyin bıraktığı veya bireyler tarafından bir duvar veya yüzeylere toplumun göreceği biçimde bırakılmış izlerdir. Özel veya kamusal mülkiyet üzerinde "duvar" veya parçalar üzerinden anlatılan ihtilafli bir sanat türüdür.

Kentleşmenin ve metropolleşmenin omurgası olan yol şebekeleri, meydanlar kamusal mekanın önemli parçalarıdır. Bu şebekeyi şekillendiren, yönlendiren, tanımlayan binalar; özel alan olmasalar da kamusal mekan içinde var olduklarından kamusal eğilim içindedirler (Gökgür, 2008). Bu mekanlar, kentlinin yoğun olarak kullandığı ve kentsel eylemlerde bulunduğu yapılaşmamış mekanlar olarak da tanımlanabilirler. Kamusal mekan kullanımlarında cepheler de önem kazanmaktadır.

Grafitinin başlangıcının yakalanması için epey geriye gitmek gerekmektedir. İnsanlığın erken evrelerinde; iletişim ve etkileşim alanları kamp ateşi etrafıdır. Resmin bulunması, bu erken dönem insanların anılarını, çizim ve diğer sembollerle ifade etmesi ile başlamıştır. Kâğıdın henüz var olmadığı bu erken zamanlarda; mağara duvarlarını boyamak insanların mecburiyetiydi. Mağara duvarlarındaki resimlere ‘ilk dönem grafitiler’ demek mümkün olmamakla birlikte, yüzeyleri iletişim mekanı olarak kullanma, iz bırakma kaygısının ortaya çıkması açısından önemli bir adımdır.

Yerleşik hayata geçilmesi ile birlikte, kentin duvarlarını iletişim alanı olarak kullanmak, duvarlara protest iletiler yazma da var olan bir eylem biçimi olmuştur. İnsanoğlu isteklerini yazının bulunması öncesi de dahil olmak üzere duvarlara resmetmiş, yazının bulunmasından sonra ise hem resmetmiş, hem yazmıştır. Rastlanılan ilk protesto yazısı M.Ö. 79 yılı tarihli Pompei şehrinde.

Kelime kökenine bakıldığında ise; İtalyanca kökenli kelime olan “grafiti”; eski Roma, Yunan, Mısır medeniyetlerinde anıtların duvarlarında yazılan veya çizilen ve genellikle hiciv, karikatür niteliği taşıyan yazı ya da resimlerdir. Eski Mısır’da yolculuğa çıkanlar da geçtikleri yerlerin duvarlarına adlarını ya da resimlerini çizerek kendilerinden iz bırakmışlardır (URL-42). Bu antik dönem duvar yazılarına ve resimlerine ‘graffito’ denilmektedir. Bu dönem duvar sanatı örnekleri dönemin gündelik hayat ve diline dair oldukça önemli ipuçları da vermektedirler (Ersen, 2007).

Günümüzde Grafiti kelimesi; “resim çizmek, iz bırakmak, karalamak, resim çizmek yoluyla verilen mesaj” anlamı taşımaktadır. Özellikle etnik ve kültürel kökenli grupların yoğun olarak yaşadığı şehirlerde; bazen mesaj verme amacı taşıyan, hatta politik içeriği olan, herkesin görebileceği yerlere yazılan bireysel sloganlar, argo içerikli cümleler ve kişinin takma adını kullandığı ‘tag’ ler en sık rastlanan grafitilerdir (Jöntürk, 2003).

1.7.4.1. Grafitinin Tarihçesi

Grafiti antik çağlara kadar uzanan bir eylem olmasına karşın, toplumsal ‘görünür’ bir olgu haline gelmesi 1960’lı yılların sonunda, 1970’lerde New York ve Philadelphia’da ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir. Bundan önceki dönemlerde de; politik söylem aracı olarak birçok defa kullanılmıştır. Bunlardan en bilinenleri; Naziler tarafından II. Dünya Savaşı sırasında propaganda aracı olarak direnişçiler (Anti-Nazi) tarafından (savaş sırasında “White-Rose” isimli Nonkonformist ve Hitler rejimi karşıtı bir gruptur. 1942–1943 yılları arasında duvarları etkin olarak kullanmışlardır) kullanılanlarıdır. 1968 öğrenci hareketinde de; “Sitüasyonist Enternasyonel” esinli sloganlar, “Kudurmuşlar” imzasıyla Fransa’nın sokaklarında yer almıştır.



Şekil 48. Arkeolojik alanlarda tespit edilen grafitiler; İlk resim Mısır’dan İngiliz işgali sırasında kazınmış;günümüzde vandalizm olarak tanımlanıyor, siyah beyaz resim; İlk Bulgar İmparatorluğu döneminden (M.S. 893 – 972) Preslav’dan erotik içerikli, diğer resimler Avrupa’dan (URL-43)

Dünya’da ise; 1970’li yıllarda ortaya çıkan rap ve hip-hop kültürü, grafitinin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu ilk dönemde, grafiti iki ayrı şekilde kendini göstermiştir. Birincisi; yukarıda bahsedilen politik mesaj içeren grupların yaptıkları grafitilerdir. İkincisi ise; sokak çetelerinin hâkimiyetlerinde tuttıkları alanları duyurma amaçlı bıraktıkları imza ve özel işaretlerdir.

Grafitiyi hip-hop kültüründen beslenen bir eylem biçimi olarak ele alan görüşe göre; hip-hopun ortaya çıkmasında özellikle; Bronx ve Queens gibi dış mahallelerde uygulanan sosyal konut projeleri yaklaşımında; devasa konut gruplarının olması ve buralarda yaşamının kimlik kaybına neden olduğu bilinmektedir. Bu fiziksel koşulların üzerine; sosyo-ekonomik yaşam kalitesi düşüklüğü de eklenince çeteler oluşmuş, sosyal yaşamda etkisi büyük olan; fiziksel şiddet, ırk ayrımı ve Vietnam savaşı sonrası travmalara tepki olarak hip-hop ortaya çıkmıştır. Grafitinin de aynı dönemde var olması ve çetelerin bölgelerini işaretlemek için grafitiyi kullanmaları hip-hop kültürü ile bağdaştırılmış ve hip-hop’un ürünü olduğunun savunulmasına neden olmuştur. Ancak Punk kültüründen, popüler kültüre kadar geniş bir yelpazede grafiti örneklerini incelemek mümkündür.

Özdemiroğlu’na göre (2001); II. Dünya Savaşı sonrası popüler kültürüne dayanmakta; temellerinde bilimsel ve akılcı düşünmeyi barındıran teknoloji toplumlarının üretim ve moda hareketleri de metropolitan merkezlerden çıkıp gelişmektedir. Teknoloji toplumunun bir ürünü olarak karşımıza çıkan çok sınıflı tabakalaşmada, kentsel çevrede zihinsel ve kültürel olanakların tanınmadığı göçmen sınıftan gelen getto gençliği bir dil olarak grafitiyi ortaya koymuştur.

Yukarıda kısaca özetlenmek istenen grafiti tarihçesini ayrıntılarıyla ele almak; bu eylem türünün neden kentsel katılım ve sanat olarak ele alınması gerekliliğini daha iyi açıklayacaktır. Grafitinin devinimi ve bu süreç içerisinde insanları bu eyleme yönlendiren etmenler; tüm toplumsal olaylar gibi elbette ki dönemin dünya görüşü, ekonomik yaklaşımları ve toplumsal ilişkileri ile sıkı bir bağ içerisinde. Bu dönemleri ve geçişleri tüm yönleri ile ele almak, bu çalışmanın içerisinde mümkün olmamakla birlikte bağımsız düşünülmemelidir. Eylemin gerçekleşmesine veya karşı çıkılmasına neden olan yönelimler elverdiğince açıklanmaya çalışılacaktır. Grafitinin tarihsel evrimi; ERIC, DEAL CIA, SPAR ONE TFP ERIC (1998); lakaplı yazarlar (graffiti writer) tarafından yapılan ayrıntılı tarihsel sınıflandırılmadan yararlanılarak 6 evrede incelenmektedir (ERIC, DEAL CIA, SPAR ONE TFP ERIC, 1998). Çalışmanın bu kısmı grafiti tarihçesi ile ilgili nitelikli akademik yayın elde edilemediğinden; adı geçen yazarların oluşturduğu internet blog

sayfasından yararlanılarak yazılmıştır. Bu bölümde; dönemler açıklanırken ele alınan yazarların nickleri (lakapları, rumuzları) büyük harflerle ifade edilmiştir.

1.7.4.1.1. 70’ler Öncesi

1980’lere kadar grafiti; 50’li yıllardan beslenen bir sanat akımının ürünüdür. II. Dünya Savaşı sonrası, tüketimi canlandırmak adına gerçek nesne kullanan, tüketim toplumu ve seri üretimin çirkinliklerini eleştiren pop-sanat grafitinin temel dinamiğini oluşturmaktadır. Warhol, Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman gibi sanatçılar popüler kültürün nesnelere sanat ürünlerine sokmuşlardır. Grafiti; bu yönüyle Dada’nın burjuva karşıtlığını, gerçeküstü öğelerini, öznellik ve doğa dışı renkleri kullanmıştır (Özdemiroğlu, 2001).

60’lı yıllarda sanatçılar galeri dizgesine başkaldırmışlardır. Çalışmalarını paylaşacak, kitlelerle birleştirecek başka yollara yönelmişlerdir. Galeri sanatçıları, eserlerini sokağa taşırken aynı dönemde sokak grafitileri de galerilerde sergilenmiştir. Keith Haring ve Jean Michel Basquiat bu yaklaşımın önde gelen isimleridir.

Grafiti temellerini Amerikan sanatında yakalamıştır. Pollock’un hareketli, akıtma tekniği kullanılarak yapılmış dışavurumcu tabloları, kaligrafik eğilimiyle de birleşince; performans resim niteliğindedir. Tekrarsızlık ve renk kullanımı bu yönü ile grafiti ile bağdaşmaktadır.

1.7.4.1.2. 70’lerin İlk Yarısı

Yeraltı sanat hareketleri içinde ismen en çok öne çıkan grafiti; Philedephia’da başlamıştır. 66- 71 yılları arasında “Zemin Çalışmaları” diye adlandırılan bu dönemde; grafiti öncelikle siyasi aktivistler tarafından tablolar ve sokak çeteleri tarafından bölgelerini işaretlemek için kullanılmıştır. Bu yazıların 1960 ların sonlarına kadar günümüzdeki bilinen formuyla bağlantısı yoktur. Pensilvanya’da grafitinin yerleşip, kemikleşmesi ise; 60’ların ikinci yarısında olmuştur. İlk bilinçli ‘bombing’ (bombalama; Ek’de verilmiştir)’nın yazarları CORNBREAD ve COOL EARL dır. Kentin her yerine isimlerini yazarak toplumun ve yerel basının ilgisini kazanmışlardır. Grafitinin doğası nedeniyle; bu

durumun New York kentinde de aynı çabayla mı yoksa spontan bir şekilde mi gerçekleştirildiği belirsizdir.

21 Temmuz 1971’de New York Times TAKİ 183 adındaki yazar hakkında bir makale yayınlamıştır. Makale; TAKİ 183’ün; Washington Heights’dan bir çocuğun lakabı (nick) olduğunu; TAKİ’nin adı olan Demetrios’u, 183 rakamının ise yaşadığı sokak numarasını ifade ettiği yazmıştır. Bir yaya postacı olarak çalışan TAKİ; metrodan sık sık yararlanmakta ve geçtiği yerlere tag (paraf) atmaktaydı. Ortaya çıkan bu alışılmadık isim ve sayı görünümü ilgi çekmiş; Times makalesinden sonra kamuyu da teşvik etmiştir. New York Times’ın TAKİ 183’ten söz etmesiyle, kısa süre sonra JULİO 204, FRANK 207 ve benzerleri metrolarda ilgi çekecek şekilde yazılmaya başlamıştır. Makalenin yayınlanmasından sonra adeta mantar gibi türeyen paraflar şehrin her tarafında görülmeye başlamıştır. Bu medyanın önemli bir kamu aracı olarak iletişimi sağladığını bir kez daha kanıtlamıştır. Şüphesiz ki TAKİ ilk King (Kral; EK’de verilecektir) oldu (Şekil 49). Ancak daha önemlisi grafiti; ilk olarak yeni bir form bulan ve alt kültür dışında da tanınan bir eylem olmuştur.



Şekil 49. TAKİ183 tag atarken (URL-44)

New York’un bu farklı seçmen bölgelerindeki insanların birbirlerinin işlerinden haberdar oluşu, bölgeler arası rekabete zemin oluşturmuştur. “Yazmak” sokaklardan gelerek, metroda hareketli ve hızlı bir rekabet başlatmış oldu. Bu yarışta amaç; skor yapmaktı. Skorun niceliğini; yapılabilecek en fazla sayıda paraf ile grafiti yapılacak

hedefin önemi belirlemektedir. Yazarlar, trenler ve mümkün olduğunca çok sayıda metro araçlarına binip, araçları hedef olarak kullanıyorlardı. Bu mekanlar çok kısa süre önce diğer yazarlar tarafından keşfedilmiş olabiliyordu ve yazarlar aynı mekanlara tag atmaktaydılar. Bu oluşum de 'bombing' in doğmasına neden oldu. Bu dönemde geniş saygınlığa sahip en önemli writer (yazar) ; JULİO 204 imzasıydı. FRANK 207 ve 136 JOE de tanınan ilk yazarlardandır. Bu dönemde; Brooklyn sokaklarında da aynı şekilde büyüyen bir hareket olmuştur. Yazarların skorları etkindi. FRIENDLY FREDDİE ün kazanan en erken Brooklyn yazarı olmuştur.

Grafiti oluşumu ve yaygınlaşma hızı; internet gibi hızlı haberleşme sisteminin olmadığı bu dönemde metro sisteminin önemli bir iletişim hattı olduğu ve tüm bu farklı mekanlardan doğan ayrı hareketler için de birleştirici unsur olduğunu kanıtlanmıştır.

Kısa bir süre sonra yazar sayısı o kadar artmıştır ki; yazarlar şöhret kazanmak için yeni yöntemler geliştirmek zorunda kalmışlardır. Rekabet sonucunda; tanınır olmak kaygısı ile tag'lerde zaman geçtikçe bireyselleşme çabaları görülmeye başlanmıştır. Bunun ilk yolu paraflarını benzersiz yapmak olmuştur. Bu dönemde pek çok el yazısı ve hat tarzı geliştirilmiştir. Yazı stillerinin başlangıcı da aynı döneme rast gelir. Yazarlar paraflarını; floresan renkler, yıldızlar ve desenler ile güzelleştirmişler, diğer yazarlardan ayırt edici bir stil sahibi olmayı amaçlamışlardır.

İsimler çoğaldıkça rekabet artmış ve rekabet sonucunda tanınır olmak kaygısı ile grafiti zaman geçtikçe bireyselleşmiştir. Kalabalık içinde kendini ortaya çıkarmak ve kendini duyurmak amacı duyan yazarlar (writer, tagger), kentin uygun gördükleri yerlerine imzalarını atmışlar, ayırt edilmek için farklı kaligrafi tekniklerini ve renkleri kullanmaya başlamışlar, görünür olma arzusu, rekabet ve farklılıkla bütünleştiğinde yalnızca kent çeperleri değil, kent merkezleri de grafiti ile dolmuştur. Görünürlük ve fark edilebilme adına, ilgi çekici ve renkli yazı biçimi kullanmak, yepyeni stilleri de ortaya çıkarmış, taglere semboller, ilgi çekici resimler eklenmiş, harflerin boyutları büyümüş, içi desenlerle süslenmeye başlanmıştır (URL-45). Bu stillerde; bazı tasarımlar incelikli görsel çekiciliğe sahipken, bazı desenler ise anlamları ile öne çıkmışlardır. Örneğin, 'taç' kendilerini kral olarak adlandıran yazarlar tarafından kullanılmıştır.

Underground kültür tarihinin en ünlü etiketi ise; STAY HIGH 149 olmuştur. Yazar, içilen bir sigara (joint)yı çapraz bir çizgi yaparak oluşturulan "H" si ve bir televizyon serisi "The Saint" ' den alıntı yapıştırma figürü kullanmıştır (Şekil 50).



Şekil 50. STAY HIGH 149 'ın bir çalışması (URL-46)

Yazarlar harflerin içlerini de “design” olarak adlandırdıkları desenler ile süslemeye başladılar. Öncelikle basit puantiyeli noktalar, daha sonra yıldız benzeri desenlerle gerçekleştirildi. Tasarımlar yalnızca sanatçının hayal gücü ile sınırlıydı. Yazarlar sonunda bu başyapıtları metro aracının tüm yüksekliğini kaplayacak şekilde yapmaya başladılar(İlk eser yine SUPER Kool 223 tarafından yapılmıştır.). Bu yapıtlar top to bottoms (top2bottom, tavandan tabana; EK’de verilecektir) olarak adlandırıldı. Renk tasarımındaki eklemlemeler ve ölçek kayda değer bir ilerlemeydi, ancak bu çalışmaların da temelinde paraflar vardır.

Stil evriminin karakter ve renklere sonraki gelişimi ölçekler olmuştur. Yazarlar paraflarını daha büyük ölçeklerde atmaya başlamışlardır. Çünkü bir sprey boyanın standart meme başlık genişliğinin sınırlılığı ile bu kadar büyük parafları çizmek, görsel ağırlığı olmayan standart paraflara göre daha fazla ilgi çekmiştir.

Yazarlar öncelikle harf kalınlığını artırarak başlamışlar ve ek olarak bir renk kontur yapmaya başlamışlardır. Bu kalınlaşan harfler, adı daha güzel yazmayı elverişli hale getirmiştir. Aynı zamanda diğer sprey ürünlerinin kapaklarının daha büyük bir genişlik verebildiğini keşfetmişler, bu da başyapıt oluşumunda çığır açmıştır. İlk başyapıtın kimin

yaptığını söylemek oldukça güç olmakla birlikte; en bilineni Bronx'daki SUPER KOOL 223 ve Brooklyn'deki WAP'dir.

Bu dönemin bazı çok yetenekli yazarları: HONDO 1, JAPAN 1, MOSES 147, SNAKE 131, LEE 163rd, STAR 3, PHASE 2, PRO-SOUL, TRACY 168, LIL HAWK, BARBARA 62, EVA 62, CAY 161, JUNIOR 161 ve STAY HIGH 149'dir.

Bitmeyen rekabet ortamı tarzların ve paraf stillerinin ayrılmasına yol açmıştır. Broadway tarzı; Philadelphia'lı TOPCAT 126 tarafından ortaya konulmuştur. Bu tarzda harfler; blok harfler, eğik harfler ve 'block busters' olarak evrim geçirmişlerdir. PHASE 2, daha sonra, yaygın olarak bubble letters olarak bilinen softie letters (Kabarcık harf)'a kayacaktır. Kabarcık harf ve Broadway tarzı gerçek parçaların en erken örnekleridir ve bu nedenle pek çok tarzın temeli olmuşlardır. Ardından oklar, kıvrımlar, bağlantılar ve bükümlü harflerle süslemişlerdir. Bu oluşum karmaşıklaşarak Mechanical (mekanik) ya da Wild Style (vahşi stil/ tarz) yazı için temel olmuştur.



Şekil 51. Wild style kaligrafisi (URL-47)

PHASE 'in çalışmalarının kombinasyonu ve RIFF 144 ve PEL gibi diğer stil ustalarının yarışması bir başka gelişmeyi daha ortaya koymuştur. 'Stil savaşları' olarak adlandırılan bu gelişimde; diğer yazarların fikirlerini alarak bunları geliştiren ve bunları başka bir seviyeye taşımak isteyen yazar RIFF; en erken ateşleyici olarak geçer.

FLINT 707 ve PİSTOL gibi yazarlarsa; gelecek nesiller için standartları koymuş, başyapıtlara derinlik katacak üç boyutlu yazı gelişimini sağlamışlardır.

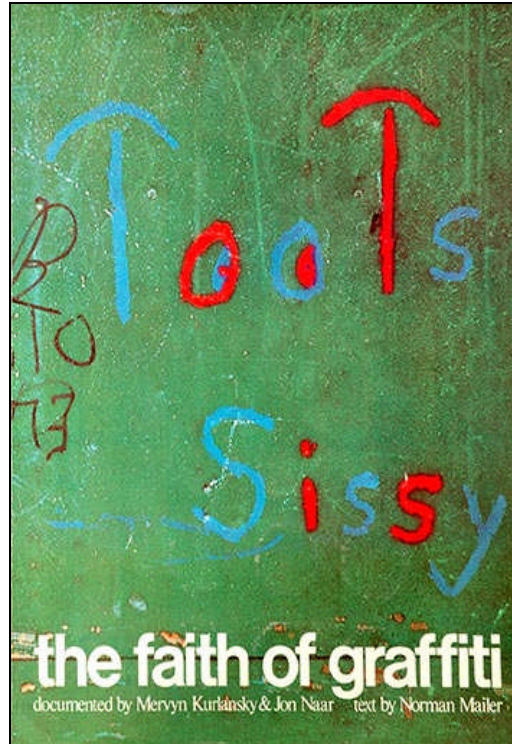
Farkına varılmaması çok güç olan yaratıcılığın bu erken dönemde; City College Sosyoloji Ana Bilim Dalından Hugo Martinez, bu kuşağın meşru sanat potansiyelini fark etmiştir. Martinez; 'United Graffiti Artists' (Birleşmiş Graffiti Sanatçıları) nı kurmuştur.

UGA şehrin dört bir yanından metro sanatçılarının en iyilerini seçmiş ve çalışmalarını bir sanat galerisinde yasal bağlamda tanıtmıştır. UGA, bu sanatçılara erişilmez fırsatlar vermiştir. Razor Galerisi, Martinez'in ve onun tanıttığı sanatçılarla başarılı çalışmalar ortaya koymuştur. PHASE 2, MICO, COCO 144, PISTOL, FLINT 707, BAMA, SNAKE ve STICH Martinez tarafından tanıtılan grafiti yazarlarındandır.

1973'de New York dergisinde Richard Goldstein tarafından yazılan "Gösterişli Darbe Grafiti" başlıklı makale aynı zamanda yer altı sanatçılarının artistik potansiyellerinin kamuoyu tarafından erken tanınmasını sağlamıştır.

1974 civarı, TRACY 168, CLIFF 159, BLADE gibi sanatçılar tasarladıkları başyapıt işlerinin etrafını manzaralar, ilüstrasyonlar ve çizgi karakterlerle çevrelediler. Bu form, temelde duvar veya whole car (tüm araba) çalışmaları içindir. AJ 161 ve SILVER TİPS gibi yazarlar daha önceleri bütün araç zemini parçalara bölerek çalışmışlarsa da; 1974'e kadar tüm araç için çalışma yapılmamıştır.

Bu dönemde yayınlanmış olan 'The Faith Of Graffiti' kitabı da (Şekil 52); grafitiyi kentsel form olarak ele alan ilk yayın olmuştur. Diğer bir önemi de sadece birkaç yıl önce ortaya çıkmış ve evrimini tamamlamamış bir eylem türünün; otorite, sanat, reklam gibi kavramlarla değerlendirilmesi olmuştur.



Şekil 52. The Faith of Graffiti kitabı (URL-48)

1.7.4.1.3. 70'lerin İkinci Yarısı

Yazıdaki birçok buluş 1974 den sonraki yıllara denk gelmiştir. Bu nedenle özellikle 1975 ve 1977 yılları arası zirve olarak nitelendirilir.

Bu dönemde; tüm standartlar koyulmuştur. Yeni okul, bir önceki jenerasyonun kurduğu sanatsal vakfın kar etmesi üzerine çalışmakta ve şehir de mali krizin ortasındadır. Aynı yıllarda; büyük ekonomik kriz sonrası New York şehri meteliksiz kalmış ve bu nedenle de transit sistemin bakımı yapılamamıştır. Koşullar tarihin en ağır bombardımanına (bombing) yol açmıştır. Bu zamanki bombalama ve tarzlar, mekan kısıtlılığı, serbestlik ve rekabet nedeniyle daha da ayırt edici olmaya başlamıştır.

Tüm araçlar bir etkinlik, karşılaşma olmaktan ziyade; standart pratik yapma yüzeylerine dönüşmüş ve bombalamanın nihai formu 'Throw Up' (EK'de verilecektir) olmuştur. 'Throw up' kabarcık harflerden türetilen, hızlıca icra edilen ve kısmen doldurulmuş (boyanmış) dışı çerçeveli, iki renkli bir stildir. Çoğunlukla, IND'lerin (İndependent Subway System; Şu anda New York metro sisteminin parçası olan, hızlı ulaşım şebekesinin adı)'lerde ve BTM (Brooklyn-Manhattan Transit Corporation; Şu anda New York metro sisteminin parçası olan, 1923'de Brooklyn-Manhattan arasında kurulmuş, hızlı ulaşım şebekesinin adı) üzerinde görülmüştür.

'Throw up', 75'den 77'ye kadar yükseliş göstermiştir. TRACY ve CLIFF öne çıkan isimler olmuşlardır. Throw up ekolünün en bilinen yazarları; POG, 3yb, BYB TC, TOP; "kralları" ise; TEE, IZ, DY 167, PI, IN, LE, TO, OI, FI aka VINNY, TI 149, CY, PEO olmuştur. Bu dönem, yazarların arasında kimin daha çok 'Throw Up' ve 'Broke Up' yaptığını görmek üzere gerçekleşen yarışmalara sahne olmuştur.

Yeni yaratıcı dalga 1977'nin sonlarında, aralarında TDS, TMT, UA, MAFIA, TS5, CIA, RTW, TMB, TFP, TC5 ve TF5 ın olduğu ekiple yeşermiş, stil savaşları bir kez daha yükselişe geçmiştir. Broadway'de ise, CHAIN 3, KOOL 131, PADRE, NOC 167 ve PART 1 gibi yazarlar; PHASE 2, RIFF 140 ve PEL tarafından yaratımlar genişletilmiştir. TMT ve CIA arasındaki rekabet ise döneme iz bırakmıştır.

80'lere yaklaşırken; son bombalama dalgasından önce, ekonomik durumu nispeten iyileşme gösteren New York (NY) şehri, Transit Authority (ulaşım sisteminden sorumlu kurum) öncelikli yazılar için bir temizlik yapmıştır.

1.7.4.1.4. 80'lerin İlk Yarısı

Grafitinin New York'tan tüm dünyaya yayılımı 80'lerde olmuştur. Bunun ilk nedeni; grafitinin bağlantılı olduğu hip-hop kültürüdür. Video-klip, rap şarkıları, konserler ve yazarların grafitilerini yaptıkları canlı hip-hop şov programları nedeniyle grafiti yanlış bir şekilde hip-hop kültürü ile bağdaştırılmış, ayrılamaz hale gelmiştir. Bu dönemde daha fazla sayıda genç grafiti yaparak daha sıkı bağlantılar kurmakta, iletişimlerini grafiti sayesinde güçlendirmektedir. Grafiti; sosyal iletişim platformu olarak işlev görmüştür.

Gerçek meraklılar 1980'de kısa periyodlarla tekrar yaratıma başlamıştır. Bu dönemde, tren hattı çitleri de istikrarlı şekilde onarılmaya başlanmıştır. Onarımlar; yazarların yavaş yavaş tren hatlarından çıkıp diğer yaratıcı seçenekleri göz önünde tutmak durumunda kalmalarına neden olmuştur. Bir çok yazar, metro araçları boyamanın ötesinde kariyer yapma üzerine düşünmeye başlamıştır. Kurulu sanat dünyası da; üzerine düşeni yerine getirerek bir kez daha yenilikçi olmuştur.

Yazarlar; 70'lerin ilk yarısından, 'The Rasor Galeri'den (United Graffiti Artists'in çalıştığı galerilerden en tanınanıdır.) beri olumlu yönde dikkat çekmemişlerdir.

1979'da LEE QUINONES ve FAB 5 FREDDIE Roma'da sanat eksperleri (art dealer; sanat eserlerine değer biçen kişi) Claudio Bruni ile yaptıkları açılışla bunu kırmışlardır. Ardından 1980'de, sayısız yazar 'ESSES Stüdyosu', 'Stephan Eins' Fashion Mode' ve 'Pati Astor's Fun Galerisi' gibi yerlere ufuklarını genişletmek için akın etmiştir. Bahsi geçen galerilerle birlikte sonradan çıkan galeriler, yazarların deniz aşırı tanınmalarının önemli faktörleri olmuştur. Avrupalı sanat eksperleri (art dealer) bu durumdan haberdar olmaya başlamışlar ve bu yeni sanat formuna ilgi ile yaklaşmışlardır. DONDI, LEE, ZEPHYR, LADY PINK, DAZE, FUTURA 2000 ve diğerleri tarafından yapılan ustalık isteyen çalışmalar New York'lu gençlerin bir zamanların gizli dünyasını, tüm dünyaya tanıtmıştır.

1.7.4.1.5. 1982-1985 Dönemi

80'lerin ilk yarısı boyunca grafiti değişik nedenlerden ötürü dramatik bir şekilde giderek kötüye gitmiştir. Bazı nedenler grafiti kültürünün kendisiyle doğrudan alakalı olsa da, diğer nedenler de toplumsal değişim ile asıl etkindir.

80'lerde, kokain salgını kendini New York şehir merkezinde de göstermiş, 1. sınıf kokain ticareti için silahlar hep hazır olmuştur. Kokain salgını, merkezi yönetimi de alarma geçirmiştir. Silahlar, uyuşturucu, çetelerin varlığı sokaklardaki havayı gittikçe germiştir. Bütün bu oluşumların önüne geçebilmek adına hükümet yasalarla küçüklere boya satışını sınırlamış; satıcılara sprey boya, hırsızlığın yapılması zor kilitli dolaplarda muhafaza etmeleri zorunluluğu getirilmiştir. Mevcut yasalarda; grafiti yapılmasına dair cezaları ağırlaştırmıştır. En büyük değişiklik ise MTA'nın (Metropolitan Transit Authority) anti-grafiti bütçesini arttırması olmuştur.

Tercih edilen pek çok grafiti alanı neredeyse erişilemez olmuştur. Yönetim daha karmaşık olan yeni çitler yapmış ve bu çitlerden zarar görenler de hızla tamir edilmiş, erişim güçleşmiştir. Grafitileri temizlemeye de önem verilmiş; her zamankinden daha güçlü ve daha tutarlı bir şekilde temizlik çalışmaları yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde çalışmaların ömürleri günlük değillerse de en fazla bir ay kalabilmekteydi. Yaşanan hayal kırıklığı birçok yazar için grafitiyi terk etme nedeni olmuştur. Diğer birçoğunun ise cesareti kolayca kırılmamış, etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Devam edenler bu yeni koşulları meydan okuyuş olarak algılamışlar ve MTA tarafından mağlup olmayacaklarına karar vermişlerdir. Yoksunluk ya da kaynakların azlığından dolayı durumlarına ve alanlarına sahip çıkmış, bu yönde de son derece bölgeci ve saldırgan olmuşlardır.

Alanları sahiplenmek yazıların gelişimi bakımından yenilik getirmemiştir. Ancak tehditler uygulanmaya başlanmıştır; Eğer bir yazar korunmasız durumdaysa, dövülmesi ve boya malzemelerinin çalınması hemen hemen kesindir. Bu noktada fiziksel güç ve sokak çetesi üyesi olarak yazma; deneyiminin önemli bir parçası haline gelmiştir. Yazarlar dışarıya gruplar halinde çıkmaya başlamışlardır. 'The One Tunnel' ve 'The Ghost' olarak adlandırılan alanlar, efsane çatışmaların arka bahçesi haline almıştır.

MTA'dan gelen baskılara ek olarak, yazarlar arasında savaşlar da patlak verdi. En ünlü savaş; CAP MPC ile The World arasında olmuştur. Bu yıllarda yüksek profilli yazarlar: SKEME, DEZ, TRAP, DELTA, SHARP, SEEN TC5, SHY 147, BOE, WEST, KAZE, SPADE 127, SAK, VULCAN, SHAME, BIO, MIN, DURO, KEL, T KID, MACK, NICER, BRIM, BG 183, KENN, CEM, FLIGHT, AIRBORN, RIZE, JON 156, KYLE 156 olmuştur.

1.7.4.1.6. 80'lerin İkinci Yarısı Zor Ölüm (1985–1989)

Hatlardaki araçların bakım servislerinin ihale edilmesi; bazı metro hatları üzerindeki grafitilerin temizlenmesini önemli ölçüde azalmıştır. Bu yazarlar için bir fırsat olmuştur. En son bombing dalgası da bu sayede; 2. ve 5. hat için; WANE, WEN, DERO, WIPS, TKID, SENTO, CAVS, CLARK ve M KAY gibi yazarlardan gelmiştir. Bu yakıcılar birçok kere resimlerin üzerini parafları ile işaretlemişlerdir. Bu trend yükselerek yazı için nihai bir geri adım olmuştur. Boya ve cesaret eksikliği nedeniyle uzun süre kızağa çekilen birçok yazar, metro araçları ve dış mekanlara paraf atarak varlıklarını göstermişlerdir. Yazarların gururla tag attıkları, yazdıkları dönemler geride kalmıştır. Bahsi geçen yazarlar olmasa New York'ta grafiti için sanat formu ölü olarak kabul edilebilirdi.

86'ların ortasına gelindiğinde; MTA ortaya çıkan savaşta galip gelen taraf olmuştur. Birçok yazar grafitiyi bırakmış, şiddet de azalmıştır. Çoğu hat da; yazmak için tamamen serbest olmuştur. MAGOO, DOC TC5, DONDI, TRAK, DOME ve DC bu dönemde öne çıkan yazarlar olmuşlardır. Güvenlik artırılmış ve Transit polisinin yeni vandalizm karşıtı ekibi ise etkin bir şekilde çalışmaya başlamıştır. Geriye bir avuç 'zor ölen' olarak adlandırılan yazarlar kalmıştır. GHOST, SENTO, CAVS, KET, JA, VEN, REAS, SANE, SMITH yazıyı hayatta tutmak isteyen sivri figürlerden olmuştur.

80'lerin ikinci yarısında; MTA (Metropolitan Transportation Authority) grafitiye karşı olan savaşlarını resmi olarak kazandıklarını açıklamaya hazırlanıyorlardı. Trenlerin üzerindeki renkli çalışmalar, uygulanan sert malzemeler ve koşullar nedeniyle yerlerini ilkel taglere bırakmıştır. Bu durum; MTA'nın 12 Mayıs 1989'da (hatlarda hiç paraf bırakmamacasına) kazandığı zaferi ilan etmesini kolaylaştırmıştır.

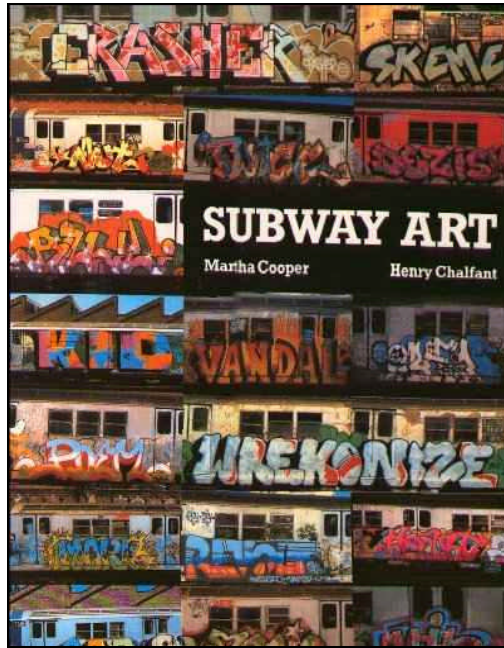
'Temiz Tren Hareketi' (Clean Train) olarak adlandırılan bu dönemde; alınan sıkı tedbirlere ve kamuoyuna karşılık; gerçek grafitilerin trenlerde olması gerektiğini düşünen yazarlar trenleri yüzey olarak kullanmaya devam etmişler; buna karşılık sayıca birçoğu ise; şehir dışına, terk edilmiş alanlara, ara sokak ve geçitlere çalışmalar yapmaya başlamışlardır.

Trenlere yazan yazarların ana hedefleri; MTA trenleri dışındaki yük trenleri olmuştur. Yük trenleri, yazarların grafiti yapmalarını sağlayacakları kamuflajı ve doğal güvenliği sağlamaktadır. Bu durum taglerin küçük Amerikan kasabalarından çıkıp, Arjantin'deki festivallere kadar ulaşabilmesini mümkün kılmıştır. Bu dolaşım; günümüzde de yazarların adlarının tüm kıtada gezmesini sağladığından önemli görülmektedir.

Otoyollar da bu dönem yazarları tarafından kullanılmıştır. Bu yöntemle isimler; tüm şehirler ve kıtalarda dolanmasa da binlerce kişinin geçtiği ve izleyebileceği yerlerde okunmaktaydı. Otoyol ‘Kralları’; COPE 2, PJ, TRAK, MED ve FAYDE olmuştur. Yine aynı dönemde, kent merkezindeki çatılar da yazarlar tarafından isimlerini tanıtmak için; sahnelerini kamuya açacak yerler olmuşlardır. Daha sonraları da hem kentin merkezi hem de en tehlikeli yerler olarak bu ün devam etmiştir. Dolayısıyla aslında yasaklamak ve girişleri engellemek eylemin kesilmesini sağlamamış yalnızca kullanılan yüzeyler değişmiş, hatta çeşitlenmiştir. COPE2, SENTO TFP, POEM, YES2 ‘Temiz Tren’ döneminin öne çıkan isimleri olmuştur.

Grafitinin gelişim sürecin boyunca sanatçı ve sanat ortamlarıyla da ciddi etkileşimleri olmuştur (Tirek, 2005). Avrupa sanat camiasında yer bulan grafiti farklı kıtalarda dolaşmaya başlamış, bu da farklı stillerin gelişmesine neden olmuştur. Fransa, Almanya veya İspanya’daki benzerliklere rağmen; yerel kültürel ve sosyal koşullar, değerler ile grafitiler biçim değiştirmeye, kendi ifadelerini almaya başlamıştır.

Kültürel çalışmalarda da yer bulmaya başlayan grafiti, sokak yaşamını kitlelere taşımıştır. Film ve kitaplar; Avrupa gençliğinin New York sokak yaşamına olan sevgisini, ilgisini arttırmıştır. ‘Subway Art’ (yer altı sanatı) isimli, 1984 basımı kitap yalnızca kuzey Amerika’da değil, tüm dünya için kutsal kitap gibi sayılmıştır (Şekil 53).



Şekil 53. Subway Art Kitabı, 2004, Yazar: Martha Cooper, Henry Chalfant

1982 ve 1983 yapımı iki filmin de hafızalardaki etkisi şiddetli olmuştur. Bunlardan ilki; 1982 yapımı ‘Wild Style’ (Vahşi Tarz); tüm dünya üzerindeki hip-hop mekanizmalarını ve New York merkezli hip-hop stil ve grafitileri hakkındaki filmidir. Hip-hop’un ticarileşmesinden önceki dönemi ele alması bakımından önemlidir. Diğer film ise; 1983 yapımı ‘Style War’ dır (Tarz Savaşı). Film metro grafitisini anlatan en iyi filmlerden gösterilmektedir. 10 yıllık çalışma sürecini kaplayan film; 80’ler New York’unun en iyi yazarlarının yaşamına ışık tutmuş; çalışmaları ile kişisel bağlarını, grafiti bağlamında ele alarak başarılı bir şekilde seyirciye aktarmıştır (Şekil 54).



Şekil 54. Tony Silver and Henry Chalfant tarafından yapılmış olan 1983 yapımı “Style Wars” filminin posterini

1987 yılında basılan ‘Spray Can Art’ (Sprey Sanat Olabilir) kitabı; New York sınırları dışına çıkarak; bütün dünyadaki erken dönem grafitilerini incelemiş, grafiti ile ilgilenenlerin ve bilgi sahibi olanların sayısını arttırmıştır.

Bütün bu kültürel ürünler; New York kodlarının dünyaya yayılmasına, yayıldıkları yerlerde de yerel formlarla biçimlenmesine imkan tanımıştır.

1.7.4.1.7. 90'lar

Geç 80'lerde; Avrupa'nın ikinci nesil yazarları; New York'daki idolleri ve arkadaşlarını ziyaret etmeye başladılar. Avrupalı yazarlar için bu adeta kutsal bir ziyaret, kendilerini adadıkları şeyin ana yurduna gitmek olmuştur. Bu ziyaretler çift taraflı olmuştur. New York yazarlarının tag'lerini İtalya veya İspanya sokaklarında görmek mümkündü. Bu; Avrupalı ve New York'lu yazarlar tarafından önemli idi.

Ziyaretler; Kuzey Amerikalı yazarların da hiç beklenmediği kadar yaygın bir şekilde Avrupa'ya yolculuk yapmasını sağlamıştır. Bu şekilde başlayan iletişim; internetin yaşama girmesiyle hızla yaygınlaşmış; süreklilik kazanmıştır. Bir diğer katalizör de; fotoğraf teknolojisindeki ilerleme olmuştur. Böylelikle yazarlar hikayelerini anlattıkları dokümanlar hazırlar olmuşlar ve fanziler (FANatic ve magaZINE kelimelerinin kısaltılmasıyla oluşturulan finansal kaynaklardan ve hiyerarşik yapılardan uzak alternatif basılı materyellerdir) basılmaya başlanmıştır. "ZİNE"; 1980'de ilk zini olarak (International Graffiti Times) yayınlamıştır. Fanzinlerle birlikte; yapılan işler, kullanılan malzemeler, renkler ile grafitinin yasal ve yasadışılığının tartışıldığı platformlar oluşmuştur.

Bazı yazarlar; gerçek yazarların zinlere yazarak tartışmayacağını, iletişim kurulmak istenirse bunu; duvarlara yazarak sağlanması gerektiğini savunsalar da, zinler bu dönemdeki önemli iletişim alanları olmuşlardır. Günümüzde de bunun yerini internetteki grafiti blog, forum ve sayfaları sağlamaktadır.

Günümüzde yüz binlerle ifade edilen net sayfaları ve blokların temeli; "Writing İs A Art Crime" (Yazmak bir sanat suçudur) temalı dokümanlara odaklanmış ilk web sitesidir ve 1994'te oluşturulmuştur. İlerleyen yıllarda bu tür sitelerin sayısı dünya çapında hızla artmıştır. Bu tür siteler; yazarların oturdukları yerden; hiç tren görmemiş çocuklardan, grafik tasarım firmalarına kadar çok geniş bir alana yaptıkları işleri ulaştırma imkânı vermiştir (URL-48).

1994 yılından günümüze gelişen teknoloji ile birlikte internet; metroda görülen akımla eşdeğer bir değerde görülmüştür. İnsanlar büyük uzaklıklara rağmen iletişim alanını internete taşımışlardır. Sanal alemdeki bombalamanın, gerçeğinin yerini tutamayacağı söylene de; yazma kültürünün çok önemli bir boyutu haline geldiği yadsınamaz bir gerçektir. Çıktı masraflarından daha ucuz olması ve düşen bilgisayar maliyetleri ile beraber internet; yazarlar olarak anılan grubun en önemli ve ulaşılabilir iletişim kaynağı haline gelmiştir. Fanzin dönemindeki tartışma ve iletişim ortamı internetle sürdürülmekte;

uluslararası bir boyutta ve hızı daha da artmış bir şekilde fikir alışverişleri gerçekleştirilmektedir. Yeni ekipmanlar, renkler, teknikler sınırları aşarak dünya üzerinde dolaşmakta ve bu kimi zaman yerelliği örselese de; yaratıcılığa da katkı sağlamaktadır.

1.7.4.2. Türkiye’de Grafiti

İlk grafitinin Türkiye’de; Vikinglerin, İstanbul şehrine geldiklerinde Ayasofya’nın korkuluklarına, “X was here” (A buradaydı) grafitilerini kazıyarak bıraktıklarını söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra; İzmir Agora kazılarında da yönetime muhalif sloganlar ve isimlerin kazındığı grafitiler rastlanmıştır.

Türkiye duvar yazıları ile ilk defa; 60’lı yıllardan sonra kutuplaşan siyasi ortamın sokaklara yansısıyla tanışmıştır. Siyasal güç göstergesi ve “kurtarılmış” bölgelerin belirlenmesi amacı ile duvar yazıları yazmak isteyen gençler gece boya kutuları ve fırçalarla, güne ait öfkelerini ve yarına ait umutlarını duvarlara yazmışlardır (Jöntürk, 2003). Aynı dönem akımları ile ilgili çeşitli semboller ve desenler de duvarları renklendirmiştir. Yine, eski çağlardan süregelen bir yaklaşım; coğrafi ayırım gözetmeden duvarlar; fikirlerin aktarılmasına sahne olmuştur.

Dünyada olduğu gibi bugün anladığımız anlamda grafiti; 1980’lerin ortalarında duvarlarda görülmeye başlanmıştır. Almanya’da çalışan Türk işçileriyle ilişkilendirmek güç de olsa; Berlin, grafiti konusunda Avrupa’da başkent iken Türkiye ile bağının hiç olmadığını söylemek de mümkün olmayacaktır. Bir ideolojiye ait olmayan; okunması zor bu yazılar kentlerin duvarlarında yer almaya başlamıştır.

Bu dönemde siyasi içerikli, duvar yazıları vardır. Bu yazıları grafiti ile ilişkilendirmek mümkün olmasa da, Amerika’da da grafitinin oluşumunda bu düz duvar yazıları başlangıç noktası olmuştur. Amerika’daki grafitinin doğuşu ‘Nuri Alço’ (NARO) örneğindeki gibidir (Şekil 55).



Şekil 55. NARO sticker çalışması, İstanbul (URL-49)

'80 sonrası; yaşanan toplumsal travma sonrası gelişen apolitik yaklaşım; yalnızlığa bırakılan ve herhangi bir topluluğun parçası olamayan, olması da ailelerce engellenen gençlerin; duvarları sesleri olarak kullanmalarına yönetmiştir. Bir sivil itaatsizlik örneği olan grafiti doğası gereği bir başkaldırı olarak Türkiye'de de yerini bulmuştur.

Türkiye'de, ilk olarak İstanbul Bakırköy'de başlayan grafiti; "S2K" grubu ile karşılaşmıştır. O dönemler Türkiye'de spreay boya olmadığından grafitiler eskiz defterlerine (sketch book) taslaklar halinde yapılmıştır. İlk grafiti 1985 yılında "TURBO" tarafından Soğanlık-Yakacık'ta gerçekleştirildi. Aynı dönemlerde "MİKO", Bağdat Caddesi'nden "Ramon", Bakırköy'den "AKİ", Kocamustafapaşa'dan "NASTY" yazan diğer grafitistlerdir.



Şekil 56. TURBO'nun bir çalışması (Tunç Dindaş'ın arşivinden)



Şekil 57. S2k'nın bir çalışması (Tunç Dindaş'ın arşivinden)

Bugün “king” olarak kabul edilen TURBO; grafitiye o dönemler break dans ve filmlerin verdiği tutku ile başladığını söylemiştir (Şekil 56).

1998 yılında grafitiye başlayan ve yedi “crew” den (terminolojide grup, ekip anlamında kullanılmaktadır) oluşan GNG Klan'ı yasal olarak grafiti yapmaya başlayan ilk grafiti grubu olmuştur. Bayrampaşa ve Güngören Belediyesi, Merter'deki kola fabrikasının arkasındaki duvarları grafitistlere bırakarak, yerel yönetimlerin grafitiye destek verdikleri ilk örneği gerçekleştirmiştir. Bugün bahsi geçen belediyeler hala aynı desteği sürdürmektedir.

İnternetin sınırları kaldırması ile yapılan çalışmaların yerelliği azalsa da; 90'lardan itibaren Türkiye'de kalitesi yüksek grafiti örnekleri görülmeye başlanmıştır.

Dünya'daki gelişiminden farklı olarak Türkiye'de 'Nuri Alço Revival Organization' (Nuri Alço'yu Yeniden Diriltme Kuruluşu) toplumsal çarpıklıklara da değinen bir yaklaşımla yer bulmuştur. İnternette manifestoları bulunan oluşum; duvarlara 10 metreden görünecek şekilde 'Nuri Alço' yazan ve bunu internette yayınlayan kişileri üye olarak kabul etmektedir.

Bugün en çok bilinen grafitistler; TURBO, TAB, WYNE, ROT, GAS, MACE, MCCROY, KOACCREW, WASE, KEOS, en tanınan ve aktif gruplar ise; İstanbul'dan; “S2K”, “Dyer familie”, “B4L crew”, Kocaeli'nden “Style of İzmit” ve “W2L” isimli gruplardır.



Şekil 58. TUBO, WYNE ve TAB'ın Taksim'de bir otoparktaki legal çalışması

TURBO (2009); “grafitinin en önemli konusu, isimdir. Bu gizli meşhur olma duygusudur. İnsanlar sizden sizin olduğunuzu bilmeden bahsederler. Bunu sağlayabilen tek araç grafitidir” der.

1.7.4.3. Grafitinin Ortaya Çıkma Nedenleri

Avustralya grafitisi koleksiyoncusu Rennie Ellis (2007); grafitiyi; kişinin yorumlama, bilgilendirme, tanıtmaya, eğlenme, ikna etme, savunma veya basitçe dünyadaki varlığını ifade etmek için bir şeyler söyleme isteğinin sonucu olarak tanımlar (Biles, 1987).

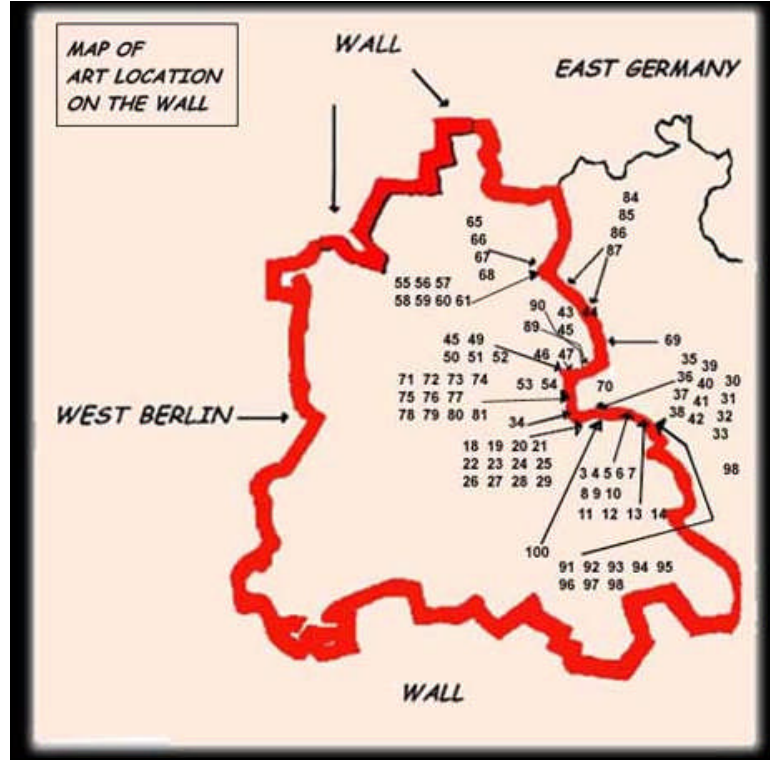
Temel olarak; mülkiyet sahipliğinin zayıf olduğu, görünürlüğün yüksek olduğu mekanlarda daha sık rastlanmaktadır. Grafitinin temelinde yer alan tanınma kaygısı en önemli meselenin aslında görünmek olduğunu ortaya koyar. Çok sayıda insan tarafından görünebilme eyleminin kent merkezlerinin tercih edilmesine neden olmakta, kalabalık işin yapılmasını da kolaylaştırmaktadır. Diğer taraftan mobil yüzeyler de uzak mesafelerde tanınırlığı sağladığından trenler, otomobiller de yoğun olarak tercih edilmektedir.

Grafitinin ilk çıkış döneminde; New York gettosunda, hip-hop kültürünün dört ana unsuru vardır: DC, MC(rap), B-boy (break dans) ve grafiti. Grafitistler, sokak tasarımlarını sokak aralarındaki duvarlara spey boyayla işlemişlerdir. Hip-hop partilerine katılan bu gençler, enerjilerini sokağa, her yere imzalarını atarak taşımışlardır. Güneş'e göre (2008); Grafiti de, hip-hop'un diğer türleri gibi, direnmeyi ifade eder ve yerleşik değerlere karşı bir meydan okuma bulunmaktadır.

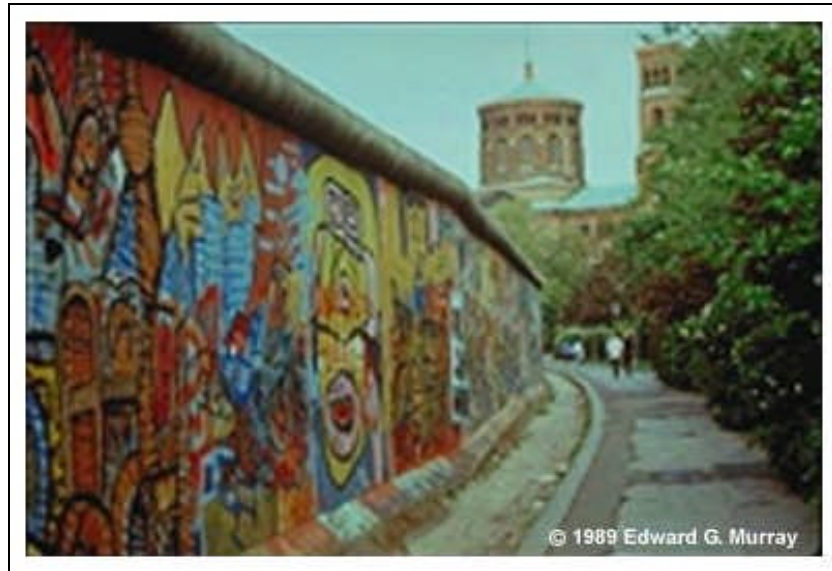
Büyük kentlerin yoksul mahallelerinden çıkmış gençlerin, geçtikleri her yere ellerindeki aletlerle, genellikle oturduğu sokağın numarasını çağrıştıran lakap ya da isimlerinin baş harflerinden oluşan sahte imzalarını atarak başlayan grafiti yazarlarının sayıları çoğaldıkça rekabeti artmış ve rekabet sonucunda tanınır olmak kaygısı ile grafiti yazımını zamanla bireyselleştirmişlerdir. Kalabalık içinde kendini ortaya çıkarmak ve kendini duyurmak amacı duyan yazarlar (writers, taggers), kentin uygun gördükleri yerlerine imzalarını atmışlar, ayırt edilmek için farklı kaligrafi tekniklerini ve renkleri kullanmaya başlamışlar, sanatın dallarından ve sokak yaşamından esinlenmişlerdir. Görünür olma arzusu, rekabet ve farklılıkla bütünleştiğinde; yalnızca kent çeperleri değil, kent merkezleri de grafiti ile dolmuştur. Görünürlük ve fark edilebilme adına ilgi çekici ve renkli yazı biçimi kullanmak yepyeni stilleri de ortaya çıkarmış; taglere semboller ve ilgi çekici resimler eklenmiş, harflerin boyutları büyümüş, içi desenlerle süslenmeye başlanmıştır (URL-50).

80'li yıllarda hip- hop kültürünün de gelişmesi getto gençliğini sokağa yansıtmıştır. '90'lı yıllar; kültürün küreselleşmesi ile sanatın dünya çapında endüstriyel malzeme olarak metalaştırılıp tüketilmesine karşı çıkan sanatçıların da müzeler ve galerileri reddedip sokağa yönelmesine neden olmuştur.

Avrupa'da ise grafitinin gelişimi daha farklı nedenlere dayanmıştır. II. Dünya Savaşından sonra yenik çıkan Almanya'nın Sovyetler Birliği'nin işgali altındaki topraklarda, 7 Ekim 1949 yılında Demokratik Almanya Cumhuriyeti kurulması ve 1953 yılında gerçekleşen işçi ayaklanmasından sonra, 1961 yılında Doğu bloğunu belirlemek için yapılan Berlin Duvarı, uzun süre insanlar üzerine baskı oluşturmuş (Şekil 59), Doğu-Batı çatışmalarının sembolü olarak görülmüştür. 70'lerin başında getto yaşayanları duvarın üzerine protesto amaçlı yazılar yazmaya başlamışlardır (Şekil 60). Yazıların amacı mevcut düzene başkaldırıdır ve gösterim kaygısı taşımaz. Ancak 80'li yıllar geldiğinde grafiti kültürü gelişmeye devam eder ve görsellik de önem kazanmaya başlar. Tarihçede de bahsedildiği gibi bunda Amerikalı yazarların ziyaretleri de önemli yer tutmuştur. Berlinli ve Münihli grafiti yazarları (writer) bu konuda uzmanlaşmışlardır.



Şekil 59. Berlin Duvarı ve çalışma yapılan yerler (URL-51)



Şekil 60. Berlin Duvarı, Mariannen Platz, 1989 (Edward Murray'ın arşivinden) (URL-52)

Ünlü İngiliz grafitist Banksy (2001); “Grafitinin çirkin, bencil, üne kavuşmak isteyen insanların bir aksiyonu olduğunu söyleyebilirsiniz. Eğer bu doğruysa bunun nedeni grafiti sanatçılarının da bu toplumda yaşayan diğer insanlar gibi olmalarıdır... Grafiti yapacak

hiçbir şey kalmadığında, kendinizi ifade etmek için kullanılabilir az sayıdaki araçtan birisidir” diyerek grafitinin bir toplumsal tepki, ifade aracı olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla her şeyden önce duvarlara yazılacak bir şeyin olması gerekir. Ün, kendini ifade etmek bunun arkasından gelen şeylerdir. Yukarıda da anlatılmaya çalışılan grafitinin özünde de toplumsal devinim, baskılar, ekonomik değişimler vardır.

Yaşamdaki yasaklı deneyimlerini ortaya çıkarma da bireyleri grafitiye yönlendiren etmenlerdendir. Onlu yaşlardaki insanların yaşamda takdir edilme ve kabul görme isteklerini yetenekli görüldükleri grafiti de değerlendirmektedirler. Bu potansiyel; genç sanatçıların toplumun içinde bulunduğu duyguyu spesifik düşünceler veya imajlarla anlatma odaklı; ihtilafli sanatlarla bir duruş arz etmeleri yaratıcı olmamaktadır. Bu genç yetenekler, kendilerini “tagger” diye adlandırmaktadırlar; yani “iz bırakanlar”. Kentte büyükler tarafından kabul görmeyen, yasaklanmış bölgelerde, kendilerine özgün desenleri kendi belirledikleri büyüklükte, genel tarafından kabul görülmeyen zamanlarda (gece, sabaha karşı) yapmak; mekana ciddi bir iz bırakmaktır aslında.

Bojorquez’e göre; Potansiyel bir “iz bırakıcı”; izleyicilerine kendini ifade etmek ve topluma en önemiyi sunmak için renkler, yapılar, dokular ve sanat ile grafitinin tarihini nasıl kullanacağını öğrenmek ister (Bojorquez, 2005). Bu aslında tüm sanat ve bilim dallarında da aynı yöntemi izlemektedir. Toplumsal bellek bile tarihe önem vermektedir. Geçmiş; şimdiki zamanın okumasıdır ve günün en çarpıcı sunumu geçmişteki araçlarla kuvvetlenir. Günümüzde; internette, grafiti blog ve forumlarının bu derece yaygın kullanımının nedeninin de bu olması kuvvetle muhtemeldir.

Günümüzde toplum, insanların kendini özgürce ifade edebildiğinde nasıl bir sanatsal zekanın ortaya çıkacağına dikkat edememektedir. Sadece bunu fakir komşulukların bir manifestosu gibi görmektedirler. Bu kişilere göre, sanat; grafitiyi tanımlayan bir kelime değildir, genellikle onaylanmamış bir türdür. Tehlikeli görünürler hatta kimileri için korkutucudurlar (LaRee, 1999). Ancak yasaklandığı dönemlerde bile insanlar yazılarını ‘kazıyacak’ yeni yüzey ve mekanlar üretmişlerdir. Yapılan çalışmaların sanat olup olmadığı tartışmasını bir kenara bırakırsak; söylenecek ifadenin olması; bunun paylaşılacağı mekanın sağlanmasını doğrudan gerektirmektedir zaten. Mekan kentsel tasarımın bir parçası olarak; tasarımcının ana konusudur. Sanatsal olsun olmasın eşit ifade hakkı için kamusal mekanlar sağlamak tasarımcıya düşen ödevdir.

Grafiti; insan belleğinin ve sosyal dinamiklerin keskin ve direk bir ifade formunda ortama müdahalesidir. Sanatsal bir ekolojik üründür. İnsanoğlu yazıdan önceden beri

ihtiyaç ve yaşamını duvarlara kazımıştır. Erdönmez'e (2007) göre; Günümüzde daha da grileştiğini hissettiğimiz betonlaşmış teknoloji toplumunda müdahale sistem için bir suçtur.

80'lerde galerilerde saygın yer bulan ve küresel bir akım olan grafiti, günümüzde alt kültür gruplarının doğal ortamı olan sokaklarda süregelmekte, sadece alt kültür tarafından değil toplumun tüm kesimlerinden bireyler tarafından yapılmakta ve tüm kesimlerin tepkilerini duvarlara taşımaktadır. Grafiti yapanlar arasında reklamcılar, mimarlar, sanatçılar, iş adamları bile mevcuttur. Bazı kesimlerde grafiti vandalizm olarak ifade edilse de; özellikle gençler tarafından; kötü durumda olan birçok alanı güzelleştiren, ifadeyi vurgulayan güçlü bir araç ve bir kültürü tanıtan, toplumun içinden gelen, birlikteliği ve toplumsal bağlılığı sağlayan bir sanattır.

Grafiti; genelde düşük bir maliyetle ya da ücretsiz bir şekilde sanatsal bir yayın sunar (LaRee, 1999). Susan A. Philips'e göre ; "Grafiti kişisiz mekanlara kişilik kazandırır, kimlik görünümleri inşa eder, kamusal alanı özel mekan haline getirir ve etnik birlik kadar etnik çeşitliliği de destekleyici rol oynar." (The Dictionary of Art , 1996).

Canlı renkler ve bellekteki fantastik kahramanlar, sistemli bir politikanın ürünü olarak galerilere hapsedilmişlerdir. Değişmeyen tek şey ise grafitileri benimseyenlerin spontan üretime dayanan uzlaşmazlıkları ve ortama verdikleri tepkilerdir.

Özdemiroğlu grafitiyi; insan belleğinin ve sosyal dinamiklerin keskin ve direk ifade formunda ortama müdahalesi, sanatsal bir ekolojik ürün olarak tanımlamıştır (Özdemiroğlu, 2001).

Genç insanlara sahip olmadıkları ya da güçlerinin yetmeyeceği, sanatlarını sergileyecekleri kamusal bir alan sağlandığında bu gençler bunu olumlu bir şekilde kullanırlar. Bir şeyler yapıldığı takdirde grafiti; hem fiziksel vandalizmden hem de algısal olarak vandalizm olarak görülmeğe uzaklaşacaktır. Ancak sağlanılan mekanların da diretilmemesi doğasında özgürlük ve bağımsızlık barındıran bu eylem için atlanılmaması gereken bir konudur. Grafiti yazarları; insanların yaptıkları şeyi fark etmesi için çalışmalarını dışarı taşımak için her şeyi yapacaklardır (LaRee, 1999).

Duvara yazı yazma, insanın şehre dışarıya kendinden bir iz bırakma isteğinin bir uzantısıdır. İnsanların yaşam mekanını sadece güzel eviyle sınırlamayıp, sokakları da yaşam mekanı olarak gördükleri ülkelerde grafiti sanatı çok daha yaygındır (The Dictionary of Art , 1996). Grafitinin sergilendiği komşuluklarda, toplum ve sanatçılar arasında sıkı bir ilişki görürüz. Bu ilişki hiç şüphesiz, grafitinin şehrin karanlık duvarlarında sergilenen bir barış sanatı olmasından gelir.

Daha önce de bahsedildiği üzere; sanatı müzelerden dışarı çıkarmaktan, kimliğini ortaya koymaya, tanınma isteğinden, kamusal bir grup ya da kişisel amaçlar için özelleştirme çabasına birçok sebebe bağlı olmakla birlikte grafiti bir dışavurum şeklidir.

Sokak sanatçıları, rasyonel olarak planlanmış şehrin idealizmini reddeden ve kent üzerinden eyleme geçen dışavurumculara çok yaklaşmaktadır. Dışavurumcular, “kent gerçek yaşamının modernlik ve şehirciliğin resmi reprezentasyonun ötesinde bir yerlerde doğduğunu” savunmaktadırlar (Sadler, 1998). Bu özelliği ile grafiti; zaman zaman sanat tarihçilerinin de ilgisini çekmiştir.

Bir mekanın sanat etkinliklerine sahne olabilmesi; ısı, nem, aydınlatma gibi teknik olanaklara bağlıdır. Aynı zamanda da mekanın kent merkezine uzaklığı, erişilebilirliği, kamuya açık olup olmaması önemlidir. Legal olarak nitelendirilen sanat eylemlerinin gerçekleştirilmesi sınırsız serbestliğe sahip olmadığı gibi, görünür olmak bu eylemler için de önem taşımaktadır.

Sokak sanatları için görünür olmak en önemli unsur olduğundan; duvarlar, yollar, kayalar, trafolar, tren vagonları, panolar, otobüs durakları, garaj duvarları, kepenkler, çöp bidonları; tuval için birer materyaldir. Çıkan ürünün gerisinde harcanmış zaman, emek, tasarım ve planlama yatar. Otobanlar ve yüksek katlı yapılar grafitinin her türü için bilinen yerlerdir. Kent limitleri çeşitli izlerin bırakılması için açık oyun alanı olarak algılanır (LaRee, 1999). Bu yönüyle de oyunsu vandalizm kavramı içinde değerlendirilebilmektedir. Bu kavrama ileriki kısımlarda değinilecektir.

1.7.4.4. Sanat Vandalizm Arasında Grafiti

“Grafiti” ve “gerilla kamusal sanatı” (gerilla public art) kavramları, kamusal sanat kavramından farklılaştırılmaya çalışılmaktadır. Bu yaklaşımda; eylemlerin kentsel alanda otoritelerin izinleri dışında kullanımı nedeniyle ortaya koyulmasının etkisi büyüktür. Medya; vandalizm ve şiddet arasında bir ilişki geliştirirken; vandal eylemleri insanlar yerine mülkiyete yönelik olarak sınırlandırıldığını göstermektedir. Vandalizm ne anlamsızdır, ne de belli bir formdan gelmektedir.

Grafiti eyleminin bir suç olup olmadığı “görünür” olmaya başladığı dönemden itibaren tartışılan bir konudur. Türkiye’de mevcut yasalara göre “ mülke zarar verme” olarak değerlendirilmekte ve suç olarak görülmektedir. 5237 sayılı yeni Türk Ceza Kanununda ‘mala zarar verme’ adıyla 151.,152. ve 153. maddeler ile düzenlenmiştir.

151/1. maddesine göre; “başkasının taşınır veya taşınmaz malının tamamen yıkan, tahrip eden, bozan, kullanılamaz hale getiren veya kirleten kişi, mağdurun şikayeti üzerine 4 aydan 3 yıla kadar hapis ve adli para cezası ile cezalandırılır”. 152/1. maddesi ise; “kamu kurum ve kuruluşlarına ait, kamu hizmetine tahsis edilmiş veya kamunun yararlanmasına ayrılmış yer, bina, tesis veya diğer eşya hakkında” yapılması ağırlaştırıcı neden olarak belirlenmiştir.

Ancak tartışılması gereken; grafitinin mala karşı zarar yaratan kirletici bir eylem mi, yoksa onu güzelleştirme eylemi mi olduğudur. Çünkü Dönmezer’e (1994) göre; suç görecelidir. Suçu oluşturan fiiller zaman ve ortama göre değişebilir. Bugün suç olarak kabul edilen eylemlerin geçmişte vatanseverlik olarak algılanması gibi, suç sayılmayan bazı eylemlerin de geçmişte ahlaksızlık olarak kabul edilebildiği bir gerçektir. Eylemin önceki kısımlarda anlatılan temellerine, oluşum nedenlerine inildiğinde ve bu kadar yaygın olmasına bakıldığında durumun tartışılması kaçınılmaz olmaktadır. ABD’nde Bronx, Queen gibi sosyal konut projelerinin olduğu, devasa konut alanları olarak düzenlenmiş fiziksel çevrelerde ortaya çıkan bu eylem, kimlik kaybı ve tecrit hissiyle ortaya çıkmış; mekanı sahiplenme isteği ile gerçekleşmeye başlamıştır. Yani vandalizm kavramının tam tersine mekana ait olmama hissi değil, o mekana sahip olma hissi ön plandadır.

Yıldırım’a göre (2008); Grafiti eyleminin illegal zeminde gerçekleşmesi ve vandalist ögeler barındırması etkileşim süreci bakımından değerlendirilmelidir. Çift yönlü bir süreçtir. Tepki; Etkide bulunan için sanat yapmak ve amacını gerçekleştirmeye çalışmak; etki altında kalan için ise sahip olduğu şekilde korumaya çalışmak maksadıyla, yapılan işleri silmek, üzeri silmek, üzerini kapatmak, şikayette bulunmak ve hukuksal süreci başlatmakla ortaya konulmaktadır. Sahip olunan yerlere izinsiz müdahale edilmiş, değiştirilmiş, görüntü kirliliği oluşturulmuştur. Öte yanda, emek harcanarak ve yakalanma riskini göze alarak yapılan işler yok edilmekte, işin kalıcılığı ortadan kalkmaktadır. Etkide bulunan kesim de bu şekilde öfkelerini işleri tekrar tekrar ortaya koyarak açığa vurmaktadırlar (Güneş, 2008).

80’lerde tarz üzerine yoğunlaşan rekabet ve farklılık yaratma, görünür olma kaygısı ile birlikte kentin tümünü kaplayınca, grafiti bir problem olarak ele alınmaya başlanmıştır. Zaman içinde de otorite ile grafitistler arasında mücadeleye dönüşmüştür (Castelement, 1982). Grafiti kent üzerinde kontrolün kaybedildiğine dair bir işaret olarak alınmış, eylemi engelleyici politikalar geliştirilmeye çalışılmıştır.

Bu anlayışın başladığı dönemde, New York belediye başkanı Edward Koch anti grafiti hareketini başlatmıştır. Hareketin temel niteliği; kamu bilinci yaratmak ve mevcut uygulamaları temizlemektir. Ancak temizlik maliyetinin artması belediyenin yeni yaklaşımlar geliştirmesine neden olmuş ve spreyci boyacı satışlarına kısıtlılık getirilip, emniyet teşkilatında yeni birimler oluşturularak çözümler aranmıştır (Castelement, 1982).

Ancak 80'lerin sonlarında sanat çevrelerinin ilgisini çeken; "New York köklerinden gelen saf bir sanat" olarak görülen grafiti; sanat galerilerinde yer bulmaya başlamıştır. Bu nedenle de yasadışı olanın toplumsal kabullenme ile birlikte yasal olması düşünölmeye başlanmıştır. Günümüzde Avustralya, ABD, Batı Avrupa ölkelerinde grafiti hala suç olarak ele alınmaktadır.

Dünyanın birçok ölkesinde kamuya açık alanda yapılan grafiti illegal olarak kabul edilmektedir. Birçok Batı Avrupa ölkesinde "graffiti suçları" ile ilgilenen özel polis birimleri bulunmaktadır. Almanya'da kamu binalarına yapmak yasaktır. Bunun yanında grafitinin Avrupa'da ilk çıkış yeri olan Berlin şehrinde bazı parkların içinde özel grafiti duvarları mevcuttur. İngiltere'de de grafiti yasaktır. Ancak İngiltere grafitisi denilince akla ilk, önlü sokak sanatçısı Banksy gelmektedir. Hollanda ve İsveç'te ise grafitistlere diğeri Batı Avrupa ölkelerine göre daha anlayışlı yaklaşmaktadır.

Grafitiyi suç olarak gören ölkelerde cezalar da farklılık göstermektedir. Bazı ölkelerde yakalanan grafitistler duvarları eski renklerine boyamak veya belediye için zorunlu hizmet cezası verilmektedir. Bazı ölkelerde ise hapis, para cezası uygulanmaktadır. ABD'de de grafitistleri yakalamak için polis birimleri mevcuttur.

Sakata'ya göre(1999); grafiti yetkili kişilerce de artık sanat olarak kabul edilmeye başlanmıştır. 'Armedon' filmine atıfta bulunarak; büyük grafitistlerin duvarlar ve otobüslerde göröldüğünü; müzelerde de bu tip grafitilerin sanat olarak ele alınabildiğini belirtmiştir (Sakata, 2008).

Grafitinin pek çok formu sanat olarak ele alınabilir. Çünkü diğeri sanat formları gibi gelişmek ve usta olmak için yıllarca pratiğe gereksinim vardır. Sakata'ya göre (1999); Grafiti basit olarak ki farklı formdan meydana gelir 'sanat' ve 'değersiz şey/çöp'. 'Grafiti sanatı'; incelikli renk, stil ve mesajlardan oluşmaktadır. 'Çöp' ise; tagler ya da takma isimler kullanarak mekanı işaretleyen semboller.



Şekil 61. Uyarı levhası; artan vandalizm eylemlerine karşı alınmış bir önlem (URL-53)

Arent (1994); bütün ekonomik etkinliklerin zorunluluklar alanına ait olduğunu ve ekonomik sorunlardan azade olamayan kişinin kamusal alana katılım sağlayamayacağını belirtir. Çünkü bu bireyi birtakım zorunluluklar arasına sıkışmıştır. Bu noktada da sponsorlar, reklam panoları ve devlet eylemlerinin duyuruları arasında varlığını sürdürmeye çalışan yaya kentlinin, ne şekilde kamusal alanı yaşayacağını ve kamusal alandan ne gibi etkileşimde bulunacağını düşünmek gerekmektedir (Arrendt, 2008). Bir toplumda var olan kamusal alanın genişliğini ve sınırlarını; düşünce, ifade, bilgiye erişme, tartışma, toplanma, örgütlenme ve tanınma özgürlüklerinin gelişmişliği ve ayırt etmeksizin herkesi kapsayıcılığı belirlemektedir (Özbek, 2004). Bu noktadan ele alındığında grafiti sanatının da estetik özelliklerinden bağımsız kamusal alanda varlığını sürdürebilmesi gerekmektedir.

Bansky de (2005); dünyanın en büyük suçlarını kurallara uymayan insanlar tarafından değil, bizzat kurallara uyanlar tarafından işlendiğini; tepelerine bomba atarak köyleri katledenlerin, hep kurallara uyan insanlar olduğunu söylemiştir (Bansky, 2009). Dolayısı ile kendi varlığını ortaya koymaya çalışan, farkındalık yaratmak isteyen bu aktivist grubu suçlu olarak tanımlamak üzerinde tartışılması gereken bir konudur.

Grafitinin yasal olarak ele alınması ancak toplumsal kabulün gerçekleşmesi ve kamu faydasının ortaya konulması ile gerçekleşecektir. Kentsel alanlarda, duvarlarda devam eden grafiti değeri zaman içinde anlaşılacak bir anlatım biçimidir.

İnsan doğduğundan itibaren gereksinmelerini gidermeye çalışır. Psikolog Abraham Maslow bu gereksinmeleri açıklayan 'İhtiyaçlar Teorisini' ortaya koymuştur. Teoriye göre; insanın ihtiyaçları doğumundan itibaren bedensel, psiko-sosyal (güvenlik, sevgi, özgüven-

özsaygı, benlik) ve ruhsal (estetik, din ve kendini gerçekleştirme) ihtiyaçlar olarak tasnif edilir. İnsan, aşağıdan yukarı doğru ihtiyaçları tatmin edildikçe, hiyerarşide kendisinden bir yukarıda bulunan diğer ihtiyaca güdülenir. Maslow'un ihtiyaçlar basamağındaki ilk evre yeme, içme gibi yaşamın devamını sağlayan karşılanması zorunlu fizyolojik ihtiyaçlardır. Yeme, içme, banyo gibi fiziksel ihtiyaçları karşılanması, güvenlik ihtiyacına güdülenmesine yönlendirir. Üçüncü basamakta; sosyal bir varlık olan insanın sosyal ihtiyaçları önem kazanır. İnsan tek başına yaşayan bir varlık değildir. Bir gruba bir topluluğa ait olmak, bütünü parçası hissetmek ister. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi teorisine göre insanın ihtiyaçlarından bir tanesi de, özellikle adolesan döneminde önem kazanan; kimlik ve buna bağlı olarak statü ve aidiyet ve yüksek benlik ihtiyaçlarıdır. Çete grubunun üyesi olmak için vandal bir eylemde bulunan gencin Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisindeki 'aidiyet duygusu' fikri ile örtüşmektedir.

Yabancılaşma duyguları ile beslenen toplu öfke, toplumun alt kesimlerinde ani şiddete dönüşebilmektedir (Ergil, 2001). Kente aidiyet duygusu zayıfladıkça; kente ilişkin araçlara karşı şiddet duyguları ortaya çıkabilmektedir. Kendisini kente ait hissetmeyen bir kimsenin kentteki eşyaları ve kamu mallarını özenli bir şekilde kullanmaması olasılığı da yüksektir.

Ancak grafitinin yapılma amacına ve felsefesine bakıldığında kente ilişkin araçlara karşı şiddet duygusundan öte, o kentin parçasının sahiplenildiğini göstermek ve ileriki dönemlerde de o mekana dair bazen en güzel, bazen en iyi bazen de en büyük izi bırakma kaygısı algılanmaktadır.

1.7.5. Kentsel Suç Olarak Vandalizm

Vandalizm, yaşamın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Binaların camlarını kırmak, duvarlara yazı yazmak, parklardaki mobilyaları kazıyarak isim yazmak, bir tabloyu yırtmak, kütüphanelerdeki kitapların sayfalarını kopartmak veya yırtmak, karayollarındaki trafik işaret ve levhalarına, caddelerdeki telefon kulübelerine, telefonlara zarar vermek, sık rastlanan vandal eylemlerdendir. Malzemelerin sürekli kullanılmasını sağlamak için gerekli bakım ve onarım masraflarını arttırmaktadır. Bu davranışlarla özel mülklerle beraber birçok kamu kurumuna ait malzemelerde önemli maddi zararlar ortaya çıkmaktadır. Vandalizm bir çevre sorunu olduğu gibi sosyal ve ekonomik boyutu olan, kent yönetimlerini ilgilendiren bir eylemdir.

İnsan varlığının yoğunlaştığı her alanda her tür yıkıcı eylemlerin varlığını görmek mümkündür. Özellikle turizm işlevi ile beraber düşünülen ören yerlerindeki, rekreasyon işlevlerini yerine getiren park, koru ve orman alanlarında bu eylemin zararlı sonuçları izlenmektedir. Kentlerde gerçekleşen güvenlik ve kent estetiğini tehdit eden yıkıcı faaliyetler ele alındığında bu eylemler kentsel vandalizm olarak adlandırılmaktadır (Erkan, 2005).

Günümüzde grafiti karşıtı çalışmalarda grafiti vandalizm olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle vandalizmi tanımlamak önem kazanmaktadır. Bu bölümde vandalizme neden olan uyarıcılar açıklanarak grafiti ile ortak ve ayrışan özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Kent; kentlilerin fiziksel yapısını, sosyal yaşantısını, ekonomik durum ve gereksinmelerini yansıtır. Kentli de; yaşadığı kentin gelenek ve göreneklerini değişen değerlerini yansıtmaktadır. Kentsel tasarım bütünü içerisinde kentlilere eğlenme ve dinlenme imkanı tanıyan iletişim mekanı kentsel açık alanlar imgesel anlamda da önceki bölümlerde bahsedildiği nedenlerden dolayı büyük önem taşımaktadır. Bu önem düşünüldüğünde; bu mekanların fiziksel ve işlevsel boyutu ile organizasyonuna daha fazla önem verilmesi gerekmektedir. H.Lefebvre'in de dediği gibi; cadde, meydan, sokak gibi boşluklar, kentlerin simgesel boyutunu oluşturur (Çubuk, 1978). Bu nedenle yaşanabilir kentsel mekanların sürekliliklerini sağlamak, öncelikle var olan kentsel mekanların korunmasını gerektirmektedir.

Heterojen yapıya sahip olan kent doğası gereği; toplumsal ve iç denetimin zayıf olduğu mekandır. Kentin kozmopolit ve yoğun yapısı, mekanlarda suça da olanak sağlar. Günümüzün kentsel sorunlarından bir tanesi de vandalizmdir.

Vandalizm özünde şiddet, saldırganlık ve suç öğelerini barındırdığından birçok disiplinin çalışma konusu olmuştur. Bir sosyal olgu olarak vandalizm; bu niteliğine uygun olarak psikoloji, sosyoloji, sosyal psikoloji ve kriminoloji açısından bilimleri tarafından ele alınmıştır. Kırsal kesimde iç denetim, gelenek ve görenekler daha baskın, toplumsal değerler daha önemli olduğu için vandalizm eylemlerine kentlere oranla sık rastlanmaz. Hatta küçük ya da az göç alan kentlerde de vandalizm eylemleri, büyük kentler ve metropollere kıyasla daha düşük oranlardadır.

Vandalizm; sahibinin izni olmaksızın bir malın tahrip edilmesi olarak; bir suç konusunu oluşturmaktadır. Sosyal kontrol kuramı; suç olgusunu, bireylerin toplumsal değer ve normlara olan bağlılık düzeyleri açısından ele almaktadır. Teoriye göre;

bireylerin aile, okul, din ve arkadaş gibi geleneksel kurum veya unsurlara bağlılık düzeylerinin güçlü olması, suçlulukta engelleyici işlev görmektedir. Bağlılık zayıfladıkça bireylerin suç işleme olasılıkları artar. Birey veya toplum üzerinde söz konusu sosyal denetimin başarısızlığı veya yetersizliği, bu kuram açısından suçluluğun önemli bir nedeni olarak görülmektedir. Vandalist eylemler kırsal bölgelere oranla kent ortamlarında daha fazla görülmesi de bu kurama bağlanabilir (Dinçtürk, 2007).

Kent ortamında toplumsal denetimin yetersizliği, geleneksel kurum ve unsurlara bağlılığın zayıf olması gibi etkenlerin vandalist eylemleri doğurduğu söylenebilir (Williams III ve McShane, 1999). Ancak grafiti eylemlerini sadece sosyal kontrol kuramı bağlamında değerlendirmek ve bu nedenle kentlerde daha sık görüldüğünü söylemek eksik bir yaklaşım olacaktır. Her şeyden önce grafitist mekanı kendi ismi ile mühürlemek için eylemini gerçekleştirmektedir. Öncelikli yaklaşımı sahiplendiği bölgeyi işaretlemektir. Diğer taraftan sosyal denetim bakımından kır ile kenti kıyaslamak, birbirinden oluşum bakımından bile farklı özler içerebilen iki yerleşme birimindeki sosyal olguları açıklamayı anlamsız kılabilir. Hırsızlık, gasp gibi suçlar ile vandalizm gibi bilinçli tahribatları açıklarken mekandaki sosyal denetimin varlığı hep sorgulanmıştır. Mahallelerde sosyal denetim, kentin toplanma ve dağılma odaklarına oranla daha yüksektir. Hızlı kentleşme nedeni ile kaybedilen denetim mekanizmaları, yeni kentleşme (new urbanism) akımlarıyla yeniden yakalanmak istenmektedir. Ancak grafitinin bir duruş olduğu olgusundan yola çıkılarak bakıldığında kentler her şeyden önce heterojenliğin ve çeşitliliğin var olduğu mekanlardır. Özünde kırsala oranla daha fazla bireysel özgürlük yatar.

Kente göçün sonucu olması gereken asimilasyon ve uyumun olmayışı veya bunun reddi de göç eden ailelerin sonraki kuşaklarında bu bağlılığı zayıflatmaktadır. Uluslararası, kentler arası veya kırdan kente gelip, adapte olmayan, kültürel birikimine aykırı olarak değişime zorlanan, değişemediğinden dolayı da baskı gören, dışlanan veya alay edilen göçmen kente karşı savunma mekanizması geliştirerek, kenti ve onun her parçasını cephe haline getirebilir. Kentli, kentin mekanları veya kültürü de buna dahildir. Kente ve kurumlarına bağlılığın azalması, sosyal denetimin zayıflaması ile birleşince suça eğilim artar. Oysa grafiti eyleminde; aynı unsurlar, kentte yok sayılan, dışlanan, aynı senaryoyu paylaşanların, çoğu zaman isimsizlerin, kentin parçalarına kendilerinden bir iz bırakarak en azından o mekanı sahiplenmelerinin ve iz bıraktıkları yerlere ait olduklarının da bir göstergesidir.

Psikolojik rahatsızlıklar veya sosyal problemlerden oluşan vandalizm eylemlerinin önlenmesi mümkün olamasa bile tasarım yaklaşımları ile bu eylemlerin en aza indirilmesi mümkün olabilmektedir. Ancak öncelikle vandalizmin ne olduğu, vandalizme neden olan etmenler ile tasarım-vandalizm ilişkisini ortaya koymak ve grafiti kavramının bu tanımlar doğrultusunda vandalizm olup olmadığının sorgulanması yerinde olacaktır.

1.7.5.1. Tarihsel Arka Planı ve Vandalizme Dair Yaklaşımlar

Vandalizm tarihsel olarak ele alındığında 4. ve 5. yüzyıldan başlayan ve günümüze kadar süregelen bir olgudur. Tarihin hangi aşamasında olursa olsun bireylerde ve toplumlarda yol açtığı derin etkilerle beraber psikolojik, ekonomik ve kültürel yıkımlar, bu olguya önem verilmesinin başlıca nedenleridir. Vandalizm kavramı, Tarihte yağmacılıklarıyla ün salmış bir Doğu Alman kabilesi olan 'Vandal' kelimesinden esinlenmiş ve türetilmiştir. Vandallar M.S. 4. ve 5. yüzyıllarda Batı Avrupa'yı istila eden, geçtikleri her yeri yakıp yıkan ve M.S. 455 yılında Roma'yı yağmalayan bir Doğu Alman boyudur. İşte bu yüzden vandalizm, bu kabileye atfen bir kimsenin kamu mallarına ya da tanımadığı kişilerin mallarına yönelik saldırganca davranışlarda bulunma eğilimini ifade etmek için kullanılan bir terimdir (Dicano, 1993) M.S. 428'den 477'ye kadar ülkelerini yöneten Genseric'in hükümdarlığı zamanında en parlak dönemlerini yaşayan Vandallar M.S. 429'da Kuzey Afrika topraklarına girmişler v Katolik olan Vandallar burada düşmanları olan Ortodokslara karşı sert davranmışlardır. Daha sonra Roma topraklarına girerek 14 gün boyunca şehirleri yağmalamışlardır. Vandal krallığı M.S. 500'lü yılların başında Kral Genseric'in ölümüyle zayıflamaya başlamış, M.S. 530'larda ise dağılmıştır. Vandalların yağmalama eylemlerinin tarihte önemli bir yeri olup, bu olaydan dolayı herhangi bir kasıtlı yapılan mal mülk tahribatı bugün Vandalizm olarak adlandırılmaktadır (Phillips, 1996).

Vandalizm sözcüğü bugünkü anlamıyla ilk defa, Fransız Devrimi döneminde kullanılmıştır. Bu dönemde vandalizm devrim karşıtlarını suçlamak için kullanılmıştır. Devrim yanlıları, karşıtlarının tutumlarını Vandallara benzetmiş ve bu gerekçe etrafında olanları suçlamışlardır (Ward, 1973). Fransız yazar Abbé Grégoire tarafından 1794 yılında Paris'te yapılan bir toplantıda kullanılmıştır. 1789 Fransız Devrimi'ni izleyen yıllarda vatandaşların tarihi eserleri tahrip etmelerini önlemek gerektiği vurgulanırken "vandalisme" terimini kullanmıştır (Allen, 1984). Aradan 200 yıldan fazla zaman

geçmesine karşılık, günümüzde de hemen hemen aynı anlamda kullanılmaktadır. Türkçede ‘tahripçilik’ anlamını da taşımaktadır.

Bu tarihsel arka planıyla vandalizm, 1960’lı yıllarda araştırmacıların dikkatlerini çekmiş; sosyal, psikolojik, ekonomik ve hukuki bir sorun olarak görülmüştür. Bu dönemden günümüze kadar; vandalizmin nedenleri, ekonomik ve toplumsal bedeli, vandalizme karşı alınabilecek önlemler ve bunların etkililiği çalışmalarının konusu olmuştur.

Vandalizm; sosyoloji, psikoloji, kriminoloji, mimari gibi birçok disiplinin ve alt dallarının çalışmalarına konu olmuştur. Bu disiplinler, vandalizme dair bazı tanımlamalar getirmişlerdir. Vandalizm; modern yaşamda ortaya çıkan kentleşme olgusuyla beraber, kentsel yaşamda ciddi bir sorun olarak karşımıza çıkan meselelerden birisidir ve yerleşim alanlarında tehlike oluşturan bir olgudur. Vandalizmi konu eden disiplinlerin sergiledikleri farklı yaklaşımlara rağmen vandalizm tanımında birbirlerine yaklaştıkları görülmektedir.

Vandalizm sahibinin izni olmaksızın bir malın tahrip edilmesi söz konusu olarak ele alındığında; bir suç konusu oluşturmaktadır. Suçbilimci John E. Conklin’e göre vandalizm, sahibinin izni olmadan bir malın tahribi, hasara uğratılması, şeklinin ya da görünümünün bozulmasıdır (Conklin, 1989). Psiko-sosyal araştırmacı Stanley- Cohen vandalizmi yasal bakımdan ele almış, bir başkasına ait olan malların yasal olmayan bir biçimde tahrip edilmesi veya görünümünün bozulması şeklinde tanımlamıştır (Ward, 1973). Ruh bilimci Skinner’a göre vandalizm, tümüyle bir gruba veya özel bir alt gruba karşı saldırının somut bir örneğidir (Skinner, 1953).

Sosyal psikolojide Vandalizm; daha çok çocuk ve genç davranışlarıyla ilişkilendirilir. Waggener’e göre “Vandalizm” sözcüğü; sanat ve edebi eserlerin bilinçli veya bilinçsizce tahribatı ile çevrenin kirletilmesi ve mevsimsiz avlanma davranışlarını belirtmek için kullanılıyorsa da, asıl olarak çocuklarla gençlerin, mala mülke verdikleri tahribatı ifade etmektedir. Martin (1961), vandalizmi bilinç kavramıyla birlikte ele almış ve bir saldırı, kötü niyetle verilen zarar, mülkiyetin bilinçli olarak tahribi, hasara uğratılması veya fiziki görünümünün bozulması olarak tanımlamıştır. Clinard da vandalizmi, herhangi bir çocuk ya da çocuk grubunun, doğrudan veya dolaylı olarak sahiplik ilişkisi bulunmayan özel ya da kamuya ait malların fiziki görünümünü bozmaları, değiştirme veya tahrip etmeleri şeklinde tanımlamaktadır. Ravetz (1973), vandalizmi fiziki çevreye yapılan bir tahribatın ilerisine taşır ve canlılara yapılan şiddetin de vandalizm olduğunu söyler. Slavson (1965), kişilere ve kamuya ait mallara, eylemi

gerçekleştirmekten başka hiçbir önem ve amacı olmaksızın yapılan tahribatı vandalizm olarak adlandırır.

Waggener; sanat ve edebi eserlerin bilinçli veya bilinçsizce tahribatı ile çevrenin kirletilmesi ve mevsimsiz avlanma davranışlarında zaman zaman kullanılıyorsa da genel olarak çocuklarla gençlerin mala mülke verdikleri tahribatı simgelemektedir (Goldstein, 1996).

Vandalizmi; bir esere, fiziki çevreye veya canlıya yönelik bilinçli zarar verici davranışlar bütünü olarak tanımlayabiliriz. Grafiti (punk akımının dışında); fiziksel çevreye yönelik bilinçli eylemler olarak ele alınmaktadır. Bunda en önemli etken de otoritelerin izinleri alınmaksızın eylemlerin ortaya konulmasıdır. Ancak konuya ‘kirletici bir eylem mi?’ sorusu üzerinden yaklaşıldığında, grafiti ortaya konuş nedeni olarak ‘mekanı güzelleştirme’ amacı içerdiğini de söylemek mümkündür. Vandal eylemleri tetiklediği düşünülen unsurlar (sosyal konut alanları, tasarım hataları, güvenlik eksikliği, malzeme rengi vb.) ile grafiti eylemlerinin gerçekleştiği yerlerin örtüşmesi; grafitiyi Vandal bir eylem olarak algılamamıza tek başına yeterli değildir. Her şeyden önce galerilerde sanat olarak sunulan ürünlerin, gerçek çıkış noktaları olan sokak ve duvarlarda yer alması, sanat değerinden kaybettirmeyecektir.

Vandalizm eylemlerinin, mekana olan bağlılığın zayıf olduğu ortamlarda çıktığı belirtilmektedir. Oysa grafitinin temelinde o mekanı sahiplenmek vardır. Grafiti ve vandalizm kavramı arasındaki ayrışmayı daha iyi betimlemek için vandalizmi ortaya çıkaran nedenlere kısaca bakmak yararlı olacaktır.

1.7.5.2. Vandalizmin Nedenleri

Birçok çalışma grafitiyi bir çeşit duvar yazısı olarak ele alır ve vandal bir eylem olduğunu söyler. Birçok ülke de grafitiyi bir suç olarak kabul etmiş; karşıt kampanyalardan cezalara kadar birçok caydırıcı yöntem getirmiştir.

Vandalizm karmaşık ve zor bir konu olmasından dolayı bu eylemleri azaltacak yöntemlerin bulunabilmesi için tanımlamak için öncelikle vandalizmi gerçekleştirenlerin kimler olduğunu bilmek gerekmektedir. Literatürde genellikle vandalizm eylemlerini gerçekleştirenler için yapılan çözümlenelerde; sosyo-ekonomik, gender (cinsiyet) ve yaş gibi başlıklara bakılmıştır.

Birçok disiplinden araştırmacılar tarafından incelenen vandalizm için birçok tanım ve neden sınıflaması yapmışlardır. Bu çalışmada; ortaya konan bu yaklaşımlar kronolojik sıra ile aktarılmıştır:

1959 tarihli çalışmasıyla J. Martin; vandalizm adı altında yapılan eylemleri bir saldırı, kötü niyetle verilen zarar, mülkiyetin bilinçli olarak tahribi, hasara uğratılması veya fiziki görünümünün bozulması olarak tanımlamıştır. Amaçlarına göre yaptığı bu üçlü sınıflamaya göre;

1. Soyguncu Vandalizm: Kişinin edinme amacı ile yaptığı eylemlerdir.
2. Öç Almaya Yönelik Vandalizm: Kişi veya gruba yönelik düşmanlığı ya da öfkeyi ifade etmek için yapılan eylemlerdir.
3. Amaçsız Vandalizm: Belirgin bir amacı olmaksızın yapılan eylemlerdir (Martin, 1959).

Martin'in çalışması ele alındığında grafiti eylemi hiçbir tanıma uymamaktadır.

Weinmayr (1969) ise; vandalizm olaylarının oluşumunda çevrenin fizik koşulları ile yapıların konum ve özelliklerini, bu eylemleri yapanların kişisel özelliklerinden daha etkili olduğunu söyleyerek tasarımcıları da konuya çeker, mekanla bağdaştırır. Weinmayr'ın yedili sınıflandırmasında:

1. Aşırı Kullanıma Dayalı Vandalizm: Yoğun kullanıma dayalı bir nesnenin yararlanarak kullanılamaz hale gelmesi sonucu görünümüne dayalı tahrip edilmesi
2. Çevrenin Olumsuz Fiziksel Koşullarına Dayalı Vandalizm: Yaya hareketliliğinin olduğu yerlerde, geçişleri engelleyen bitkilerin koparılması, köşelerin çiğnenmesi bu grup içine girmektedir.
3. Merak Vandalizmi: Kişinin merak ettiği bir eylem doğrultusunda çevreye hasar vermesidir.
4. Araçlı Vandalizm: Kişinin bir araç kullanılarak tahrip edici eylemler sergilemesidir.
5. Yüzey Görünümünü Bozma: Sökme ya da parçalanma olasılığı olmayan objelerin dış yüzeylerin tahrip edilmesini eylemleridir.
6. İçgüdüsel Vandalizm: Kişinin karşı konulamaz dürtüleri ile yaptığı eylemleridir.
7. Yanlış Kullanıma Dayalı Vandalizm: Başka bir seçenek olmadığı durumlarda yapılan eylemlerin hasar verici nitelikte olması. Örneğin; Bisikleti bırakacak uygun bir yer olmadığı durumda, bir fidana yaslayarak zarar görmesine neden olma.

Weinmayr'ın sınıflandırmasına göre; 'Çevrenin Olumsuz Fiziksel Koşullarına Dayalı Vandalizm' ve 'Araçlı Vandalizm' tanımları; yaya hareketliliğinin olduğu yerlerde yapılması ve araç kullanılarak yapılması nedeniyle grafiti eylemi ile bağdaştırılabilir. Ancak bu noktada da Weinmayr fiziksel koşulların eyleme neden olduğunu söylemektedir. Bu da grafitistlerin yaptıkları eylemden ötürü tek taraflı sorumlu tutulmalarını düşündürmelidir.

Zeisel de 1977 yılında sınıflandırma çalışması yapmıştır:

1. Kasıtlı Vandalizm: Kötü niyetle yapılan eylemleri içermektedir.
2. Yanlış Adlandırılan Vandalizm: Amaca uygun malzeme kullanılmaması, kötü veya hatalı tasarım sonucu hasarların oluşmasıdır.
3. Kötü Niyet Olmadan Yapılan Vandalizm: Çocukların veya gençlerin oyun oynamak amacıyla yaptıkları eylemlerdir.
4. Tasarım Hatalarına bağlı Vandalizm: Donatıların hatalı tasarımına bağlı olarak deforme olması, fiziksel değişime uğraması sonucu tahribidir.

Zeisel (1989), vandalizm üzerinde tasarımın da etkisi olduğunu söylemiş ve sınıflandırmasında bilinçli yapılan eylemleri ayrı tutmuştur. Suç kuramlarından Rasyonel kurama göre; suçlu davranış, iki temel birleşen sonucunda ortaya çıkar:

1. Kişisel karar verme süreci
2. Durumsal faktörler

Yani suçluluk, kişisel durum (ihtiyaç duyma, kişisel değerler, öğrenme) ile durumsal/ortamsal faktörlerin (mekanın ne derece korunduğu, insanların olup olmadığı ve suç islenecek mekanların elverişlilik düzeyi) birlikteliğini gerektiren bir eylemdir (Zeisel, 1989).

Zeisel'in vandalizm sınıflandırmasında da; çocukların veya gençlerin yaptıkları eylemler olması nedeniyle; 'Kötü Niyet Olmadan Yapılan Vandalizm' bağlılığı ile donatıların hatalı tasarımına bağlı olarak deforme olması, fiziksel değişime uğraması sonucu tahribi olarak tanımlanan 'Tasarım Hatalarına Bağlı Vandalizm' başlığını ön plana çıkarmaktadır.

Zeisel de vandalizm eylemlerinde tasarım hatalarını ön plana çıkarmıştır. Aydınlatmanın yetersiz olması, yüzey dokusunun kazımayı cezbedici doku ve renkte olması, yanlış dönen köşeler, gereksiz yaya engellemeleri, kullanışsız peyzaj tasarımları vandalizm eylemini tetikleyici birer unsur olabilmektedir. Rasyonel eylemler kuramındaki durumsal etkenler; ile mekansal özelliklerin vandalizmi tetikleyen sebepler bakımından örtüşmektedir. Grafiti eylemleri de zaman zaman bu tarz alanların fark edilmesine neden

olmaktadır. Aslında grafiti eylemlerini kontrol grubu olarak ele alabilmek de mümkündür. Kentli için yapılmış bu alanlar, kentliye hitap edemiyorsa; renk, doku, desen bakımından müdahale edilmeleri hatta işlevsel olarak değişikliğe uğramaları beklenilecek davranışlardır. Bu nedenle son yıllarda 'katılımcılık' kavramı ön plana çıkmaktadır.

Bireyin özgür iradesine gönderme yapan bu kuramlar aslında; klasik teorinin yeniden gözden geçirilmiş modern versiyonları olarak görülmektedir. Kamusal mekanı ortaya koyduğumuz bölümde yasaklama ve aşırı denetimin kamunun ideal tanımını zedelediğinden ve gerçekçi, hümanist, mekansal ve kavramsal çözüme bu şekilde ulaşılamayacağından bahsetmiştik. Dolayısı ile Rasyonel kuram; sorunun tespiti bakımından açıklayıcı bir yaklaşım sergilese de, çözüme yönelik yaklaşımlarının, kentsel sorun olarak kabul edilen ve kentin kendisi gibi oluşum süreci ve sebepleri bakımından çeşitliliği barındıran vandalizm için doğru olduğunu söylemek mümkün olmayacaktır.

İnsanın diğer tüm eylemleri gibi vandalizmin altında da sayısız nedenler olabilir. Vandalizm; eğitim eksikliği, sahiplenmenin ya da sahiplenme bilincinin olmayışı, mekana düşen nüfus yoğunluğu ve çocuk sayısının fazla olması gibi sosyal etmenler ile aydınlatma yetersizliği, görsel kontrole bağlı savunulabilir mekanların olmayışı, yoğun kullanım, onarım eksikliği ya da seyrekliği, kullanılan malzemenin yüzey dokusunun ve renginin cazibesi, kullanılan malzemedeki dayanıksızlıklar gibi fiziksel etmenlere bağlıdır. Bunlara ek olarak; Kültürel yozlaşma ve yabancılaşma, sosyal problemlerin çözümünde şiddete başvurma, sosyal öğrenme ile öğrenilen şiddetin toplumsallaşması, vandalizmle ilgili bilgilendirmenin olmayışı, katı, yasakçı kurallar ve tek tipleştirme sonucunda öfkesini alamayan bireyi vandalizme yönlendirmektedir. Gelecekte umudu kesme, mutsuzluk ve kendine olan güven duygusunu yitirme gibi sosyo-psikolojik etkilerin de etkileri tartışılmaktadır.

1977 ve 1980'de Ron Clarke, vandalizmi ortaya çıkaran nedenlere ilişkin yeni bir model önermiştir. Clark bu nedenleri psikolojik, fiziksel, sosyolojik nedenlere bağlayarak gruplamıştır. Bu modele göre; biyologlar vandalizmin nedenin kalıtımla açıklarken, psikologlar çocuk bakımı uygulamaları ile suçlunun kişiliğine önem verilmesini vurgulamaktadırlar. Sosyologlar ise sosyal statü ve çevre faktörlerinin Vandalizm üzerinde etkili olduğu görüşünü savunmaktadırlar. Kriminologlar, insan davranışının kişilik veya sosyal kökenlerden çok özellikle içinde buldukları ortamdaki etkilendiği inancına dikkat çekmektedirler (Coffield, 1991).

Bütün bu açıklamaların ışığında da grafitinin vandalizmle aynı sebeplerden ortaya çıktığını söylemek tanımlayıcı olmamaktadır. Ancak daha açıklayıcı olması için vandalizmin türlerine göre sınıflandıran çalışmalara bakmak ve grafiti eylemi ile ortak noktaları olup olmadığına bakılmalıdır.

1.7.5.3. Vandalizmin Türleri

Vandalizm olarak adlandırılan davranışların nedenlerini ve sonuçlarını ortaya koymak amacıyla pek çok çalışma ve araştırma yapılmıştır. S. L. Boggs, R. N. Clark, K. B. Downing ve J. W. Roggenbuck bu konuda çalışma yapan araştırmacılardan bazılarıdır. Araştırmalar davranış bozuklukları ile ilgili temel bilgiler vermekte, insan davranışlarının doğal olarak incelenmesine dayandırılmaktadır. Çevre psikolojisi ile ilgili çalışmalarda, çevre ile insan davranışları arasındaki etkileşimi incelerken çevre, bireyin hareketlerini ortamın özelliğine göre değiştirdiği düşüncesine dayanır. Kentsel araştırmalar da aynı sonuçları destekler. Mekansal tasarım, vandalın hareketlerini destekler veya davranışlarını cesaretsiz kılar. Altman (1975), bu değişimin çevre koşullarına bağlı olarak olumlu veya olumsuz yönlerde gerçekleşebileceğini söyler.

1.7.5.3.1. Maddi Zararlar Açısından Vandalizm

Cohen (1973; 1984), vandalist eylemlerin içerik ve amaçları açısından birbirlerinden farklı beş tür maddi zarar oluşturan vandalizm türü tanımlamıştır (Öğülmüş, 1995).

Koleksiyon yapmak amacıyla ya da para karşılığında eskicilere satmak amacıyla yapılan adı hırsızlık olaylarını ve yağmacılığı içeren eylemler Aç Gözlü Vandalizm olarak tanımlanır. Bu tür eylemlerde maliyetin üzerinde fayda elde edilir ve sosyo-ekonomik düzeyle de ilişkilendirilebilir. Kötü Niyetli Vandalizmde ise; çiçekleri sökmek, arabaların lastiklerini kesmek, tren yollarına tas yuvarlamak vb. türünde zarar verici davranışları içerir. Bu tür bir vandalist, yaptığı davranışlardan zevk duyar. Taktik/İdeolojik Vandalizm olarak tanımlanan, para ya da mal sahibi olma amacının ötesinde; keyfi olarak seçilen hedef nesnenin, belli amaçlarla bilinçli olarak tahrip edilmesidir. Çoğunlukla bir intikam duygusunun, hırsın açığa vurulduğu bu vandalist eylemlerdir. Kişinin, kendisine karşı yapıldığını düşündüğü gerçek ya da hayali haksızlığın intikamını almak için başvurduğu

vandalizm türüne Kinci Vandalizm denir. Kendisine haksızlık yaptığını düşündüğü kimsenin malına zarar vermek ya da öğrencinin okul müdürüne kızıp, arabasının lastiklerini kesmesi bu konuya örnek olarak gösterilebilir. Oyunsu Vandalizm olarak tanımlanan maddi zarar tanımı içinde yer alan vandalizm türünde kötü niyet ve kuralların çiğnenmesi bilinci yoktur. Sokak lambasının kırılıp kırılmayacağı gibi daha çok çocuklar arasındaki yarışma ve becerilerini sergileme fırsatı ile oluşan hasarlar bu tanıma girer. Oyunsu vandalizmin daha çok parklar, oyun alanları ve okul bahçelerinde ortaya çıkar. Grafiti de oyunsu Vandalizm içinde tanımlanmaktadır.

Vandalizm ise; saldırganlık ve şiddetle ilişkilendirilerek davranış sapması olarak kabul edilir. Saldırganlığı başkalarını incitmeyi amaçlayan davranışlar bütünü olarak ele alırsak; kinci, açgözlü, ideolojik ve kötü niyetli vandalizm türlerinin bu saldırganlığı içerdiğini söylemek mümkündür. Ancak oyunsu vandalizmde kötü niyetten ziyade amaç eğlenmektir. Bu nedenle vandalizm eylemlerinin tamamı saldırganlık içermektedir diyebilmek mümkün değildir. Nitekim çoğu zaman vandalizm olarak kabul edilen grafiti de, zaman zaman mekanı güzelleştirme, bazı konulara vurgu yapıp bilinçlendirme kaygısı güder. Çoğu zamanda tanınmak amacı ile yapılmaktadır. Sokak lambalarının kırılması, çiçeklerin koparılması veya sokak hayvanlarına konulan kaplara zarar vermek toplumdan topluma değişmekle beraber genel olarak hoş görülmesine de, aşırı tepki ile karşılanmaz. Ancak çocukların aksine grafiti yapanlar para cezasından, hapis cezasına değişen cezalar almaktadırlar.

1.7.5.3.2. Sosyal Maliyetli Vandalizm

Vestermark ve Blauvelt (1978), özellikle okul ortamını göz önünde bulundurarak sosyal maliyet bakımından dört farklı vandalizm türü tanımlamıştır (Goldstein, 1996).

Hem maddi hem de sosyal açıdan yüksek bedeli olan, kütüphanenin tahrip edilmesi ile örneklendirilebilecek; Birinci Tip Vandalizm; Maddi bedeli yüksek olmakla birlikte, sosyal bedeli düşük olan vandalizmdir. İkinci Tip Vandalizm; otomatların tahribi gibi, Maddi bedeli düşük ama sosyal bedeli yüksek olan vandalizm türüdür. Üçüncü Tip Vandalizm; duvarlara erotik içerikli yazılar yazılması ile örneklendirilebilir. Çimenlerin ezilmesi gibi, Hem maddi bedeli hem de sosyal bedeli düşük Dördüncü Tip Vandalizm. 3. Tip Vandalizm içine dahil olabilecek erotik içerikli grafitiler ülkemizde sık rastlanmasa da yurt dışında bulunmaktadır.

1.7.5.3.3. Vandalizm Kentsel Mekan İlişkisi

Vandalizm maliyet zararının ötesinde sağlıklı toplumsal yaşantının üzerinde baskı oluşturan bir eylemdir. Toplumsal huzursuzluk, güvensizlik, diğer suçlara imkan tanıma, görsel kirlilik gibi sonuçlar doğurmaktadır. Bu özellikleri grafiti ile vandalizmi bağdaştırmaya çalışmak olarak görmek tek taraflı bir bakıştır.

Vandal eylemler genellikle kontrol ve denetimin özel mekanlara göre daha zayıf olduğu kamusal alanlarda gerçekleşmektedir. Kamusal mekanlarda kullanılan malzeme renk, doku ve dayanıklılık bakımından bu nedenle önem taşımaktadır.

Tahrip olan elemanların onarılması mali açıdan oldukça yüksek bütçelerin bu işe ayrılmasına neden olmaktadır. İstanbul park ve bahçeler müdürlüğüne göre yeşil alanlarda her yıl 2 milyar TL tutarında zarar oluşmaktadır. Bu maddi kayıpla her yıl 1 milyon 704 m² çim saha veya 60 semt parkı veya 300 çocuk oyun alanı yapılabilmektedir (Erkan, 2005). Sokak lambalarının kırılması, trafik tabelalarının tahribi, sökülmesi veya yerinin değiştirilmesi, telefon kulübelerine zarar verilmesi, otobüs duraklarının tahribi yalnızca maddi açıdan değil güvenlik açısından da ciddi sonuçlara neden olabilmekte, sağlıklı ve kaliteli yaşamın sürmesine engel oluşturmaktadır.

Özellikle kamusal alanlardaki tahripler toplumsal psikoloji bakımından sorunlara neden olmaktadır. Tahrip edilmiş çocuk oyun alanları, kullanılamaz banklar, zarar görmüş bitkiler, zarar görmüş hayvanlar, parçalanmış çitler, karalanmış duvarlar insanların mekanda güvensiz ve huzursuz hissetmelerine neden olmaktadır. Korku ve endişe hali; onarılmadığı takdirde bu mekanların terkine neden olmakta, mekan sahipliğinin değişmesi ile marjinal gruplara açık hale gelmekte ve kentin kriminal veya çöküntü mekanları olmaktadır.

Tahrip edilmiş bir donatıdan onarılmadan yararlanılması güvenlik açısından ciddi sonuçlara neden olabilmektedir. Örneğin spreyle boyanmış trafik işaretlerinden veya tahrip edilmiş bir salıncaktan yararlanmak önemli sağlık sorunlarının yaşanmasına neden olabilir. Tahrip edilmiş kamusal aydınlatma elemanları da trafik kazalarına neden olabileceği gibi mekanın güvensizliğini arttırmakta hırsızlık, kapkaç olaylarına olanak sağladığı gibi mekanın kullanıcılarının da azalmasına, geçici bir süre için bile olsa o mekanın terkine neden olmaktadır.

Vandalist eylemlerin nedenlerinde en önemli unsurun sahiplenmenin olmayışı olduğu önceki kısımlarda vurgulanmıştı. Kentli olmak, kentin olanaklarından yararlanma

hakkı verdiği gibi kentte yaşayanlara bir takım sorumluluklar da yükler. Yaşanılan mekanlarda, insanların kendilerinin olmasa da kullandıkları alanları ve eşyaları sahiplenmeleri ve bu bilinçle kullanmaları önemlidir. Fiziksel mekanlarla bireysel ve toplumsal yaşam arasında kurulacak sağlıklı bir ilişki kenti güvenle yaşanabilir bir yer haline gelmesini sağlayacaktır.

Grafiti; tasarım hatalarına dayalı; kötü niyet olmadan yapılan, oyun temelli kabul edilen vandalizm sınıflandırılmalarıyla bağdaştırılmaktadır. Ancak psikopatolojik suçlulardan farklı olarak, kin ve bilinçli tahribat amacı yoktur. Diğer taraftan yaygın bir eylem olduğundan grafiti yapan yazarlara caydırıcı amaçla verilen cezalar oldukça serttir. Bu sert cezalara rağmen eylemin engellenmesi mümkün olmamaktadır.

Katılımcı tasarımlarla oluşturulmuş bir mekanda bulunan nesnelere sahiplenilmiş olma ve benimsenip korunma olasılığı daha yüksek olacaktır. Bu da; hem vandal eylemleri gerçekleştirenler için caydırıcı nitelikte olacaktır, hem de vandalizme yatkın olan kesimleri bu eylemlerde uzak tutacaktır.

Kültürel yozlaşma ve yabancılaşmanın vandalizme iten nedenlerden olduğunu söyleyen görüş de grafiti ile uyuşmamaktadır. Özellikle Alman ve İspanyol grafitistler (Şekil 62) yerel temalar içermekte; yabancılaşmadan öte aidiyet, sahiplilik kavramlarını içermektedir. Grafiti zaten bir yeri, sahiplenme temeline dayanmaktadır. Yazarlar o mekanı işaretleyerek sahipliliklerini ilan etmektedirler.



Şekil 62. Barcelona Grafitisi, Sant Andreu (URL-54)

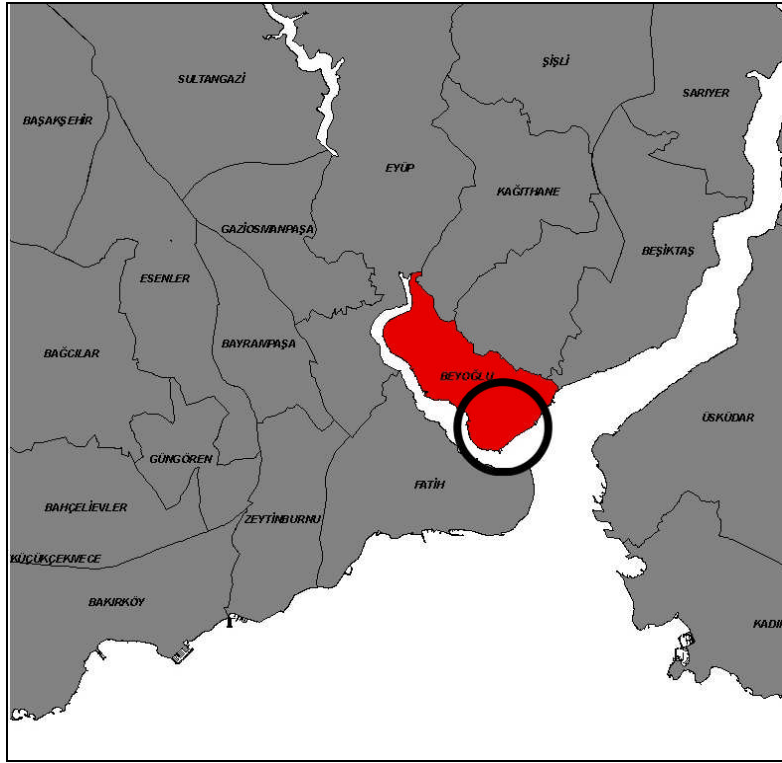
Vandalizm eylemleri toplumsal huzursuzluk, güvensizlik, maliyet zararı, görsel kirlilik gibi sorunları beraberinde getirmektedir. Ancak günümüzde bu sorunlarla uğraşan yerel yönetimlerin bir taraftan da şenlikler düzenlemeleri, grafitistleri kadrolu çalıştırmaları, grafiti temalı şenlikler düzenlemeleri; grafitist ve sanatçıların eleştirdiği 'kontrol altına alma' kavramını düşündürmektedir.

2. YAPILAN ÇALIŞMALAR

2.1. Kentsel Mekanda İletişim - Etkileşim Açısından Alan Araştırması Beyoğlu Yüksek Kaldırım Sokak Değerlendirmesi

2.1.1. Beyoğlu İlçesi Geçmişteki Ve Bugünkü Kimliği

İstanbul'un Avrupa yakasında bulunan ilçelerinden biri olan Beyoğlu'nun, kuzeyinde Şişli ve Beşiktaş ilçeleri, diğer yönlerde Haliç'e ve Boğaziçi ile komşu, 8,76 kilometrekarelik bir alandır (Şekil 63). Bizanslılar buraya bağlı bölge olması itibariyle "karşı yakanın bağları" anlamına gelen "Peran Bağları" demiştir.



Şekil 63. Beyoğlu ilçesinin konumu

13. yüzyıl'da bir Ceneviz kolonisi olarak kurulmuş olan Pera, o dönemde Bizans İmparatorluğu'ndan özerk bir yapıda ve fiziksel olarak da imparatorluğa uzak biçimde

gelişmiştir. İmparatorluğun yerli azınlıkları olan Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler buraya 19. yüzyılın başında taşınmıştır (Bartu, 2000).

Beyoğlu, fetihten önce İtalyan Rönesans'ının Doğu Akdeniz şubesi gibi görünmektedir. Pera, Cenevizlilerin kolonisi olmasının yanı sıra, Venedikli ve Pisalı İtalyanlara da ev sahipliği yapmıştır. Denizaşırı ticaretle uğraşan ve kentte oldukça etkin bir konumda olan; Cenevizliler ve Venedikliler, kültür sanatın kentte yayılması, dilin kullanımı, sanatsal düşüncenin savunulması ve mimari özelliklerin kalıcılığı anlamında da ağırlığını hissettirmiştir. 17. yüzyılda Beyoğlu, Fransa'nın Doğu'daki ticaret ve diplomasi ağının merkezi haline gelmiştir. Beyoğlu'nun Osmanlı uyrukluları –Müslüman, Hıristiyan veya Yahudi de olsalar- semtlerindeki Avrupalılara yabancı gözle bakmıştır (Ortaylı, 2003). Bu dönemde Beyoğlu; Bizans, Osmanlı, Avrupa kültürlerinden etkilenen bir merkez olmuştur. 18. yüzyılda yabancı elçilikler, bankalar Beyoğlu'na taşınmaya başlayınca; Galata'da bulunan gayrimüslim işyerlerinin yanı sıra, bu bölgede ikame eden Rumlar, Frenkler, Ermeniler de oturdukları evleri terk etmeye başlamıştır. Tünel'den yukarı taşınmaya başlayan bu etnik ve dini inancı farklı olan gruplar yavaş yavaş Müslümanlar ile beraber yaşamaktan çekilmiştir. Yabancı banka ve elçiliklerin yoğunlaştığı bu bölge bir ticaret merkezi olmuş, barındırdığı bu çok kültürlülük ve dışarıya açıklılık; batılılaşma hareketlerinin de ilk uygulandığı mekan olarak tercih görmüştür. Örneğin; ilk belediye oluşumu da Beyoğlu'nda (1857 yılında) gerçekleşmiştir. 19. yüzyılda veba salgınlarnın Beyoğlu'nu da etkilemesi üzerine ilk hastane de burada kurulmuştur. Kozmopolit yapısı ve gayrimüslimlerin yerleşim alanı olması mekanda kültürel çeşitliliği sağlasa da Müslüman halk için bu bölge uzak durulması gereken, Avrupalı bir yer olmuştur (Ortaylı, 2003).

19. yüzyılın ikinci kısmında; Beyoğlu'nda açılmaya başlanan tiyatro salonları ve kahvehaneler, semtin içeriğine başka bir boyut daha getirmişti. Batıdakilere benzer eğlence yerleri, sayısı giderek artan müzikli gazinolar ve kahvehaneler, tiyatrolar, yabancı yayın da satan kitapçıları, sinemalar, kadın berberleri, bonmarşeler, fotoğraf stüdyoları yeni tüketim anlayışının mekansal yansımaları olarak yerlerini almıştır. Vitrin kavramı, sokağı dolaşım mekanı haline getirmiş, transit geçişleri yavaşlatarak oyalanılacak, dolaşılacak, durup paylaşım gerçekleştirecek imkanlar ortaya koymuştur. Geleneksel yaşantı süren kesimler de bu şekilde sokağa adım atmışlar var olan gündelik yaşam kültüründe etkilenmiş ve etkilemişlerdir. Azınlıkların ticaret ile uğraşmasından dolayı sahip oldukları yüksek yaşam standartları, Beyoğlu çevresindeki mekansal işlevlere yansımış, Avrupalı bir kent havasına

bürünmüştür. Hıristiyanların büyük perhize girmeden önce yaptıkları karnavallar da önemli yer tutmuşlardır.

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra, Cadde-i Kebir'e (Büyük Cadde) İstiklal Caddesi adı verilmiştir. Beyoğlu yaşantısı, Cumhuriyet döneminde elçiliklerin Ankara'ya taşınmasından sonra sekteye uğrasa da; kültür ve sanat etkinlikleri bakımından eski özelliklerini korumuştur.

1955 yılının 6-7 Eylül tarihinden sonra, gayrimüslimler tamamen Beyoğlu'ndan çekilmeye başlamıştır. Böylece Cadde-i Kebir'de ticaret ile uğraşan birçok Rum ve Ermeni, hem Beyoğlu'nda işyeri sahibi olmaktan hem de ikame etmekten vazgeçmiş, birçoğu da yurtdışına taşınmıştır. Bütün bu farklı kültürlerin mekandan çekilmesi, ilk zamanlarda hissedilmese bile zaman ilerledikçe gündelik yaşam alışkanlıklarında değişmelere neden olmuştur. Kentteki nüfus çeşitliliğinin azalması; tiyatro ve sinemaya giden kesimin azalmasına neden olmuştur. bütün bunlara ahşap inşa edilen kültür-sanat yapılarının yangınlardan etkilenmesi ve savaş ekonomisi nedeni ile kısıtlı ekonomik imkanlar da eklenince kültürel etkinliklerde ciddi bir durağanlık oluşmuştur.

Kentleşme hareketlerinin hızlandığı ve yoğun göç dalgaları ile etkilenen İstanbul'da, elbette en önemli merkezlerden olan Beyoğlu da nasibini almış, 1970 ve 1990 yılları arasında yozlaşma ve kabuk değiştirme süreci yaşanmıştır. 6-7 Eylül olayları ile terk edilen gayrimüslimlerin konutları, kente göçle gelen sınıfsız gruplar tarafından işgal edilerek, barınma problemlerini çözmüş, tek ailelik binalar birden fazla aile tarafından paylaşılarak, konut ölçeğinden sokak ölçeğine de yansıyan farklı yaşam alışkanlıkları, göç edilen yerin kültürü ile de harmanlanarak yepyeni alışkanlıklara ve bu alışkanlıkların yarattığı farklı fiziksel çözümlere kendini bırakmıştır. Bu dönemde kentin merkezi Beyoğlu donut gibi, kentin çöküntü bölgesi olmuş, illegal oluşumlara da mekan oluşturmuştur. Ancak diğer taraftan da underground kültürler için de bir sahne halini almıştır.

1990'larda Beyoğlu kent projeleri ile kültür sanat merkezi olma hedefi ile yeniden ele alınmaya başlamıştır. Bunda en büyü payı; Beyoğlu ve Galata bölgesinde ucuz kiralar, merkeze yakınlık ve cazip mekanlar nedeni ile yer seçen sanatçı ve entelektüel kesimin tüketim mekanı arayışları sonucunda, yeniden canlanan kültür ve sanat ortamı almıştır.

1991 yılında cadde araç trafiğine kapatılmış, Beyoğlu'nun simgesi olan bu cadde yeniden kitapçıların, Rum ve Ermeni pasajlarının, kiliselerin, pasajların, sahafların, sinemaların yer aldığı ve yayalar tarafından aktif bir şekilde kullanıldığı 1,8km lik merkezi bir aks olmuştur.

Bugün Beyoğlu ilçesinde; 1219 adet umuma açık dinlenme ve eğlence yeri, 29 sinema, 12 sanat galerisi, 5 tiyatro, 10 kültür merkezi, 49 kitapevi-müzik market, 752 dernek-vakıf bulunmaktadır. Bugün Beyoğlu, birçok farklı kültürel etkinliğinin gerçekleştiği bir merkezdir ve İstanbul'un 2010 yılı Avrupa Kültür Başkenti seçilmesi, barındırdığı çeşitli kültürel mekanlar nedeniyle de kültür ve sanat takipçileri tarafından Türkiye'nin modern ve sanatsal yüzünü simgelemektedir.

2.1.2. Beyoğlu'nda Sokak Kültürü ve Sanatı - Sanatın Sokak Kültüründe Beyoğlu

Kültür, insan türüne özgü bilgi, inanç ve davranışlar bütünü ile bu bütünün parçası olan maddi nesnelere birikimi olarak tanımlanabilir. Kültür, toplumsal yaşamın dil, düşünce, gelenek, işaret sistemleri, kurumlar, yasalar, aletler, teknikler, sanat yapıtları gibi her türlü maddi ve tinsel ürününü kapsamına almaktadır (Adanır, 2003). Kültür varlıklarının; iki deposu veya iki şahidi vardır. Bu iki şahidin birisi gelenek, ötekisi ise sanat eserleridir (Atan, 2009).

Kültür, toplumsal yaşamın simgeleştirilmesinde önem taşımaktadır. Bir toplumun kendini ifade etmesi için gerekli birikimlerin yansıtılması için en etkili araç ise sanattır. Toplum "İfade etme" de araç olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle de kimlik ortaya koymada en önemli gösterim tekniklerinden biri sanat olmaktadır. Sanat birden fazla bakış açısını içinde barındırabilen; birçok alana ve ifade biçimine açık kültür unsurudur ve kültürel iletişimin kurulmasında da önemli bir payı vardır.

Kentin herhangi bir mekanının kültürel dokusunu ifadelendirmeye çalışmak için; o mekanın içinde yer alan farklılaşan kimliklerden ipuçları önemlidir. İşte tüm bu kimlik ve farklı ifade teknikleri, bize o mekanı okumamız konusunda yardımcı olur. Sanat kültürü, yeme-içme kültürü, okuma kültürü, tüketim kültürü, sokak kültürü, mahalle kültürü, kent kültürü gibi farklı etkileşimler bu ipuçları toplanarak tanımlanmaktadır.

Kültür kavramı 20 yy'dan itibaren gündelik yaşam birikimleri ile bağdaştırılmaktadır. Daha önceki dönemlerde, kendi gündelik alışkanlıklarının dışında davranış gösteren toplumlar veya insanlar kültürsüz olarak tanımlanmakta olsa da; günümüzde kültür kavramı öteki kavramından bağımsız olarak incelenmekte ve yakalanan farklılıklar, o toplumun gündelik yaşam birikimini yansıttığından birer kültür değeri olarak ele alınmaktadır.

Bu gündelik yaşam birikimleri; İstanbul tarihinden bu yana toplumsal ve siyasal demokrasiden, ekonomiye farklı oluşumları içermiştir. Gündelik hayat ve kültürel yaşama yansımıştır. Kültürel ve düşünsel dünyanın önemli bir yerinde olan kent; konumu dolayısı ile dönemlerinin önemli imparatorluklarına bin beş yüz yıldan fazla bir süre boyunca başkent olmuştur. Dikey katmanlarda fiziksel yapılaşmanın incelenildiği değişen uygarlık, kültürel devinimlerini de kartopu şeklinde birbirlerinin içine geçerek, büyük ve nicelikli bir şekilde gerçekleştirmiştir. Hem bir liman kenti olması, hem de önemli karasal ticaret yollarının geçiş noktası olması nedeni ve farklı kıta coğrafyaları arasında önemli bir durak olması nedeni ile birçok farklı etnik, kültürel, dinsel kültürü ikame etmiştir. Avrupa, Balkanlar, Ortadoğu ve Asya'dan farklı dönemlerde göç almıştır. Dönemlerin devingen yapıları dolayısı ile yerlerini değiştirmek durumunda kalan birçok topluluğa da en azından bir durak olmuştur. İstanbul geçmişinden bugüne kadar bütün bu farklı gündelik alışkanlıklar bütünü hazmetmiş, kozmopolit yapısını hep korumuştur. Bu kozmopolitik; kentin aynı zamanda önemli bir politik ve kültürel merkez konumunda olmasına da vesile olmuştur. Her dönemde olduğu gibi günümüzde de bu farklılıkları; yeme-içme, giyim, dil, konut yapıları, ifade biçimleri, müzik gibi unsurlarda görebilmek mümkün olmaktadır.

Ercan'a göre (1996); Kentsel kültürel kimlikler, geleneksel değer yargılarından ve davranışlarından beslenmekle beraber, geleneksel olandan tamamen farklı biçim ve ilişkiler dolayımında yaşama geçirilmiştir (Ercan,1996). Çalışmanın konusu sokak sanatları da gelenekselden tamamen ayrılan ve sokak yaşamının hızlı devingenliğini içermektedir.

İstanbul geçmişten bu yana kültürün küreselleşmesinin önemli bir parçası olmuş, beğenilme kaygısını da hiç taşımamıştır. Ancak günümüzde yarışan kentler kavramı ile birlikte doğu-batı kavramları arasında bir yerde gösterilip, ambalajlanarak pazarlanmaya çalışılan bir kent olması beklenmektedir. Barındırdığı kültürel zenginliği; yine barındırdığı fiziksel öğelere atfederek; "kültür köprüsü", "kültür başkenti" gibi sıfatları da markası haline getirilmeye çalışılmaktadır. Pazarlama stratejisi bakımından çok yerinde gözükken bu yaklaşım, içerik bakımından ele alındığında; kültür-sanat, akademik camianın tartışma konusudur.

80 sonrasında Türkiye'nin ekonomi politikasının değişmesi ve dünya'nın da küresel ve liberal politikalara yönelmesiyle makro ve mikro ölçeklerde toplumsal bakış açıları değişmiştir. Türkiye bu dönemde dışa bağımlı bir siyasete yönelmiştir. Yatırım dengesizlikleri kentlere göçü doğurmuş, artan terör eylemleri de bu göçlerin hızını

arttırmıştır. Kente yeni gelenler yanlarında gündelik hayat alışkanlıklarını da taşımışlar, kentin yaşam kültüründe farklı izler bırakmışlardır. Kimi zamanlarda da kentin gündelik alışkanlıklarını almışlar, kendi alışkanlıkları ile harmanlamış ve bambaşka bir kültür ortaya koymuşlardır.

Tüm bu etkileşimler kamusal mekanlara da yansımış ve sokak kültüründe fark edilir hale gelmişlerdir. Sokak; farklı kimlik insanların bir arada yaşadığı, paylaştığı en küçük ölçekteki mekandır. Yaşam alanı sokak hem mahremiyeti hem de kamusal nitelikleri barındırır. Kamusal bir mekan olduğundan; idealde farklılıklara ve değişik deneyimlere açık olan sokak; kozmopolit kent İstanbul'da da kendini göstermektedir.

Kamusal sanat da; İstanbul gibi kozmopolit bir kentte zengin içeriği ile kentle bütünleşmeyi sağlayabilecek, Avrupa ile Ortadoğu arasında gidip gelen çok kimlikli mekanları ile farklı bir zemin sağlayabilecektir. Son yıllarda sanatın içeriği ve kaygılarının değişmesi ve sanatla ilgilenenlere ulaşma yollarının galeri ve müzelerden uzaklaşması, sanatçıları kamusal mekanlara yönlendirmiş, zamanla kent kamusal sanatın eseri haline gelmiştir. Kentin yapısı ne kadar çeşitli ise sokak kültürü ve kentlilerce kullanımı o denli sıklaşmaktadır. Çünkü sokak kültürü aslında gündelik alışkanlıkların ve bunların paylaşımının yansımasıdır.

İstanbul liman kenti olması, deniz tarafından çok sayıda parçalanması ve kıta bağlantı noktası olması nedeniyle; süreç boyunca göç almış gündelik yaşamlar tam olarak bütünleşmemiş ve her zaman heterojen bir yapıda sürekliliğini sağlamıştır. 18 ve 19.yüzyıllarda; ulaşım ilişkilerinin kısıtlılığı ve kentin grift yapısı nedeni ile farklı kimlikler bir arada yaşamakta ve çok kimlikli bir yapı sergilemektedir. Ancak, mahremiyet kavramının aile yaşamında ağır bastığı ve dini ayrımlara göre vatandaş sınıflarının yapıldığı bu dönemlerde; kültürler sokakta ve sokakla bütünleşmemişlerdir. Diğer yandan dönemin dinamikleri sonucu kente gelen göçler, değişen dünya düzeni, teknolojik değişimler kent sakinlerini önce tedirgin etmişse de ilerleyen zamanlarda uyum sağlamışlardır.

İletişim alanı da olan kamusal mekan; 17. yüzyılda; kamusalılıkta erdem ve gücün cisimleşebilme özelliği, ortak yorumları canlandıracak kadar metaforik anlatımla sağlanmış, 17. yüzyılda saray gösterilerinde bile halk tamamen dışlanmamıştır (Türkoğlu, 2003). Sokakta halka yapılan söylenceler, aynı zamanda da siyasal iletişim aracı olmaktadır. Gösteriler gündelik yaşam ve gündem hakkında olmuştur. Dolayısı ile

iktidarlar için egemenliğin vurgulandığı, gösterildiği kamusal mekan olan sokak; gündelik yaşamda ve iletişimde önemlidir.

18. yüzyılda kahvehaneler tiyatro gruplarının buralarda gösteriler düzenlemesi ile önemli eğlence merkezleri olarak öne çıkmışlardır. Kişisel yönelimlerin artmasıyla, insanlar sokağa çıkmaya başlamış, bahçe partileri düzenlenmiş, bu ortamlarda kadın ile erkek bir arada bulunabilmiştir (Işın, 2003). Bu eğilim insanların sokağa yönelmelerini hızlandırmıştır. İstanbul'daki eğlence kültürleri içinde o dönemde, geleneksel oyunların yanı sıra ateş oyunları, sadabad eğlenceleri, seyir takımı, tiyatroculuk sahneye ve seyirliğe yönelik kültürler de bulunmaktadır (Sayengil, 1985).

Tanzimat döneminde; nüfus artışı ve Batı'ya dönük politikalar; Marmara-Haliç suru içinde yaşayan Müslüman halkın ikame tercihini; iskan kısıtlamalarının kalkmasıyla birlikte, gayrimüslimlerin yaşadığı Galata-Pera bölgesine doğru genişletmiştir. Gündelik yaşamın kültürel içeriği, çok merkezli bir görüntüye bürünmüş, etnik grupların kültürel alışkanlıkları birbirine karışmıştır.

18. yüzyılda kent sakinleri yeni kimliğe alışmaya çalışıp, daha konservatif bir yaşam sürerken; 19. yüzyılda evrensel bir dilin oluşmasıyla kültür ve ticaret alanında dışa dönük bir yaşam başlamıştır. Bu da gündelik yaşamın da artık daha geniş anlamda kamusal mekanlarda yaşandığının göstergesi olmuştur. Böylece İstanbul, tarihten günümüze getirdiği küresel kimliğin köklerini atmıştır (Erdönmez, 2007).

İstanbul bu anlatılan önemli durumuyla beraber; fiziksel olanaklar bakımından da kültür-sanat hareketlerinin merkezi konumundadır. 2008 yılı itibari ile 145 kütüphane, 73 kültür merkezi, 36 konser ve gösteri salonu, 47 tiyatro, 98 sinema, 277 sanat galerisi ile kültür ve sanat aktiviteleri için önemli bir çekim noktasıdır (URL- 55)

2.1.3. Beyoğlu Sokak Sanatı Etkinlikleri

Kamusal bir alanda sanatsal bir etkinlik gerçekleştirmek, sanatı daha geniş ve heterojen kitlelerle buluşturacaktır.

İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) sanat etkinlikleri denilince akla gelen ilk kurumdur. İstanbul'un uluslararası ve ulusal birçok kültürel aktivitesini kurulduğu 1973 yılından bu zamana gerçekleştirmektedir. Film, Tiyatro, Müzik, Caz ve Bienal olmak üzere beş ayrı temel festivali ve Rock'n Coke, Mini Fest, İF bağımsız gibi birçok etkinliği de bulunmaktadır. Bunlardan müzik ve caz festivallerinin açılışları İstiklal Caddesi üzerindeki

yürüyüşlerle olmaktadır. Her sene Caz Festivali'nin başlamasına bir gün kala İstiklal Caddesi'ne çıkan müzik grupları, ellerinde müzik aletleriyle ve konser kıyafetleriyle geçiş yapmaktadır. Kentin merkezinde yer alan ve farklı kimliklerin geçiş alanı olan 1,8 kilometrelik aksta; yayalar ile aynı kotta yapılan müziği paylaşmak ve yayaların da kimi zaman doğaçlamaları dinlemeleri; gerek sanatçılar gerekse de sanatseverler için oldukça ilginç deneyimler olmaktadır.

Ancak Yardımcı (2005); İstanbul festivalleri ve Bienal'i, kentin kültürel anlamda dünyaya açılmasında önemli rol oynasa da; genellikle eğitimleri, yaşam tarzları, kültürel ve ekonomik birikimleri sayesinde küresel toplumla kaynaşmış olan kentli seçkin sınıflar ve sanatçılarla sınırlı kalmış olmasından eleştirmiştir (Yardımcı, 2005). Öte yandan İKSV yaptığı etkinliklerin biletlerini internetten satışa sürerek geniş kitlelere ulaşma kaygısını ortaya koymakta; fakat yalnızca bir tek firma üzerinden bunu gerçekleştirdiği için kitleleri bağımlı kılmakta, tepki toplamaktadır. Bu sebeple de kentteki her kesimin katılabildiğini söylemek mümkün değildir.

Ayrıca Bienal yönetimleri, herkese açık mahallelerde çok “sert” projelerden kaçınmaktadır. Özellikle açık alanlarda sergilenen eserlerin daha kolay “anlaşılır” ve daha az “kışkırtıcı” olmaları tercih edilir. Dolayısıyla, seçilen mekan ile sergilenecek eserin yorumlanması için gerektiği düşünülen kültürel sermaye arasında görünmez de olsa bir bağ vardır (Yardımcı, 2005). Oysa sokak sanatı bu yaklaşımın tam tersine izleyiciyi kendi kültürel birikimine çekme kaygısı güder, kabullenme kaygısı taşımaz, kimliği gizli olduğundan da kışkırtıcılığın ve sertliğin sınırlarını zorlayabilmektedir. Kamusaladaki özgürlüğü de bundan kaynaklanır.

Bir diğer eleştiri de İKSV'nin ana gösteri mekanları olarak Taksim'de yer seçmesidir. Son yıllarda Tarihi Yarımada, Ortaköy ve Kadıköy bu mekanlara eklenmeye çalışılsa da ağırlık değişmemektedir. Eleştiriler de Taksim'i kullanım alışkanlığında tutmayan bir bireyin bu etkinliklerden hiçbir zaman yeterince yararlanamayacağı ve haberdar olamayacağı şeklindedir. Zaman zaman bu yaklaşımlarını aşma çabaları da olmuştur. 9. uluslararası İstanbul Bienal'inin teması İstanbul olunca; küratörler (Vasif Kortun ve Charles Esche) turistik olmayan, uğrak yerlerinin ötesinde ama gene merkezde yer alan, terk edilmiş izlenimi veren mekanları sergi mekanı olarak tercih etmişlerdir. Ancak bu yaklaşımı bile yeterli görmeyen Vasif Kortun, başka mahallelere gitmek konusunda daha cesur olmaları gerektiğini ama bunu yapamadıklarını belirterek; “kentin tüm kültür yaşamınının 2 km'lik bir caddeye bağlanmış olduğunu ve bunu kendilerinin de

değiştiremediğini çünkü paylaştıkları kamusal alanların daha önceden kamusal hale getirildiğini” ifade etmiştir (Kortun, 2005).

İKSV etkinliklerinin dışında İstanbul için bir diğer önemli etkinlik de yaya sergileridir. Sergi, adından da anlaşılacağı üzere yayalara odaklanan ve İstanbul gibi büyük bir metropolde yayaların tarafından kente bakan bir projedir. Yaya sergileri, yaya olma durumuna izleyicinin gönüllü olarak katılmasını amaçlamaktadır (Antmen, 2005).

2002 yılında Nişantaşı'nı mekan olarak seçen yaya sergisi, 2005 yılında da Beyoğlu'nun Tünel ucundan Karaköy'e uzanan açık kamusal mekanlara yerleşmiştir. Yaya sergilerinde hedef sanatseverlerin gündelik yaşamda kullandıkları mekanlara sanatı taşımaktır. Konularında genellikle kentin yaşadığı değişimler ve kentsel özelliklere yer verilmiştir. Yaya sergilerinde en çok dikkati çeken unsur; mekana göre içeriğin farklı değerlendirilmesi olmuştur. Beyoğlu sergisinde; kentsel sorunlara daha çok yer verilmiş, sanatın toplumsal yanına vurgu yapılarak kentteki yayaların gözünden bakılmaya çalışılmıştır. Bu da bizi kamusal mekanda sanat yaparken; mekanın özelliklerinin de dikkate alınması gerektiği konusuna götürmekte, eserlerin anlamlarının pekişmesi için bu kaygının önemli olduğunu belirten görüşü anımsatmaktadır.

Serginin küratörü Fulya Erdemci, “Hemen tüm eserler, bakıp tutup dokunabileceğiniz eserler. Kent mekanında yapabildiğiniz şeyleri deneyebileceğiniz bir ortam hissi vermektedir. Bugünün çağdaş sanatı, sokakla, varlıkla, yoklukla ilişkisel bir bağ içinde ve bunları sorgulayıp gündeme getirmeyi hedeflemektedir.” diyerek sanat ile gündelik yaşamın birbirine temas etmesinin sanatın sınırlarının genişlemesinde önemli bir yer tutacağını vurgulamıştır (Erdemci, 2005).

Bir başka önemli etkinlik de Galata Şenlikleridir. 1987 yılında Büyükşehir Belediyesi'nin dönüşüm projesi kapsamında semtte yıkım yapmayı hedeflemesi, semt sakinlerince Mimarlar Odasının da desteği ile bir şenlik düzenlemişler ve bu şekilde başlayan Galata Şenlikleri 1994 yılından bu yana bazı yıllar birden fazla sayıda düzenlenen etkinliklerle, Kule Meydanı'nda hava şartları ne olursa olsun aksamadan gerçekleştirilmektedir. Şenlik kapsamında, amatör, profesyonel birçok sanatçının yanı sıra, ilkokul öğrencilerinden, yaşlılara kadar herkes performanslarını gönüllü olarak sergileyebilmekte, katılım ücretsiz ve herkese açık olarak gerçekleştirilmektedir. Şenlik kentin önemli merkezlerinden Galata'nın dokusunun korunması, mekanın sahiplenilmesi ve yaşatılmasında önemli katkılarda bulunduğu gibi; İstanbul'u ziyaret edenler ile İstanbul'un farklı bölgelerinde oturan kentliler için kentin ve hatta dünyanın farklı(laşmış)

kültürleri ile iletim yapma olanağını sağlamaktadır. İnişiyatif ve irade kullanımı sonucunda ortaya çıkan bu şenlik, kamusal mekanda olması, katılımın herkese açık olması itibariyle de semt gönüllüğünü de gündeme getirmekte, sokak kültürünü de en önemli özelliği olan heterojen ve demokratik katılım unsurunu yansıtabilmektedir.

“Beyoğlu’nun tarihsel mirası ve kültürel çeşitliliğini yansıtmak ve farklı kültürler arasındaki iletişimi sağlamak” amacını taşıyan ve ..yılından itibaren gerçekleştirilen ve 2008’de 7. si gerçekleştirilen, ”Pera Fest”; Beyoğlu’nun sanat ve kültür yönünü ortaya çıkartırken, kültür turizmine de katkıda bulunmaktadır. Festivalin bir özelliği de kamusal mekanlar gibi kapalı mekanları kullanmasıdır. Etkinlikler dahilinde; çeşitli film gösterimleri, sokak konserleri, paneller ve tiyatro gösterileri gerçekleştirilmekte; yeniden canlandırma sürecinde kaybolan kültürel değerleri ortaya çıkartarak, Beyoğlu’nda yaşayan ve yaşamış farklı kültürler arasındaki dayanışma ve kardeşlik duygularının güçlendirilmesi sağlanmaya çalışılmaktadır (Birgün Gazetesi) “Pera’da Festival Heyecanı” (URL-56). Festivalin en önemli özelliği; İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültürlerarası İletişim Derneği ve PPR, Beyoğlu Belediyesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Beyoğlu’nda yerleşik yerli ve yabancı kültür-sanat kurumlarının yanı sıra Olympic Havayolları, The Madison Hotel gibi yerel yönetim, sivil toplum örgütleri ve sermaye sahiplerinin proje ortaklığından sponsorluğa uzanan görev paylaşımında yer almalarıdır (URL-57).

1997 yılında tanışan Özge, Güneş ve Seçil, Galata’da Şahkulu Sokak’ta bir ev kiralarlar. Artan fiyatlar, tarihi bir semt olarak değer kazanan Galata’da yaşama koşullarının değişmesi ile ekip yerinden edilince, mahalleli onlara aynı sokakta 45m2 lik boş bir daire gösterir ve kiralanan yerde 3 oda, bir mutfak, bir tuvalet vardır. 2000 Ocak ayında kendilerine Oda Projesi diyen grup, 3 odanın orta odasını herkese açarlar; bu herkes, mahalleli, dostlar, sanatçılar, farklı disiplinlerden insanlar; mekân ve kullanımları, gücü ve potansiyelleri üzerine düşünmek isteyenlerdir.

Şahkulu sokağının sakinleriyle sanat üretimi gerçekleştiren oda projesi; en küçük ölçek olan “oda” kavramından, kamusal paylaşım mekanı “sokak” kavramına varan bir ölçekte üretimlerini yapmakta. Bu sanat üretimi nesnelere değil, kurulan ilişkilerin kendileri ve süreçleriyle temsil ediliyor ve oda, daire, sokak, mahalle ve kent, sanatın üretildiği ve tüketildiği mekânlara dönüşüyor. Kentin paylaşım ve kullanım sınırlarının benzetimini oda üzerinden değerlendiren proje; Tek bir odaya yüklenen çoklu kullanım (proje mekânı, sergileme mekânı, yeme-içme, sohbet etme yoluyla gündelik yaşam deneyimlerini paylaştığı bir mekan örgüsünden yola çıkmaktadır. Proje temelde, özeline ve

kamusalın nasıl paylaşıldığı veya bir araya geldiğiyle ilgili ortak stratejilere işaret etmektedir.

Galata'da yer alan proje mekânı birbirine açılan üç odadan oluşan ve dört bina ile çevrelenmiş, küçük bir kamusal alan örneği olan avluya açılmaktadır. Şahkulu sokak; kendi içine kapalı olmasına rağmen ortak kullanıma açık avlunun bulunduğu mimari bir yapı; ilişkiler yoluyla yaşanan canlı deneyimler, mekânların ve kişilerin sosyalleşmesini sağlamakta ve projenin amacına büyük katkıda bulunmaktadır. Bir mahallenin gündelik yaşam dinamikleri; projenin çıkış noktasıdır ve burada kent haritası üstünde ya da salt bir oda içindeki farklı mekân kullanımları üzerine düşünülür. Mekânda komşuluk ilişkileri üzerinden ilerleyerek farklı ilişki kurma modelleri geliştirilerek; aynı mekânı paylaşan sakinlerin komşuluk ilişkileri yoluyla birbirleriyle ve Oda Projesi üyeleriyle yaşadıkları öznel deneyimlerin paylaşımını gerçekleştirmektedir. Açikkol'e (2004) göre, Mahalle olarak adlandırdığımız yer de zaten kentin içinde, kentin bir parçası olmakla birlikte diğer taraftan da ondan yalıtılmış olan bir alandır. Kente göçenlerin iç ve dış yaşamları arasındaki ince sınır ya da sınır tanımsızlığı sokağı da yaşanabilir bir yer haline getirmektedir (Açikkol, 2004).

Oda Projesinin çıkış noktası; "Birlikte yaşama öngörüsü olarak sanat" tanımlanır. "Katılımcı" ları boşaltılan ve tüm özel eşyalardan ve tarihinden arındırılmış olan tek bir odanın "seyir"e davet etmiş ve kimliksiz bir odada buluşmak ve bu mekân prototipi içinde yer alabilecek tüm olasılıkları tartışmaya açmak adına tek bir odasını kamusallaştırır. Sokak kültürü, kamusal alanda sanatsal amaçla kullanılarak toplumsal bir sorunsalın çözülmesine bire bir somut bir çözüm olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin çocuklarla beraber yaptıkları resimleri, apartmandaki çamaşır iplerine asmaya başlayarak sokağın dilini çalışmalarına yansıtmışlardır. Evlerin güneş almayan odaları olduğu için resimleri sokakta kurutmak ihtiyacı, çamaşır iplerini kullanırmıştır.

Çok kültürlü yaşam bölgesi Galata ve Beyoğlu; sanatın kamusal alanlarda paylaşılmasını, sanata ve sanatçıların sıra dışı konumlandırılmalarına açık hale getirmektedir.

2.1.3.1. Sokak Müzisyenleri

Sokaklar müzisyenlerin etkinlik alanı olarak oldukça uygun mekanlardır. Beyoğlu'nda da özellikle İstiklal Caddesi aksında klasik batı müziğinden caza, hal

müziğinden, etnik müziklere kadar geniş bir yelpazede eserleri icra eden müzisyenlerin performanslarına rastlamak mümkündür. Belediyenin izin sınırı gruptan gruba göre değişiklik gösterebilmekle, birlikte bazen kısıtlanabilmektedir. Sokak müzisyenleri için mekan seçiminde önemli olan akustik ve yaya sirkülasyonunun fazlalığı olduğundan; sokağın belirli yerleri tercih edilmektedir. Aznavur pasajı, Odakule pasajı, Galatasaray, tünel kısımları bunlardan birkaçıdır.

Sokak müzisyenlerinin sokağı tercih etmelerini; Beyoğlu'nun ünlü sokak müzisyenlerinden Siya Siyaband şu şekilde açıklamaktadır: “Sokak bizim evlerimiz, işlerimiz, hayatlarımız arasında gidip geldiğimiz köprünün ta kendisi. Köprü bizi bir yerlere bağlar ve o köprüde karşına her an her şey çıkabilir. Sokakta var olabilmek, inanın filmlerde, kitaplarda var olabilmekten çok farklı bir olma anı içerir. Bu an; 'Canın anda olduğu, cananın canlandığı an'a çok benzer. Sokağın mekân olarak bir farkı varsa; herkesin olmasından ötürü, herkesin orada olabilme hakkı olmasından ötürü vardır. Bu mekânda; insanlar birbirlerini algılarıyla kısıtlayabilirler....Ayrıca insanlar; mekânları doğru düzgün yaşayamıyorlar, nasıl sokakları çok iyi yaşayabilirler ve yaşamadan nasıl bilebilirler ki... Benim sokakta öğrendiğim tek şey; her şeyin değiştiği ve bu değişimin en çabuk sokaklarda fark edildiğidir.”(URL-58)

Tüm bunların yanı sıra güvenlik kaygısı ile polisler sokak sanatçılarının yüksek sayıda seyirci kitlesi çekmesini tercih etmemektedirler. Bu durumu National Geographic dergisi, “Sokakların Sesi” başlıklı makalede şöyle açıklamıştır: “Her şeyin "kendiliğinden" geliştiği bu olağanüstü ortamı; Beyoğlu'nda görev yapan polis ekipleri "olağandışı" bulmakta; ekip otosundan çıkan memurlar konserin ritmiyle "uçanlara" günün standart gerçeğini hatırlatıyor: "Evet beyler, dağılalım lütfen!" Aynı ses, sanatçıları da ihmal etmiyor: "Siz de kesin artık!" iki genç adam, sokak çalgıcılarının olağan kadersizliğine razı olmuş bir tavırla toparlanıyor. Müzik bitiyor, dinleyiciler içe atılan tepkilerle uzaklaşıyor. Polisler vazifesini yapmış insanların huzuru içinde araçlarına dönüyor. Bu görüntüler sık sık tekrarlanıyor. Eğer sokak müzisyenlerini dinleyenler "göze batacak" bir kalabalık oluşturmazsa polisler görmezden geliyor. Ama kalabalık olursa işin niteliği değişiyor: "O zaman cepçiler, kapkaççılar, tinerciler falan takılıyorlar. Rahatsız ediyorlar. Biz onların iyiliği için dağıtıyoruz" (URL-59).

2.1.3.2. Sokak Tiyatrosu

Genellikle sahneye gereksinim duyması gerekliliğinden, kamusal alanda sergilenmesi diğer sanatlara göre daha olan tiyatro da zaman zaman kamusal mekanlarda gösterimler yapmaktadır.

Beyoğlu'nda da sokak tiyatrosu yapan amatör tiyatro toplulukları vardır. Beyoğlu Belediyesi'nin kamusal alan etkinliklerine en çok izin verdiği bölgelerden biri olan Tünel Meydanı'nda gösterimlerini düzenlemektedirler. Bağımsız amatör sokak tiyatrocuları için, diğer sokak sanatçıları gibi; kamusal alanda sanat yapmak, amaçladıkları bir durumdur.

Bunlar arasında en tanınmış Mahser-i Cümbüş olmuştur. Yapı Kredi Kültür Sanat'ın düzenlediği "Sokakta" Festivali ile 2. Tünel Sanat Festivali'ne katılan topluluk, Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde birçok gösteri düzenlemiştir. Adı Arapça "açık tribün seyircisi" anlamına gelen bu topluluk, festivallerde de izleyiciyle paylaşımaya yönelik oyun düzeni kurmakta, seyirci katılımı ile oyunu zenginleştirmektedir. Ayrıca topluluk aynı yaklaşımlarını televizyon projesi olarak hayata geçirmiş birkaç seneden bu yana da haftalık televizyon programı yapmaktadır.

Beyoğlu'nda gerçekleşen açık alan tiyatro etkinliği de "İstanbul-Mekan-Tiyatro Festivali" dir. 2004 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan festival, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından organize edilmekte; mekan olarak da eski tarihi Galata Köprüsü'nü kullanılmaktadır. Mekan seçimi; hem tiyatroya hem de sanatseverlerle sanatın buluşmasına yeni bir boyut getirmektedir. Uluslararası ve ulusal birçok tiyatro topluluğunun katıldığı festivalde Galata Köprüsü'nün üstü ve altında kurulan iki sahne kullanılmış, ayrıca Taksim Meydanı'nda da bir oyun sahnelenmiştir.

2.1.3.3. Sokak Ressamları, Karikatüristler ve Şairler

Kamusal alanda belediyeden izin almakta zorlanmayan ve en rahat biçimde yapılabilen sanatlardan biri resim ve çizim sanatıdır. Yapılmış eserlerin sergilenip satılmasından ziyade mekanda canlı olarak performans gösteren ressam ve çizerler, yayalar tarafından oldukça ilgiyle takip edilip emeklerinin karşılıklarını da maddi olarak yakalayabilmektedirler.

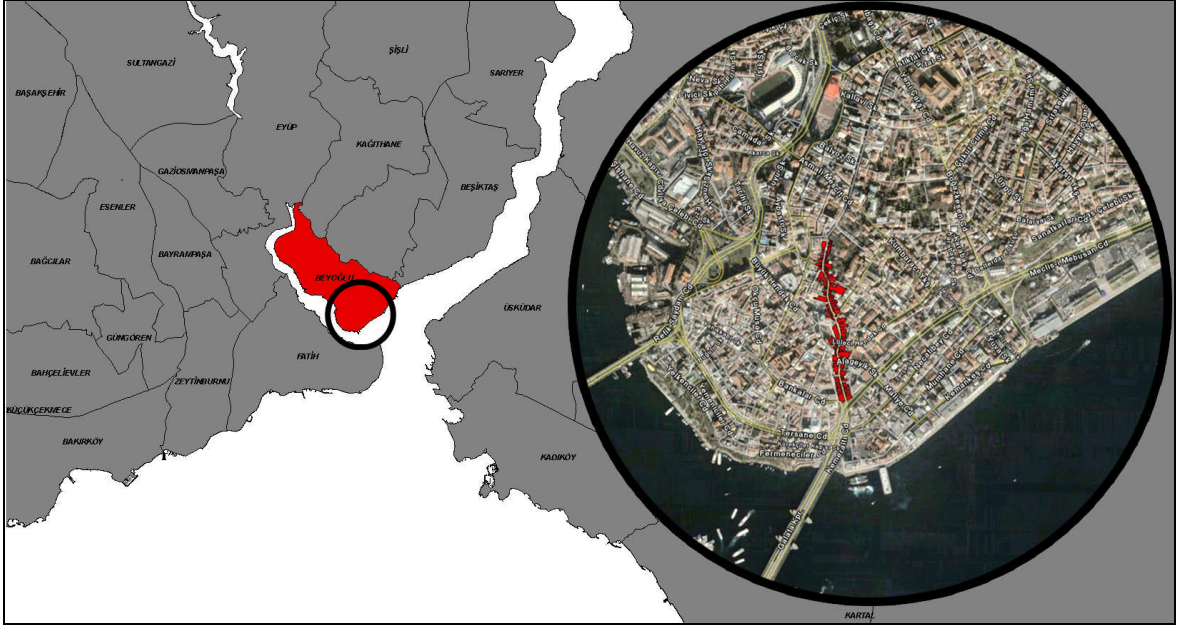
İstiklal Caddesi üzerinde de bu şekilde çalışan ressam ve çizerler mevcuttur. İstiklal Caddesi taşlarının üzerine pastel boyalarla resim yapan bir sanatçı da zamanında yer almıştır (Erdönmez, 2007).

Beyoğlu'nda resmi sokağa ve insanlara taşıma iddiasıyla bir araya gelen Güneşresim grubu; Sanatı, kapalı sanat galerilerinde ücretle girilen veya çekince den dolayı girilemeyen bir sanat olarak algılamak yerine, insanlara buluşturmayı hedeflemektedir. Beyoğlu Belediyesi'nin desteğiyle kendilerine ait kalıcı bir sokak oluşturmak istemi ile içlerinde daha önce farklı yerlerde sokak çalışmaları ve duvar resimleri de olan ressamların bulunduğu yirmi beş kişiden oluşan grup bir araya gelmiştir. Metrelerce uzunluğa sahip bir kumaşı gererek, üzerine sokağa gelen "sanata aç" ziyaretçilerle beraber resim yapılmaya başlanması üzerine bu kolektif kitle genişlemiştir (URL-60). Sanatçılar kendi yaklaşımlarını "Güneşresim bir tarz değil, eylem biçimidir. İzleyiciyi resme sokakta ve eylemde, düşüncede ve inançta kalmak amacına yöneltmek olduğu..." şeklinde açıklamaktadırlar. Sanatı insanlarla buluşturmak için, resmi; kapalı galerilerde belirli bir kesime hitap eden bir sanat olarak algılamayı bırakıp, sokağa çıkarmak gerektiğini düşünmektedirler (URL-61). Daha önce Ortaköy ve Eminönü'nde de denenmiş bu etkinli, ticari ve bürokratik engellerden dolayı sekteye uğramıştır. Bu aşamada da Beyoğlu'nun bu tip etkinliklere ne kadar açık bir mekan olduğu bir kez daha ortaya çıkarmakta, sokak sanatçılarının tercihlerinin nedeni karşılığını bulmaktadır. Güneşresim grubunun ileriki projelerinde tercih ettiği semtlerin de Halıcıoğlu, Söğütözü, Dolapdere olması; Beyoğlu ilçe sınırları içerisinde ne derece rahat ve özgür ifadeler geliştirebildiklerinin de bir yansıması olmaktadır.

Güneşresim grubu yola çıkışlarını açıklarken; grafitislerin de sokağa çıkma nedenlerine benzer bir kaygıyı dile getirmişler. Onlara göre; galeri ortamında resim sanatı, plastik sanatların özünden uzaklaşıp, yine kolay satışa yönelik bir nesne haline getirmekte; bunlar ayıklanarak gereken yerlere iletilmesi ve resmin kitleyle buluşmasının daha "doğal" yollarının bulunması gerekmektedir. Bunun çözümünü de ancak sanatçının bu tuzaklara düşmeyip, sadece kendi tarzıyla ifade etmek istediği sanatıyla ilgilenmesiyle mümkün olmalıdır (URL-62).

2.1.4. Çalışma Alanı Tanımı

Beyoğlu ilçesi; 2010 Avrupa Kültür Başkenti çerçevesinde değer kazanan İstanbul'da kültürel etkinlikler olarak değerlendirildiğinde fiziksel mekan sayısı ve geçmişte yapılan etkinlik çeşitliliği bakımından öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra önceki kısımlarda söz edilen geçmişten süregelen kültürel birikim ve gündelik yaşam çeşitliliğinin de bu alanın seçilmesinde önemli etkisi olmaktadır.



Şekil 64. Beyoğlu İlçesinin konumu ve Yüksek Kaldırım Sokak'ın konumu

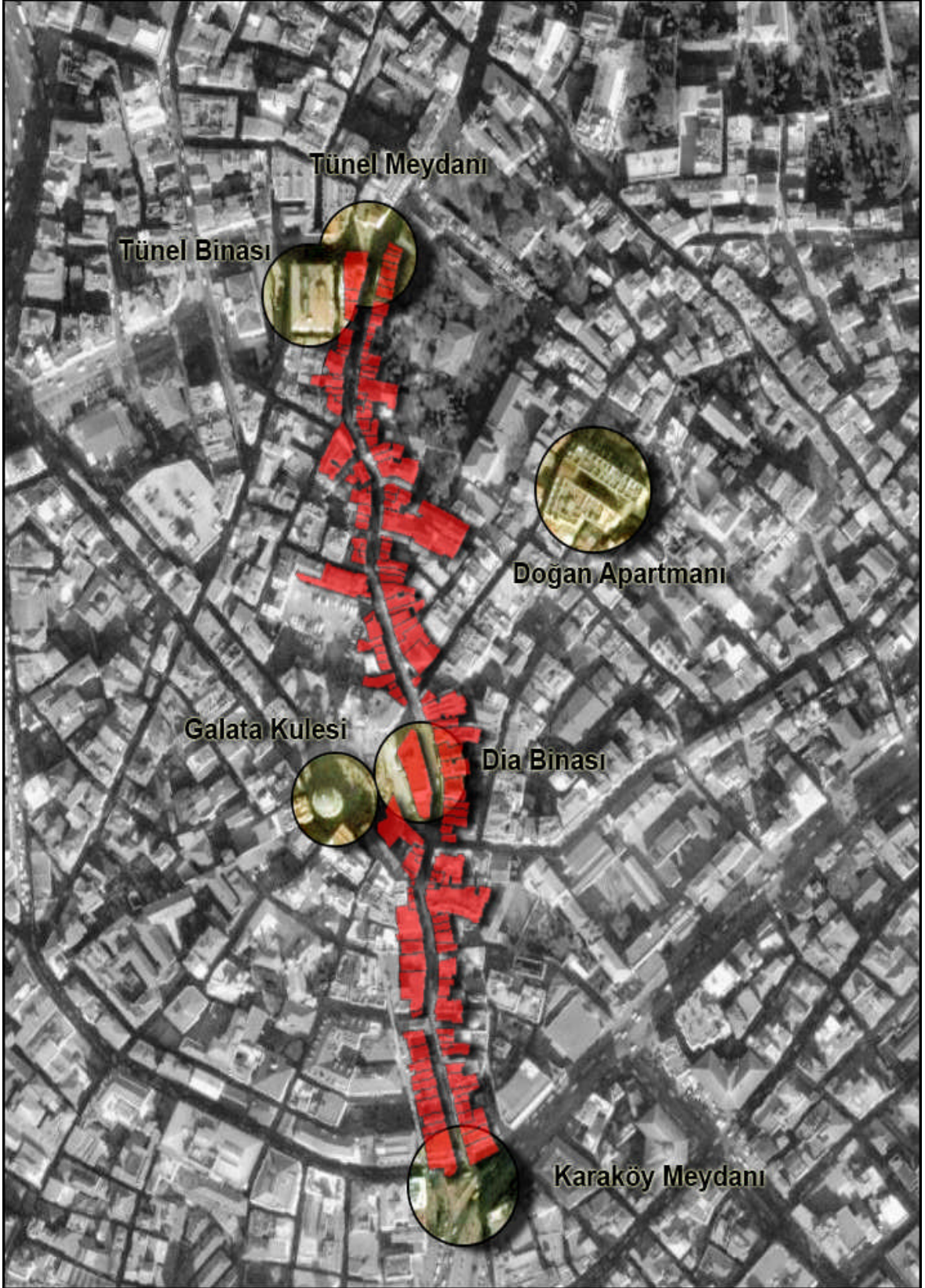
Grafiti eylemi sınır ötesi bir iletişim aracı olarak; uluslararası çeşitliliğin gözlemlendiği mekanlarda, hem sayısal hem de içerik bakımından farklılık gösterdiğinden; iyi hizmet veren otellerden, gençlerin barındığı hostellere kadar turistik barınma ihtiyacının karşılanması, uluslararası yolcu limanının yine bu ilçede yer alması Beyoğlu'nda çalışılmasının diğer nedenleridir.

Yüksek Kaldırım Sokak; Karaköy ile İstiklal Caddesi bağlantısını kuran en güçlü yaya ulaşım aksıdır. Sokak Yüksek Kaldırım olarak tanınmakla beraber; Galata Kulesi'nce ortalanmış iki kısımdan oluşmaktadır. Kuzey kısım Galip Dede Caddesi, güney kısım ise Yüksek Kaldırım Caddesi olarak geçer. Çalışmamız kentli tarafından kabul gören Yüksek Kaldırım Sokak adı ile ele alınmış; bu iki caddeyi içeren alan incelenmiştir (Şekil 64).

Aks üzerinde turistik yeme içme mekanları, hosteller, Galata Kulesi ve Doğan Apartmanı yer almaktadır (Şekil 66). Aksın zemin kat kullanımı ticaret olmakla beraber; alt sektörler incelendiğinde Galata Kulesi ile ortalanın sokağın güney kısmı (Yüksek Kaldırım Caddesi) reklam-tabela ve uydu antenleri üzerine, kuzey kısmı ise (Galip Dede Caddesi) müzik aletleri ve müzik stüdyoları üzerine uzmanlaşma göstermektedir.



Şekil 65. a) Yüksek Kaldırım Sokak 19. yy (URL-63), b) Yüksek Kaldırım Sokak (Ağustos 2008) (URL-64)



Şekil 66. Yüksek Kaldırım aksı üzerinde bulunan odak noktaları

2.1.4.1. Çalışma Yöntemi

Yüksek Kaldırım Sokak'ta 25–26–27 Mayıs 2009 tarihleri arasında tespit çalışmaları yapılmış, Yüksek Kaldırım Sokak boyunca olan binalar, reklam tabelaları, elektrik kutuları, su boruları ve trafik tabelaları üzerinde yer alan piece, etiket, tag ve stenciler sayılmış, yazarlarına, buldukları yüzey ve yüzey renklerine göre sınıflanmıştır. Yapılan işler üzerinden okunan nickler (lakap, rumuzlar) ile grafitilerin kaç farklı kişi veya grup tarafından yapıldığı tespit edilmiştir. Kişi ve grup isimleri görüşülen grafitistler tarafından da tespit edilerek doğrulanmıştır. “Okunamayan” olarak adlandırılan grafitiler nickleri okunamayan veya okunamayacak kadar zarar görmüş grafitilerdir.

Gösterimlerde yalnızca binalarda tespit edilen grafitiler gösterilmiştir.

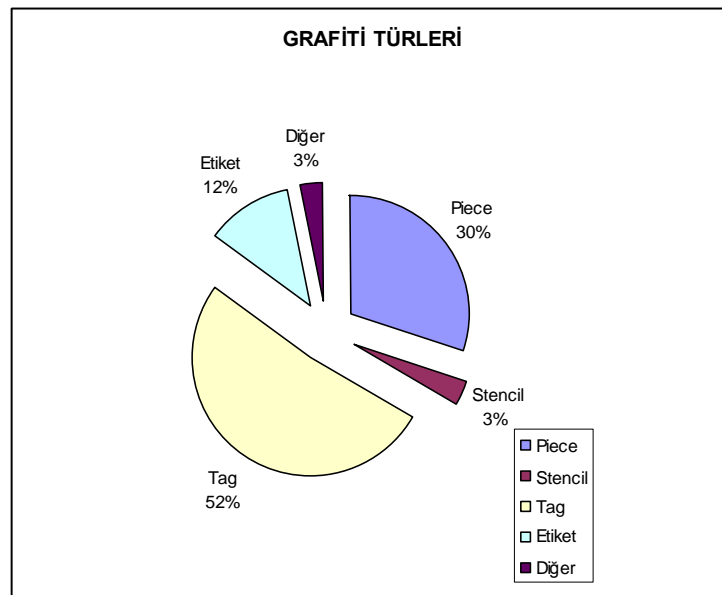
3. BULGULAR

Yapılan tespit çalışmalarında toplam 817 adet grafiti çalışması tespit edilmiştir. Bu grafiti çalışmalarından 118 adeti okunamamıştır.

Tespit edilen grafiti çalışmalarının türlere göre dağılımına bakıldığında % 52 lik dilimle tag sayısı öne çıkmaktadır. Tespit edilen bu taglerden 49 adeti okunamamıştır. Okunabilen tagler 147 farklı kişi veya grup tarafından gerçekleştirilmiştir (Şekil 65). % 12 lük dilimle karşılaşılan çalışma olan etiketler 26 farklı kişi veya grup elinden toplam 99 adet tespit edilmiştir. 29 etiket ise okunamamıştır. Alanda en az sayıda stencil örneği ile karşılaşılmıştır (%3).

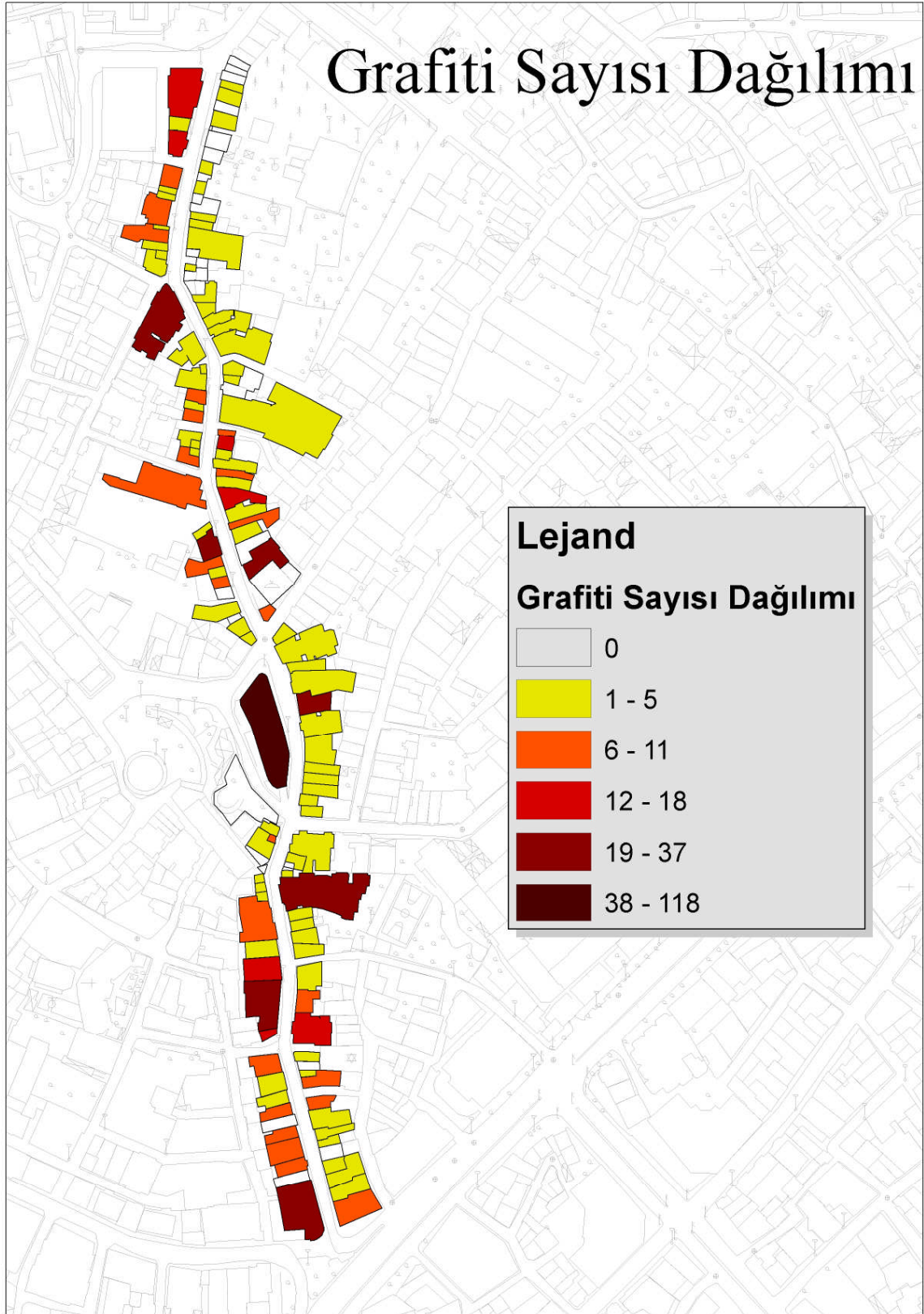
Tablo 2. Grafiti türlerinin tespit okunabilme oranı

Grafiti Türü	Okunamayan	Okunabilen	Toplam
Piece	23	221	244
Stencil		28	28
Tag	49	373	422
Etiket	29	70	99
Diğer	17	7	24
Toplam	118	699	817



Şekil 67. Tespit edilen grafitinin türlere göre yüzdesel dağılımı

Sokakta yer alan toplam 135 binada yapılan sayımlara göre tespit edilen toplam grafiti sayısının binalar üzerindeki dağılım durumu Şekil 68’de gösterilmektedir. Binalara göre dağılımı incelendiğinde kuzey güney doğrultusunda sayısal dağılım farkına rastlanılmamıştır. En yüksek sayıda (118 adet) grafiti; Dia süpermarketinin yer aldığı ve Galata Kule Meydanına komşuluğu olan yapı adasını kaplayan bina üzerinde tespit edilmiştir (Şekil 66). Görünürlük ve çok sayıda insanla paylaşmak kaygısını taşıyan eylem için elde edilen bu sonuç mekansal anlamda olağandır.

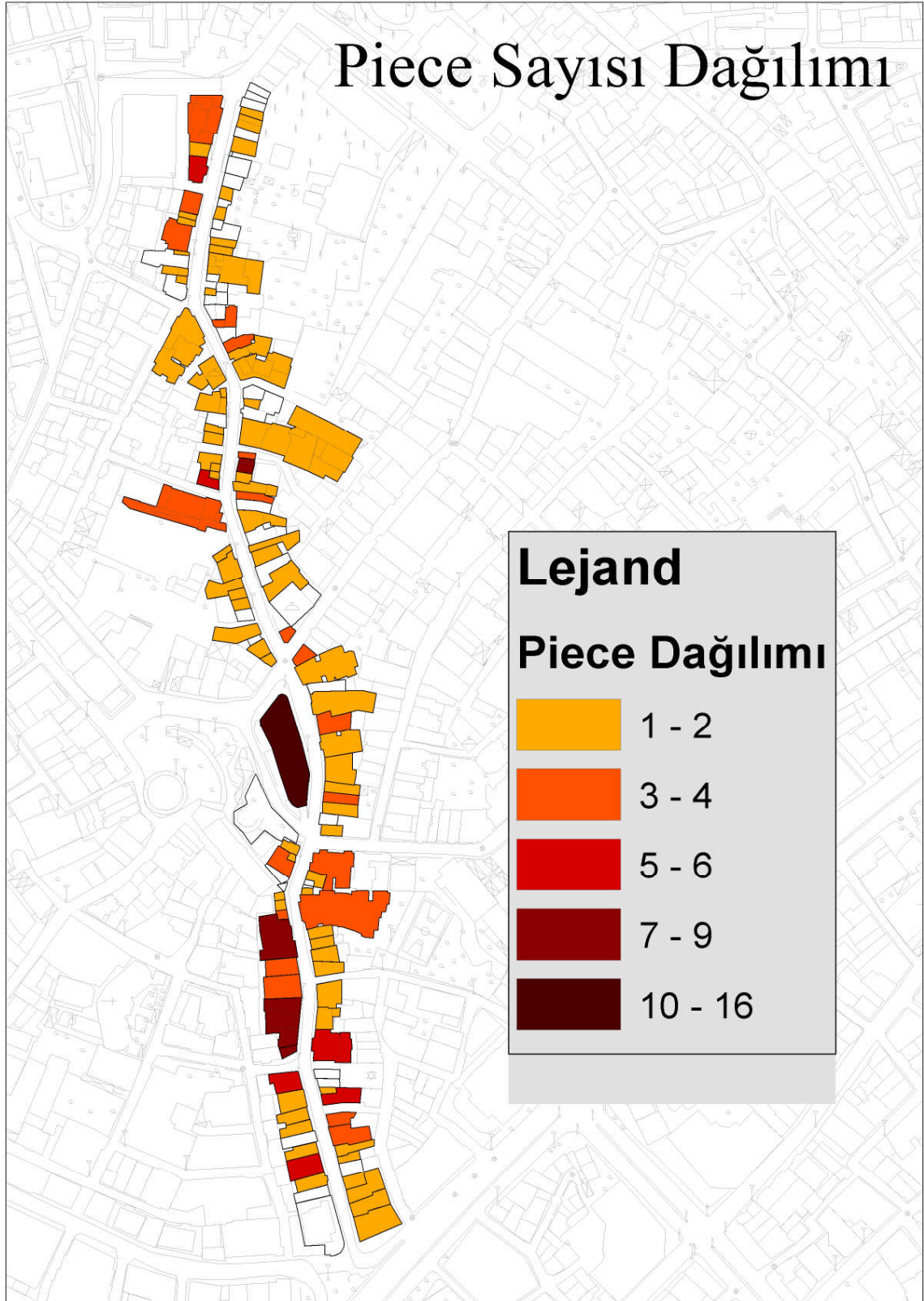


Şekil 68. Tespit edilen grafitilerin binalara göre sayısal dağılımı



Şekil 69. Alanda tespit edilen piece grafiti örneği (Gizem Erdoğan'ın arşivinden, Haziran, 2009).

Türlerin mekandaki binalara göre sayısal dağılımı aşağıdaki gibidir. Şekil 70'e bakıldığında piece lerin kuzey güney doğrultusunda kulesinin güneyinde kalan kısımda sayısal olarak artış gösterdiğini görmekteyiz. Dia binası piece türü grafitilerde de 16 piece sayısı ile tepe noktası oluşturmaktadır. Bunda yapının; görünürlük, yoğun yaya sirkülasyonu özelliklerini taşıması dışında, piece yapılması için gerekli geniş, yekpare yüzeylerin bulunmasının da etkisi büyüktür.



Şekil 70. Tespit edilen piecelerin binalara göre sayısal dağılımı

Alanda yapılan görüşmeler doğrultusunda bu yığılmanın güvenlikle ilgisi bulunmamaktadır. Binaların birçoğu güvenlik kamerası ile takip edilmektedir, ancak aksta yer alan ticari birimler 17:00 -18:30 saatleri arasında kapanmaktadırlar. Yüksek Kaldırım Sokağın; İstiklal Caddesi ile Karaköy'ü bağlayan en kuvvetli yaya aksı olduğu düşünüldüğünde, gece nüfusunun olmadığını söylemek mümkün değildir. Ayrıca; Galip Dede Caddesi'nin gece nüfusu Yüksek Kaldırım Sokak'a göre daha fazladır.



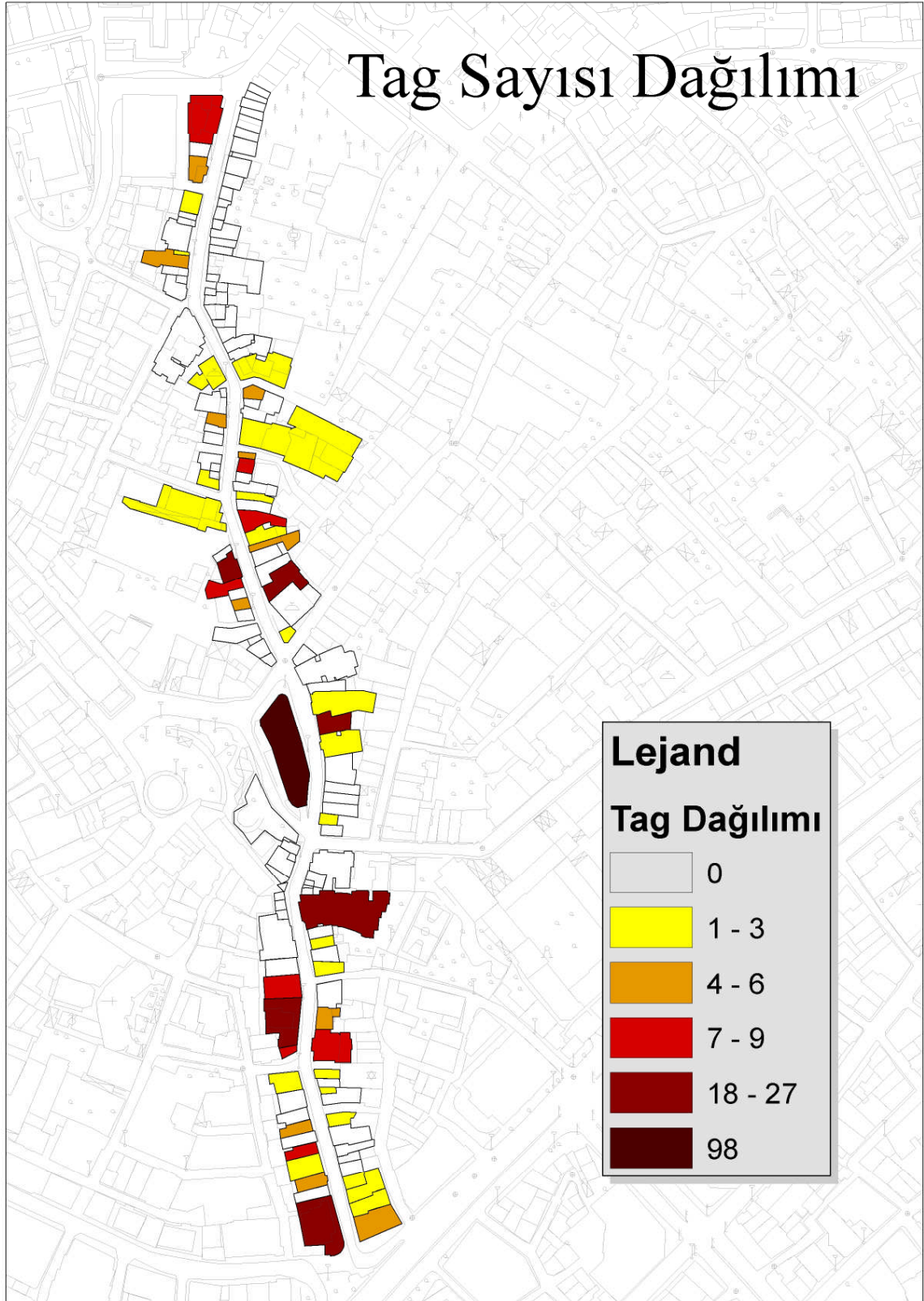
Şekil 71. Kripoe'nin bir çalışması (Murat Başimoğlu'nun arşivinden)



Şekil 72. Kepenlere uygulanan piece örnekleri (Murat Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran 2009)



Şekil 73. Duvar yüzeyindeki grafiti örnekleri (Murat Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran, 2009)



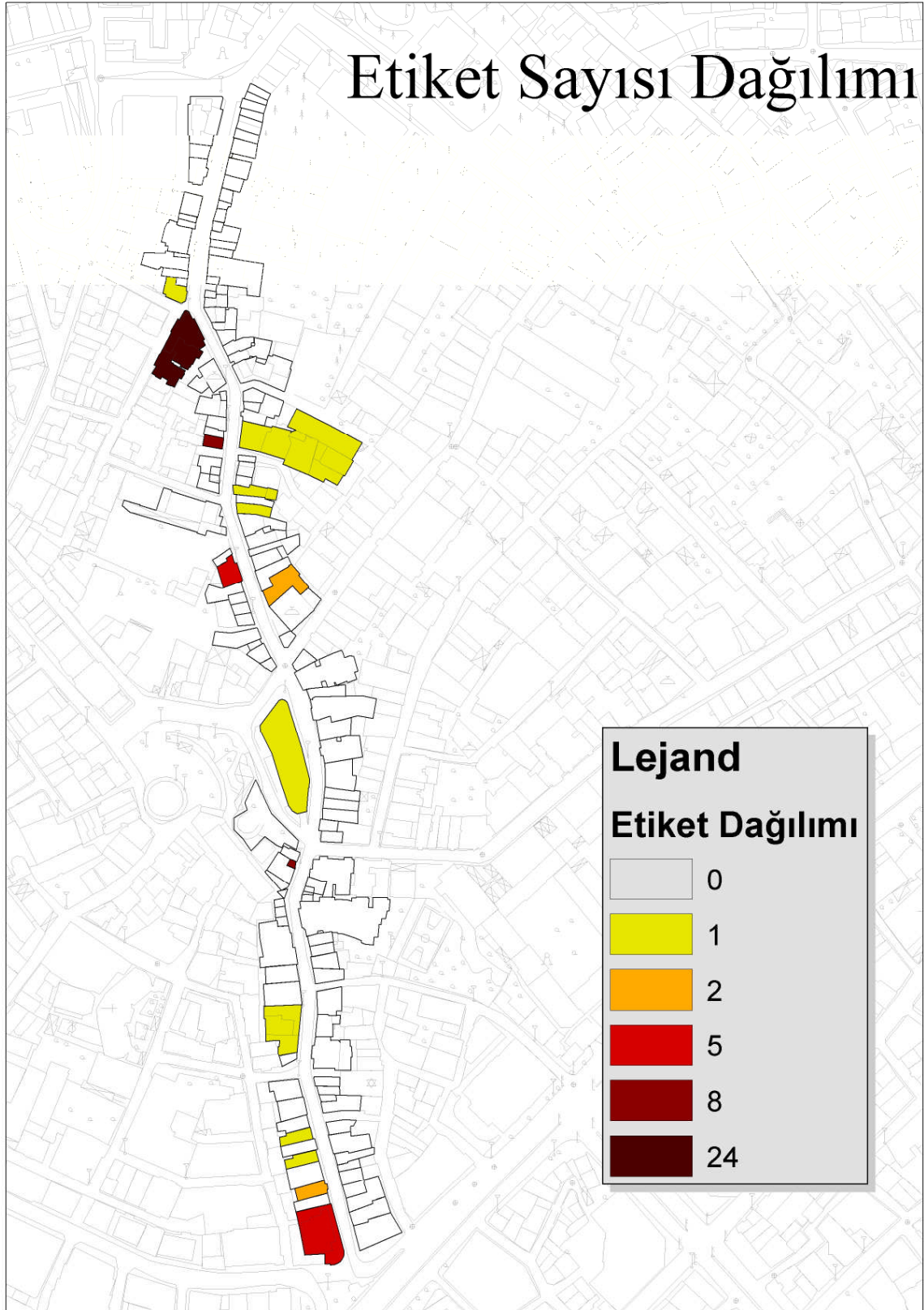
Şekil 74. Tespit edilen tag binalara göre sayısal dağılımı

Şekil 74’de baktığımızda; yaya sirkülasyonunun en yoğun olduğu Tünel Meydanı, Galata Kule Meydanı ve aksın güney kısmında yoğunlaşma görülmektedir. Dia binasında yine en yüksek rakama (98 tag) rastlanılmıştır. Alanın kuzey kısmında tag sayısının az olmasının nedeni müzik aletleri ve stüdyoların gece geç saatlerde kapanmaları ve yapı yüzeylerinin Yüksek Kaldırım Sokak’a göre daha kontrollü olmasıdır.



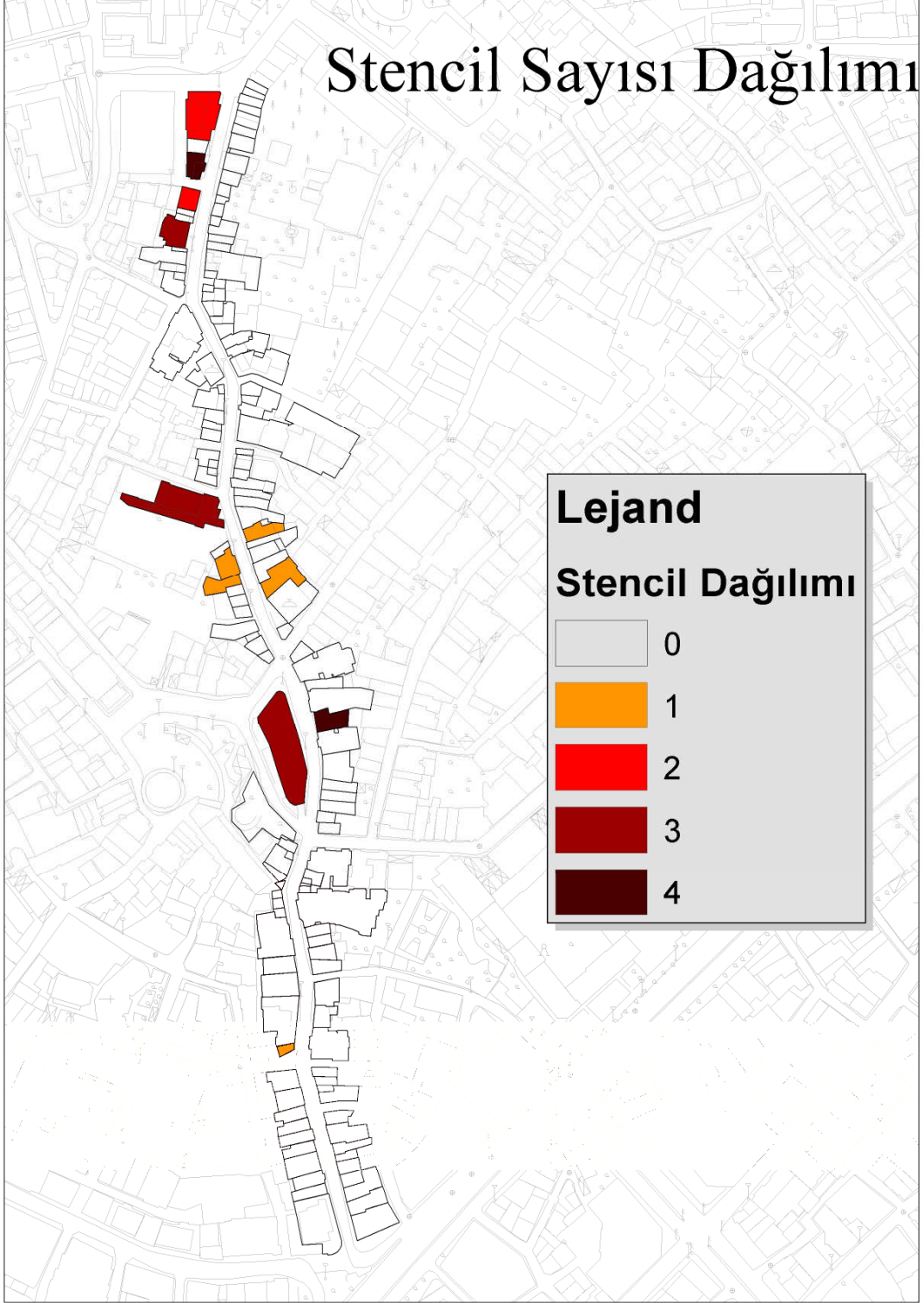
Şekil 75. Kepenklerde piece, duvarlarda tag örnekleri (Murat Başimoğlu’nun arşivinden, Haziran, 2009)

Şekil 76, alanda yer alan etiketlerin binalara göre dağılımını göstermektedir. Tespit edilen toplam 99 etiketten 35 tanesi ticari reklam etiketidir. Geriye kalan 64 etiketten 24 tanesi Belediye Çıkmazı Sokağı köşesinde yer alan binada tespit edilmiştir.



Şekil 76. Tespit edilen etiketlerin binalara göre sayısal dağılımı

Şekil 77, stencil türündeki grafitilerin binalara göre dağılımını göstermektedir. Alanda en az sayıda karşılaşılan grafiti türü 28 rakamla stencildir. Stenciller Kule Meydanı ve Tünel Meydanı'nda tespit edilmiştir.



Şekil 77. Tespit edilen stencillerin binalara göre sayısal dağılımı



Şekil 78. Stencil örneği “Laptoplu Proleter” (Gizem Erdoğan’ın arşivinden Haziran 2009)

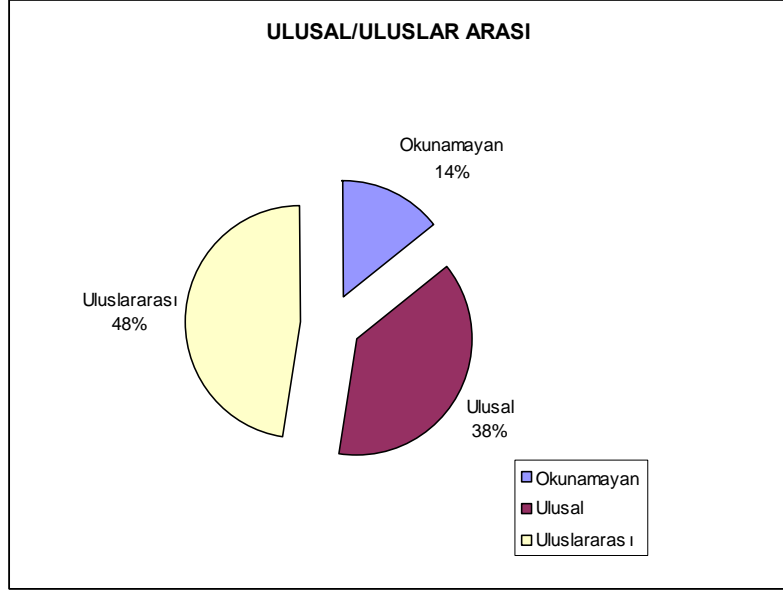


Şekil 79. Stencil örnekleri (Gizem Erdoğan’ın arşivinden, Haziran, 2009)

3.1. Ulusal ve Uluslararası Çalışma Durumu

Alanda yapılan grafitilerin ulusal olup olmadığı da tespit edilmeye çalışılmıştır. Tespit edilen grafitilerin %51 ulusal, %35 i ise uluslararası çalışmalardır. Tespit edilen

grafitilerin % 14'ü ise okunamamıştır (Şekil 80). Mekan neredeyse ulusal ve uluslararası grafitistler tarafından eşit bir şekilde paylaşılmaktadır. Tespit çalışmalarının turizm sezonunun başında yapıldığı düşünüldüğünde bu oranın birbirine yakın olması, uluslararası ziyaretçiler tarafından oldukça yoğun kullanıldığının bir göstergesidir. Tablo 3 alt türlere göre grafitilerin ulusal /uluslararası olma durumunu göstermektedir.



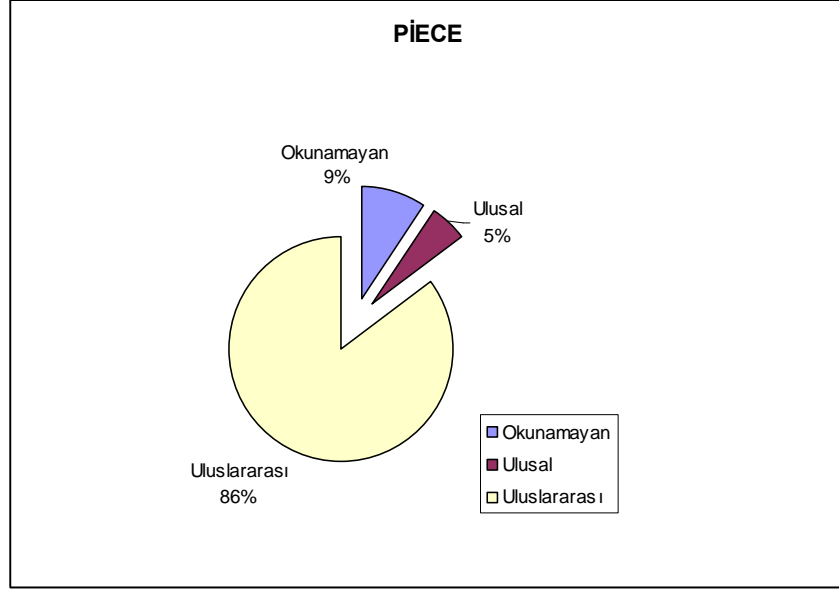
Şekil 80. Tespit edilen grafitilerin ulusal/uluslararası olma durumu

Tablo 3. Grafiti türlerinin ulusal /uluslararası olma durumu

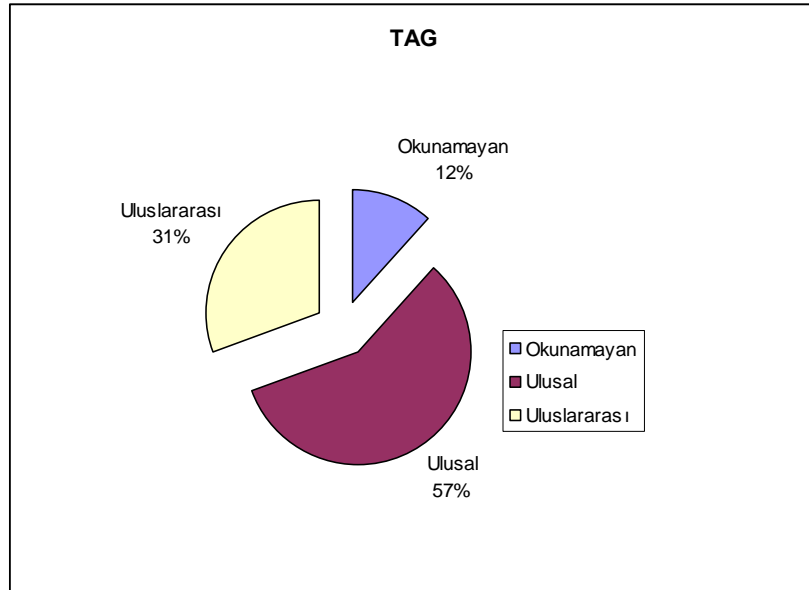
Grafiti Türü	Ulusal/Uluslararası			Toplam
	Okunamayan	Ulusal	Uluslararası	
Piece	23	13	208	244
Stencil		11	17	28
Tag	49	244	129	422
Etiket	29	38	32	99
Diğer	17	2	5	24
Toplam	118	308	391	817

Türlere göre dağılıma bakıldığında; toplam pieceler içinde ulusal pieceler %5, uluslararası pieceler ise %86 lik pay almışlardır (Şekil 81). Uluslararası grafitistlerin mekanda ağırlığı bulunmaktadır (Şekil 80). Bu tagleri primitif çalışmalar olarak ele alırsak

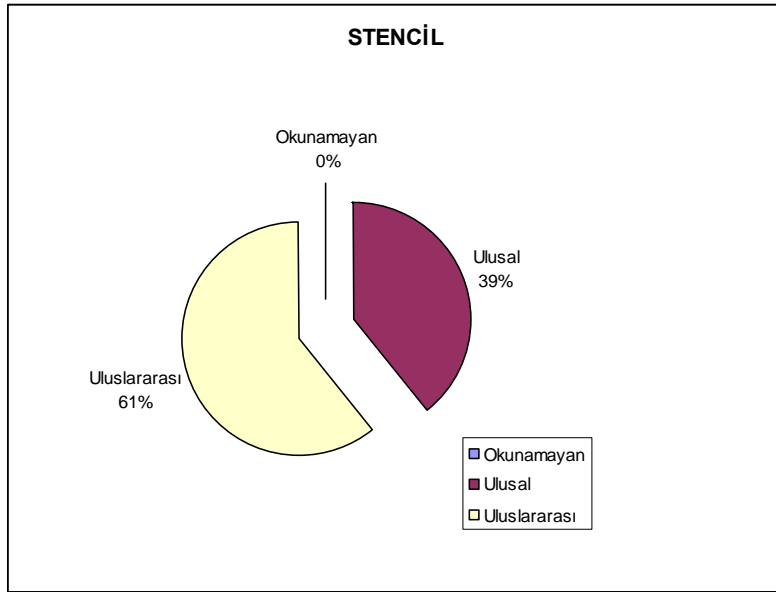
piece çalışan daha usta grafiitistlerin yabancı oldukları söylenebilir. Taglere bakıldığında ise; Ulusal tagler %57 lik pay ile öne çıkmaktadır (Şekil 82). Stencil örneği az olduğundan, uluslararası stenciller 17 örnekle toplam örneklerin % 61'ini oluşturmaktadır (Şekil 83). Etiketlere baktığımızda ise; 29 etiket okunamamıştır (Tablo 3). Bu nedenle de alanda ulusal ve uluslararası etiketler hemen hemen eşit sayıdadır.



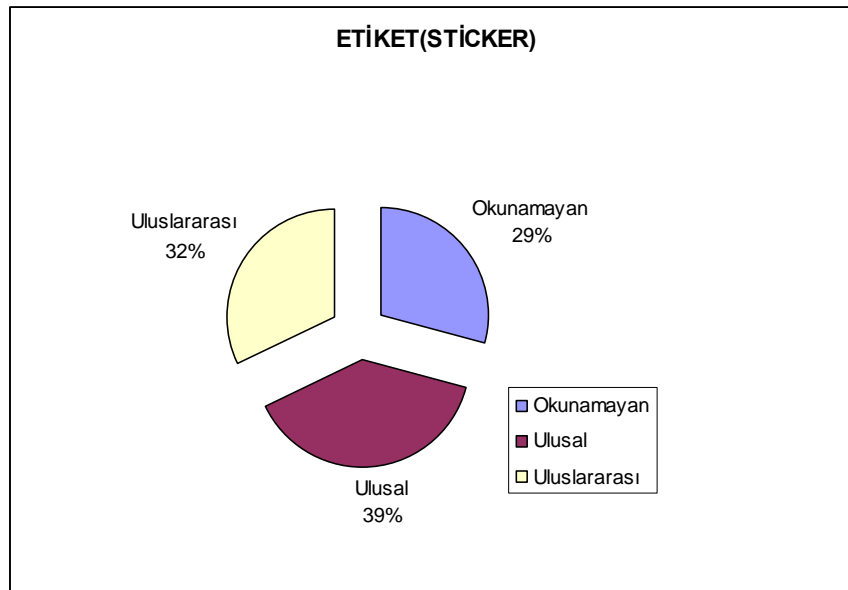
Şekil 81. Piece'lerin ulusal/uluslararası olma durumu



Şekil 82. Tag'lerin ulusal /uluslararası olma durumu



Şekil 83. Stencillerin ulusal /uluslararası olma durumu

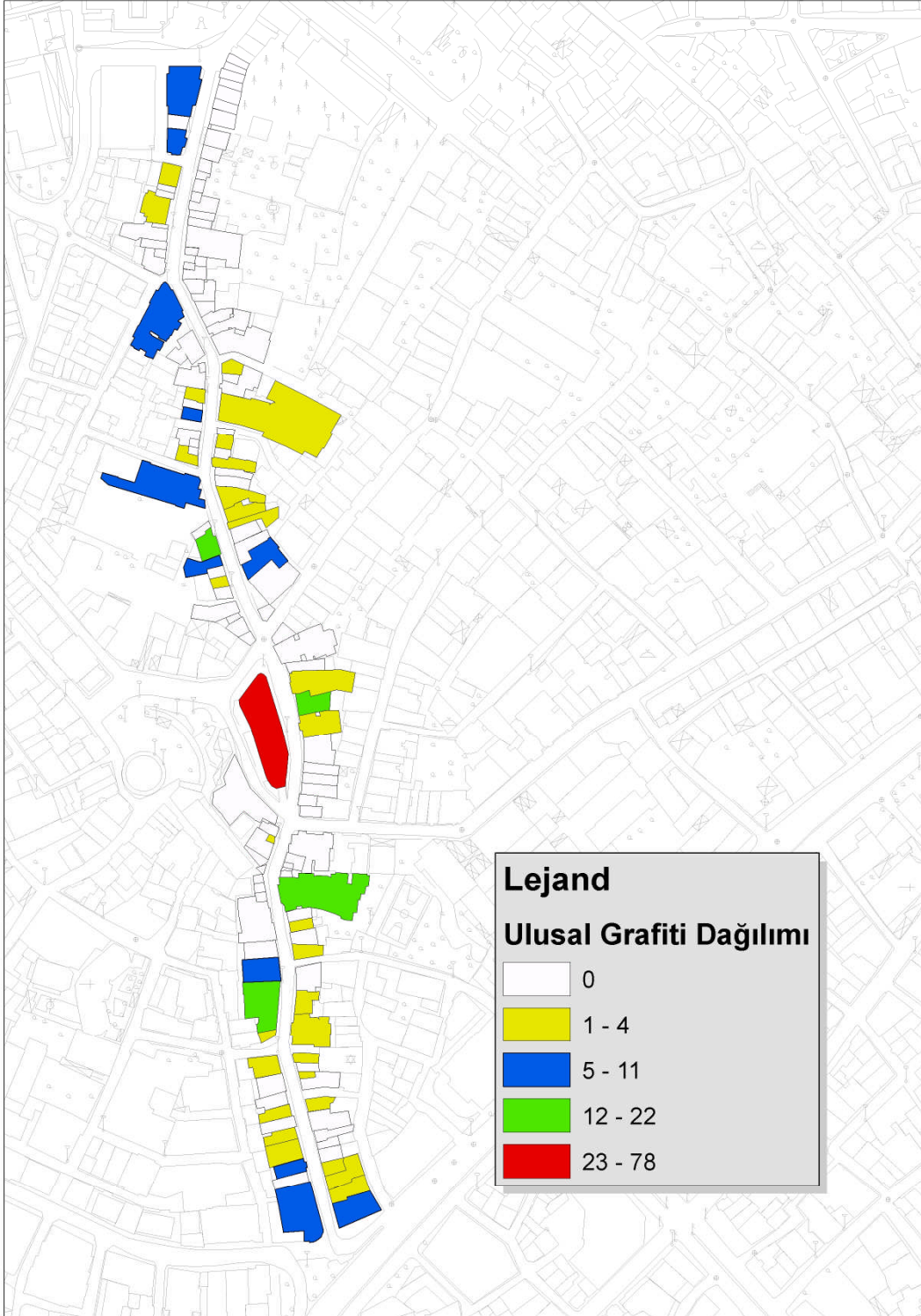


Şekil 84. Etiketlerin ulusal /uluslararası olma durumu

3.2. Ulusal Grafitiler

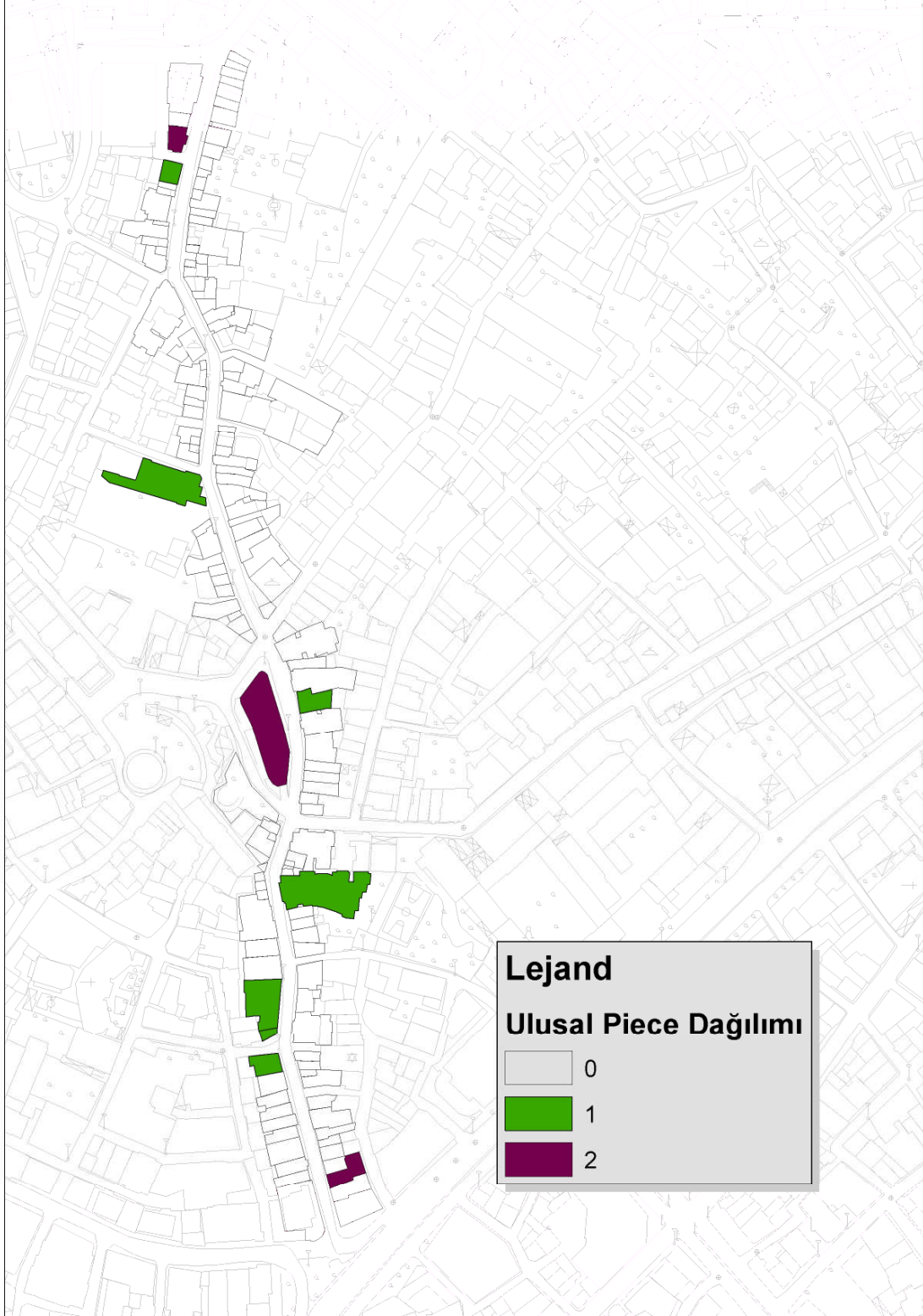
Tespit edilen ulusal grafitilerin binalardaki sayısal dağılımı ise Şekil 85'de görülmektedir. Dağılıma baktığımızda Dia binası 92 grafiti türü ile ulusal grafitilerde diğer binalara göre öne çıkmıştır (Şekil 66). Alanın güney kısmında grafiti sayısında ve

sıklığında artış görülmektedir. Bunun nedeni Galip Dede Caddesi'nde bulunan dükkanların oldukça geç saatlerde kapanan kitapçı, müzik aleti satan dükkanlar ve kafeteryalar olmasıdır. Bu mekana kısmi kontrol getirmektedir.



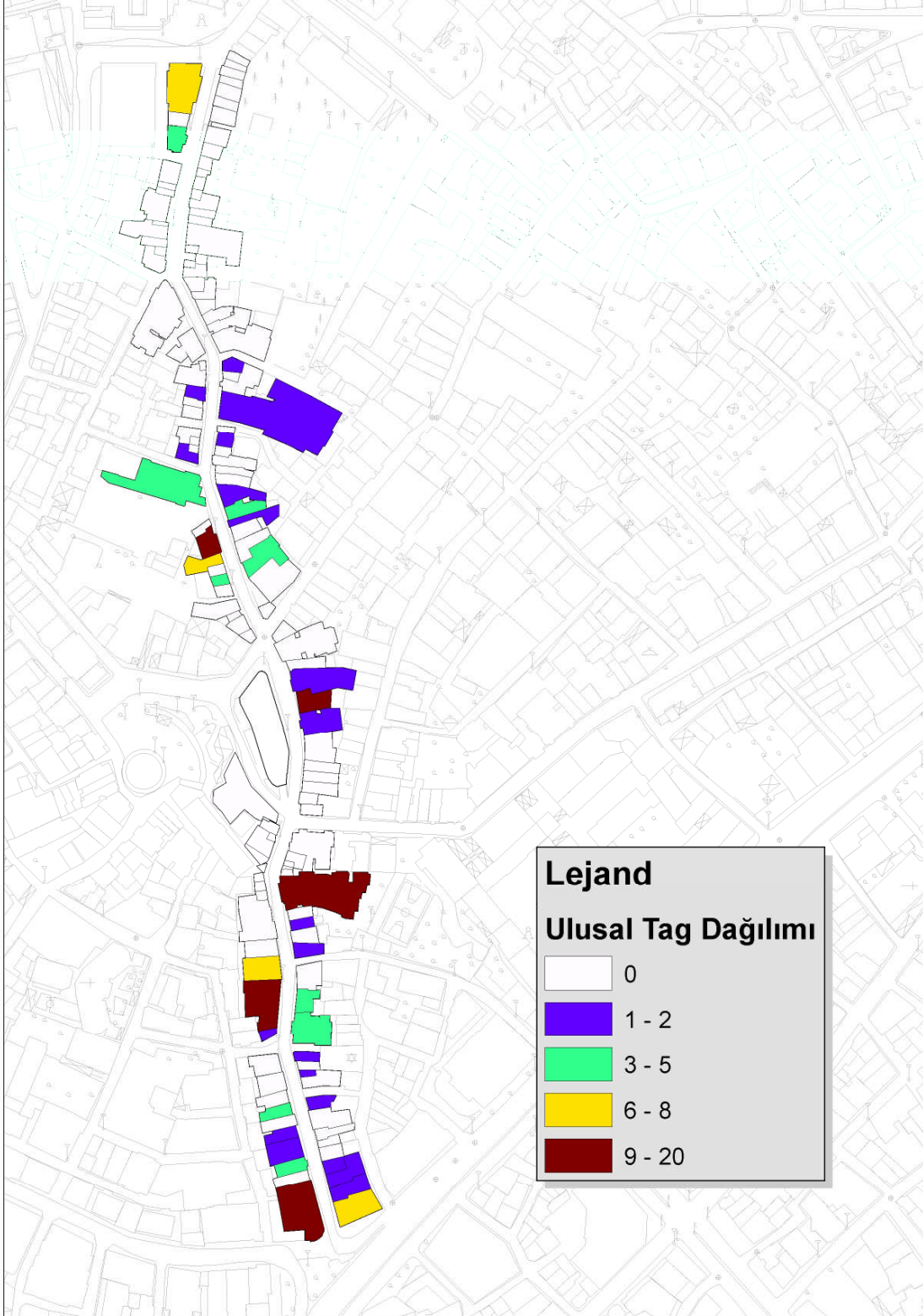
Şekil 85. Tespit edilen ulusal grafitilerin binalardaki sayısal dağılımı

Alandaki ulusal piece dağılımına bakıldığında yalnızca 13 adet karşılaşılmış, var olan ulusal piecelerde yoğunlukla alanın güney kısmında yer almaktadır (Şekil 86).



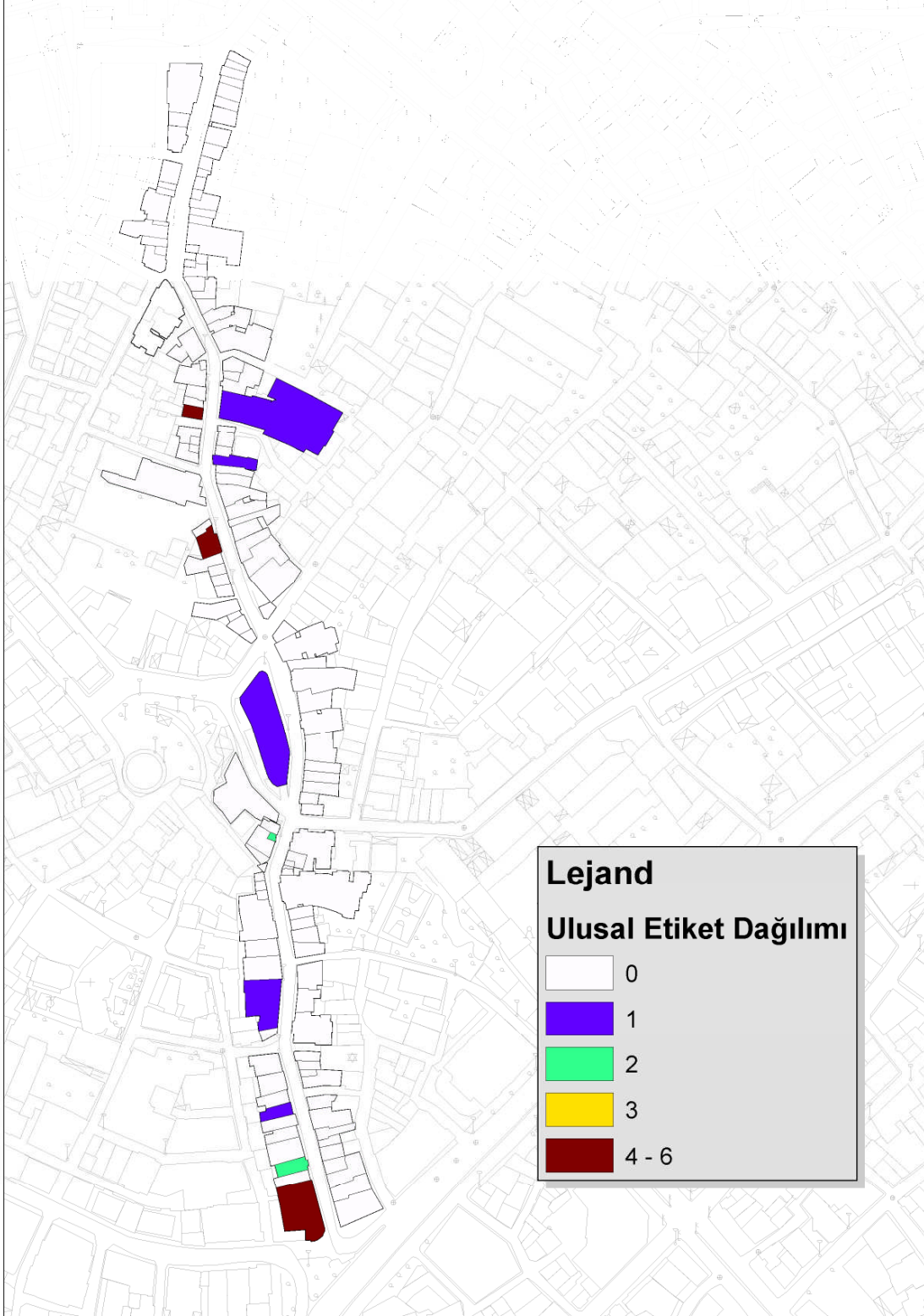
Şekil 86. Ulusal Piecelerin binalardaki sayısal dağılımı

Şekil 87’de ulusal taglerin binalara göre dağılımı takip edilmektedir. Buna göre ulusal tagler alanın güneyinde kalan Yüksek Kaldırım Sokak’ta yığılma göstermektedir.



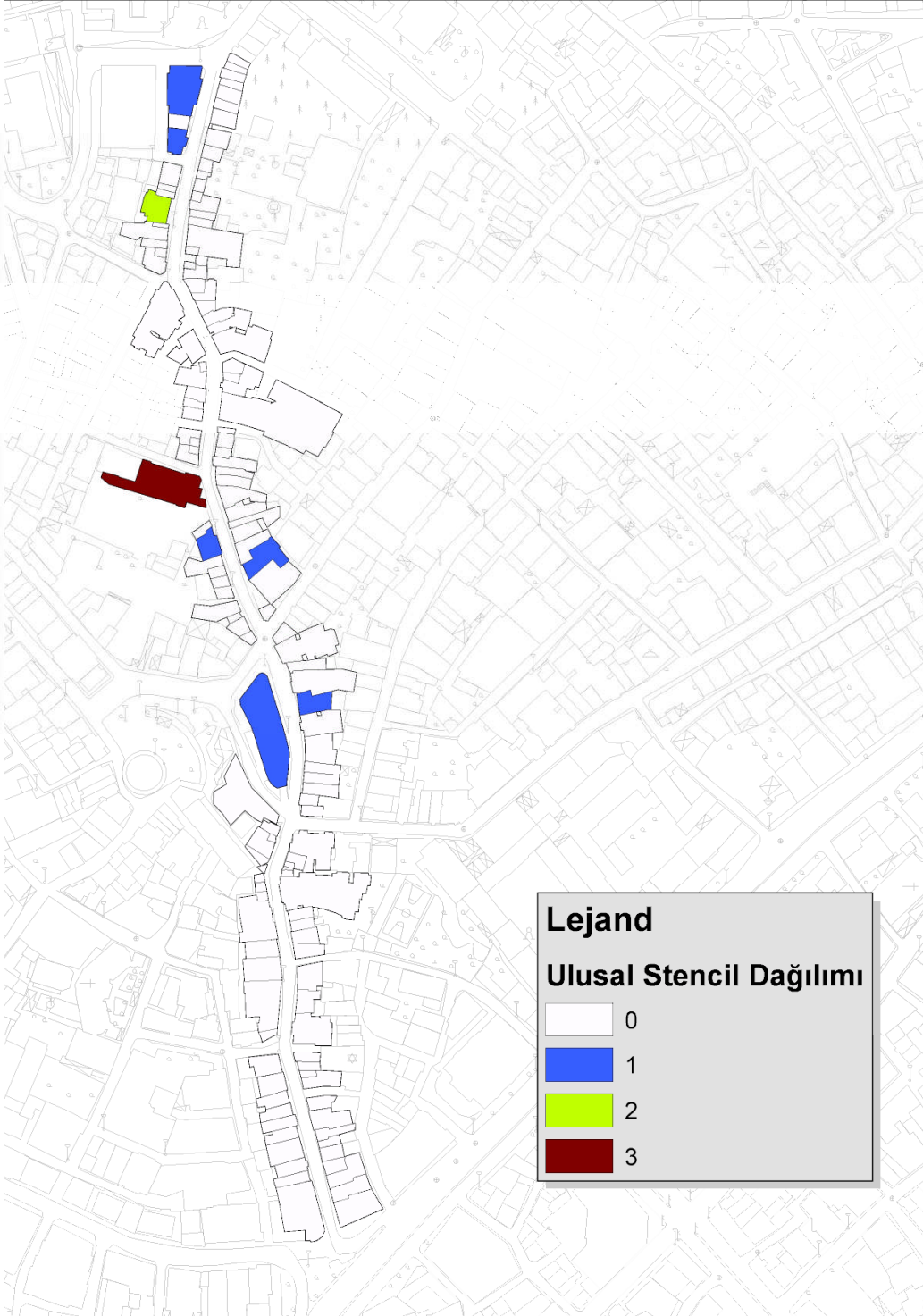
Şekil 87. Tespit edilen ulusal taglerin binalardaki sayısal dağılımı

Şekil 88’de tespit edilen toplam 29 ulusal etiketin bina dağılımını göstermektedir. Dağılımda herhangi bir mekansal yığılma göstermemektedir.



Şekil 88. Tespit edilen ulusal etiketlerin binalardaki sayısal dağılımı.

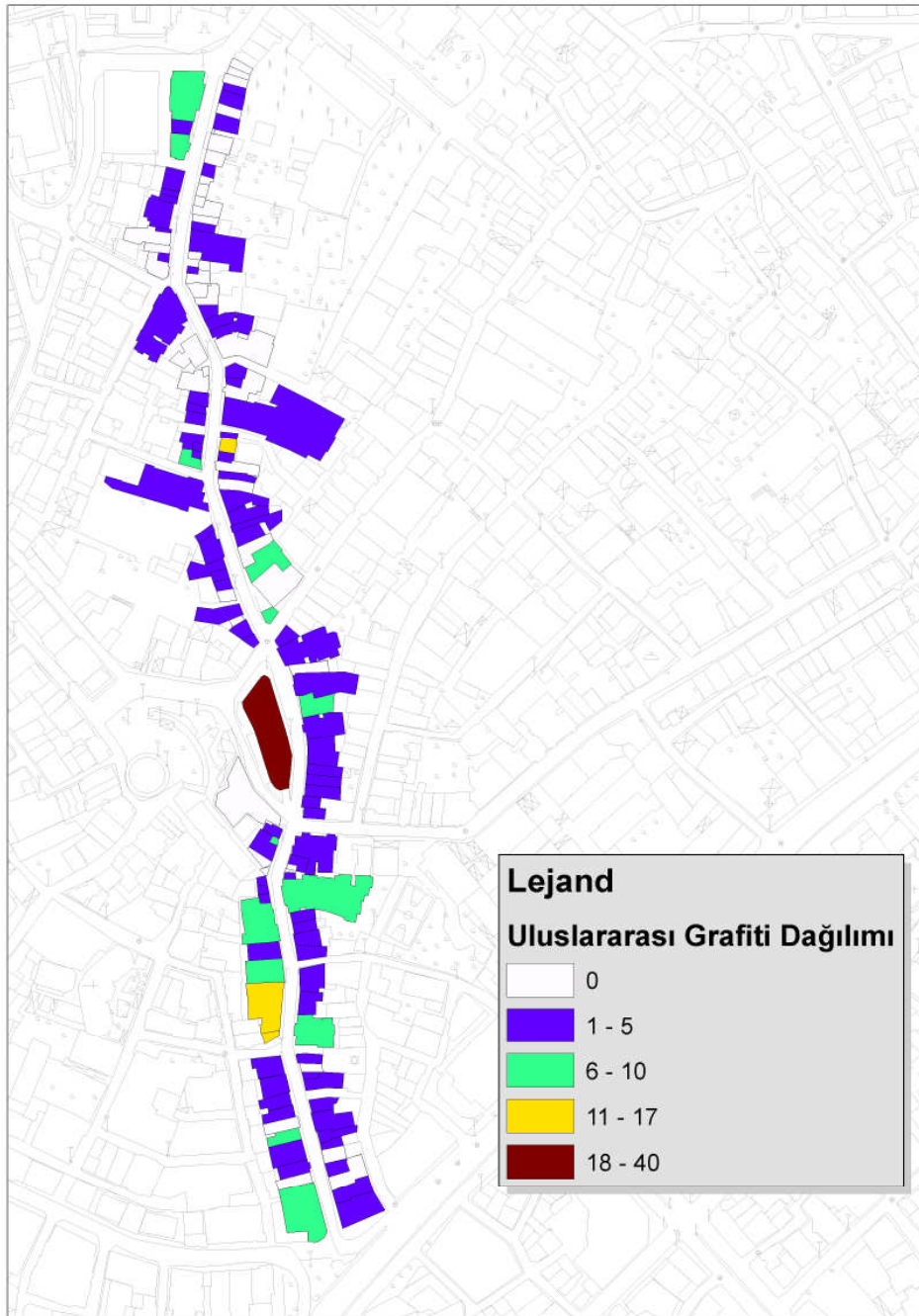
Şekil 89’da tespit edilen 25 Ulusal Stencilin binalara göre dağılımı yer almaktadır. Stenciller alanda tespit edilen en az saydaki grafiti türüdür. Yüksek Kaldırım Sokağın kuzey kısmı olan; Galip Dede Caddesi kısmında yer almaktadır.



Şekil 89. Tespit edilen ulusal Stencillerin binalardaki sayısal dağılımı.

3.3. Uluslararası Grafitiler

Tespit edilen uluslararası grafitilerin binalardaki sayısal dağılımı ise Şekil 90'da görülmektedir. Dağılıma baktığımızda Dia binası 40 grafiti türü ile ulusal grafitilerde diğer binalara göre öne çıkmıştır. Alanın Galip Dede Caddesi kısmında, güney kısma göre daha az sayıda uluslararası grafitiye rastlanmaktadır.



Şekil 90. Tespit edilen uluslararası grafitilerin binalardaki sayısal dağılımı

Alanda okunabilen grafitistlerin tagleri tespit edilmiş ve yapılan sayımlara göre toplam 303 yazardan; 260'ı ulusal geriye kalan 43'ü ise yabancısıdır (Tablo 4).

Tablo 4. Alanda tespit edilen grafitist sayısı

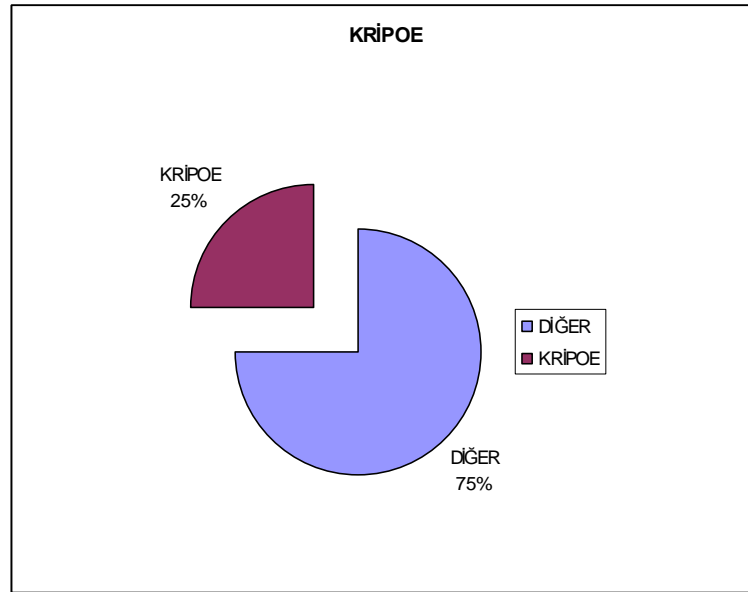
YAZAR SAYISI		
Ulusal	Uluslararası	TOPLAM
260	43	303



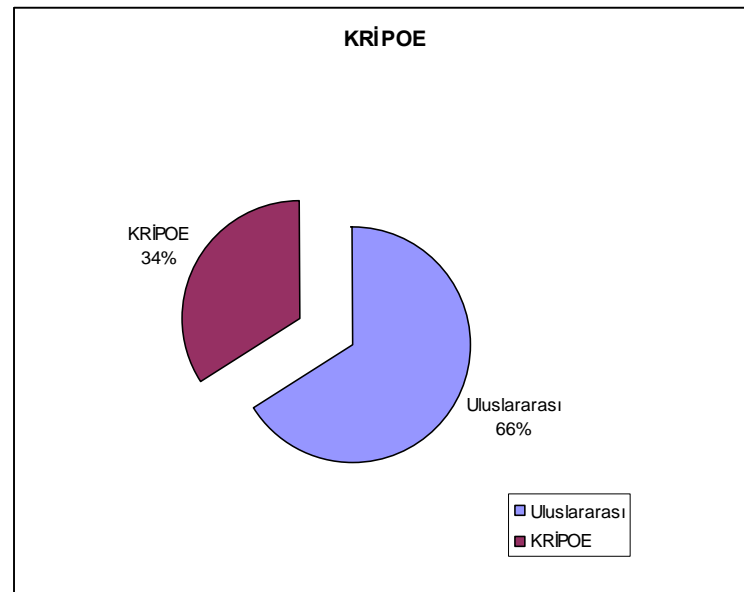
Şekil 91. KRİPOE'nin çalışmalarından (Gizem Erdoğan'ın arşivinden Haziran 2009)

Yapılan toplam 270 uluslararası grafitinin 204'ünü KRİPOE nickli grafitist gerçekleştirmiştir. Toplam değer içinden değerlendirildiğinde ise alanda yapılan çalışmaların 3'te 2'si KRİPOE tarafından gerçekleştirilmiştir (Şekil 92).

Alanda yapılan uluslararası çalışmaların da %66 sı KRİPOE tarafından gerçekleştirilmiştir (Şekil 93).

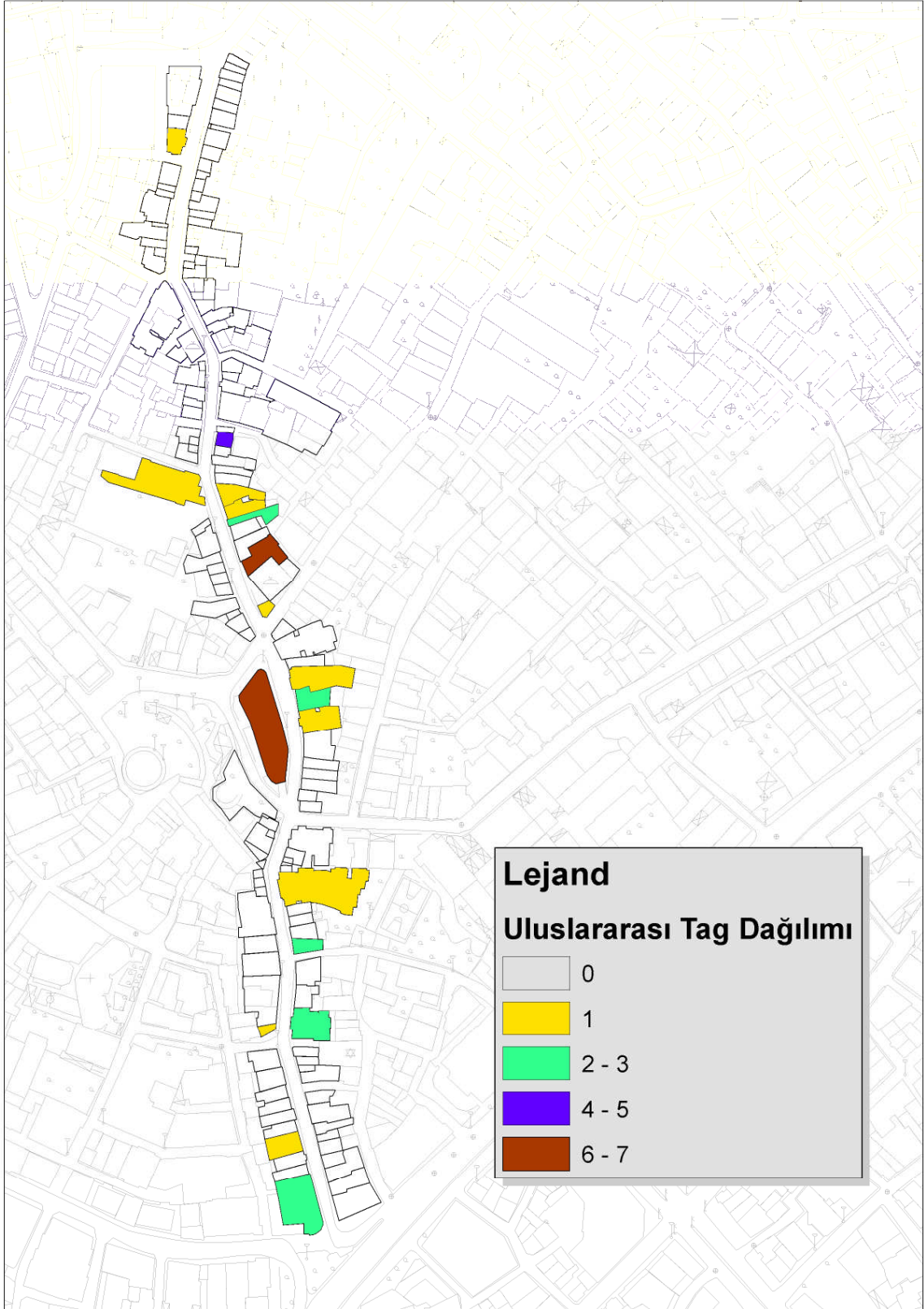


Şekil 92. KRİPOE'nin Alanda yaptığı çalışmaların tüm çalışmalar içindeki yüzdesel dağılımı



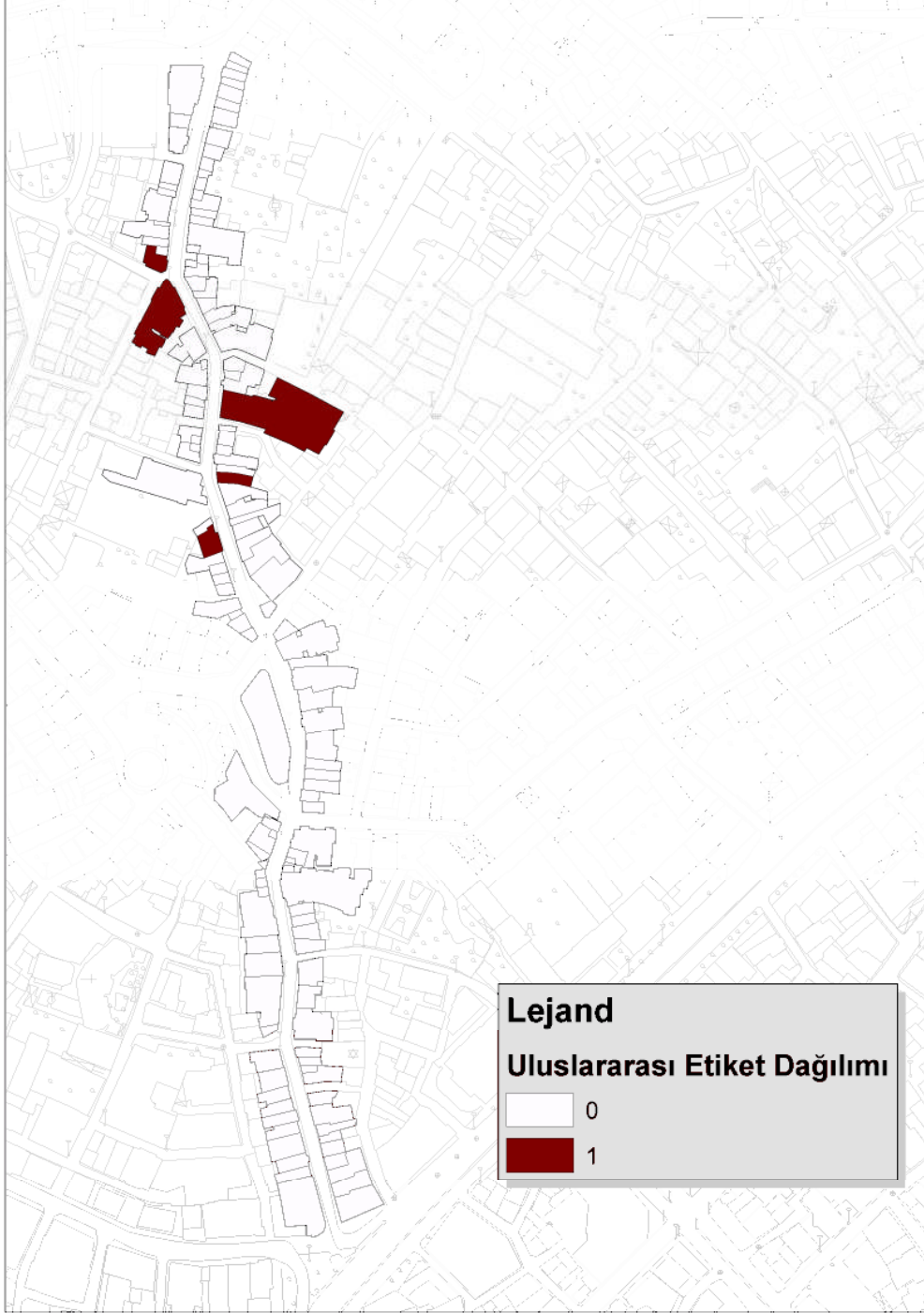
Şekil 93. KRİPOE'nin alanda yaptığı çalışmaların uluslararası çalışmalar içindeki yüzdesel dağılımı

Şekil 94'de uluslararası taglerin binalara göre dağılımı takip edilmektedir. Buna göre uluslararası tagler alanın merkezinde yığılma göstermektedir. Bunun bir nedeni turistik odakların bu noktada olması ve hostel, restoranların bulunması olabilir.



Şekil 94. Tespit edilen uluslararası taglerin binalardaki sayısal dağılımı

Şekil 95’de de görüldüğü üzere bina yüzeylerinde yer alan uluslararası etiket sayısı toplam 5 dir. Ancak tespit edilen uluslararası etiket sayısı 32 dir, bunların 7 tanesi elektrik kutusunda, 9 tanesi trafik lambasında, 11 tanesi ise su borusundadır. Ancak gösterimlerde yalnızca bina yüzeylerinde olanlar gösterilmiştir.

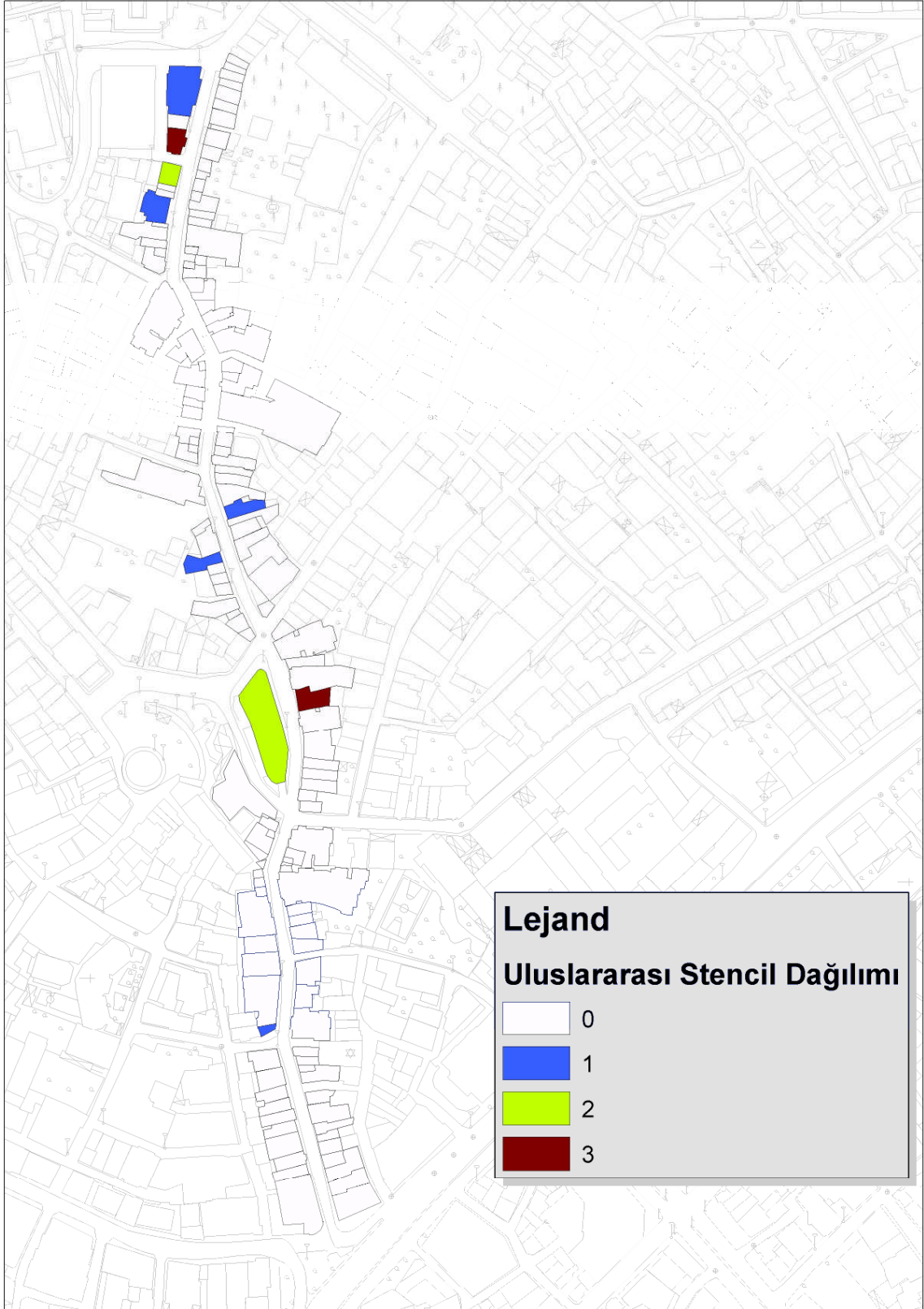


Şekil 95. Tespit edilen uluslararası etiketlerin binalardaki sayısal dağılımı



Şekil 96. Etiketlere örnekler elektrik kutusu (Gizem Erdoğan'ın arşivinden, Haziran, 2009)

Alanda en az sayıda tespit edilen grafiti türü olan Stenciller, ulusal stenciller gibi alanın kuzey kısmında tespit edilmiştir (Şekil 97).

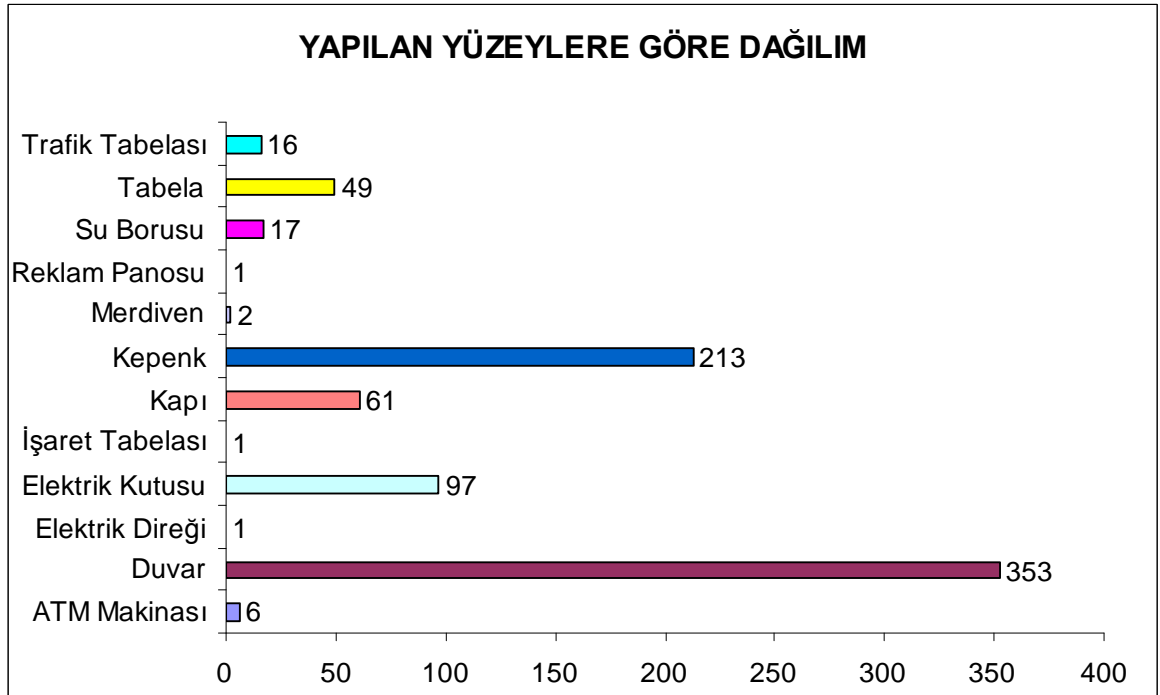


Şekil 97. Tespit edilen uluslararası stencillerin binalardaki sayısal dağılımı

3.4. Grafitilerin Yüzezlere Göre Dağılımları

Alanda yapılan çalışmada grafitilerin hangi yüzezlere üzerinde uygulandığı da tespit edilmiştir. Buradan amaç yüzezlere arasında dağılım farklılığı olup olmadığının tespit edilmesidir. Bunun yöntemle kentsel tasarım rehberi oluşturulurken çıkarım yapılabilmesi amaçlanmıştır.

Aşağıda duvar, kepenk ve kapı yüzezlere yapılan grafitilerin alt türlerine göre mekansal dağılımları gösterilmektedir. Grafitilerin yapılan yüzezlere olan dağılım incelendiğinde; duvarlar 353 grafiti ile en çok tercih edilen yüzezlere olmuşlardır, onları 213 grafiti ile kepenkler ve 97 grafiti ile elektrik kutuları takip etmiştir. Kapılarsa 61 grafiti ile en çok tercih edilen yüzezlere 4. sırada yer almaktadır (Şekil 98).



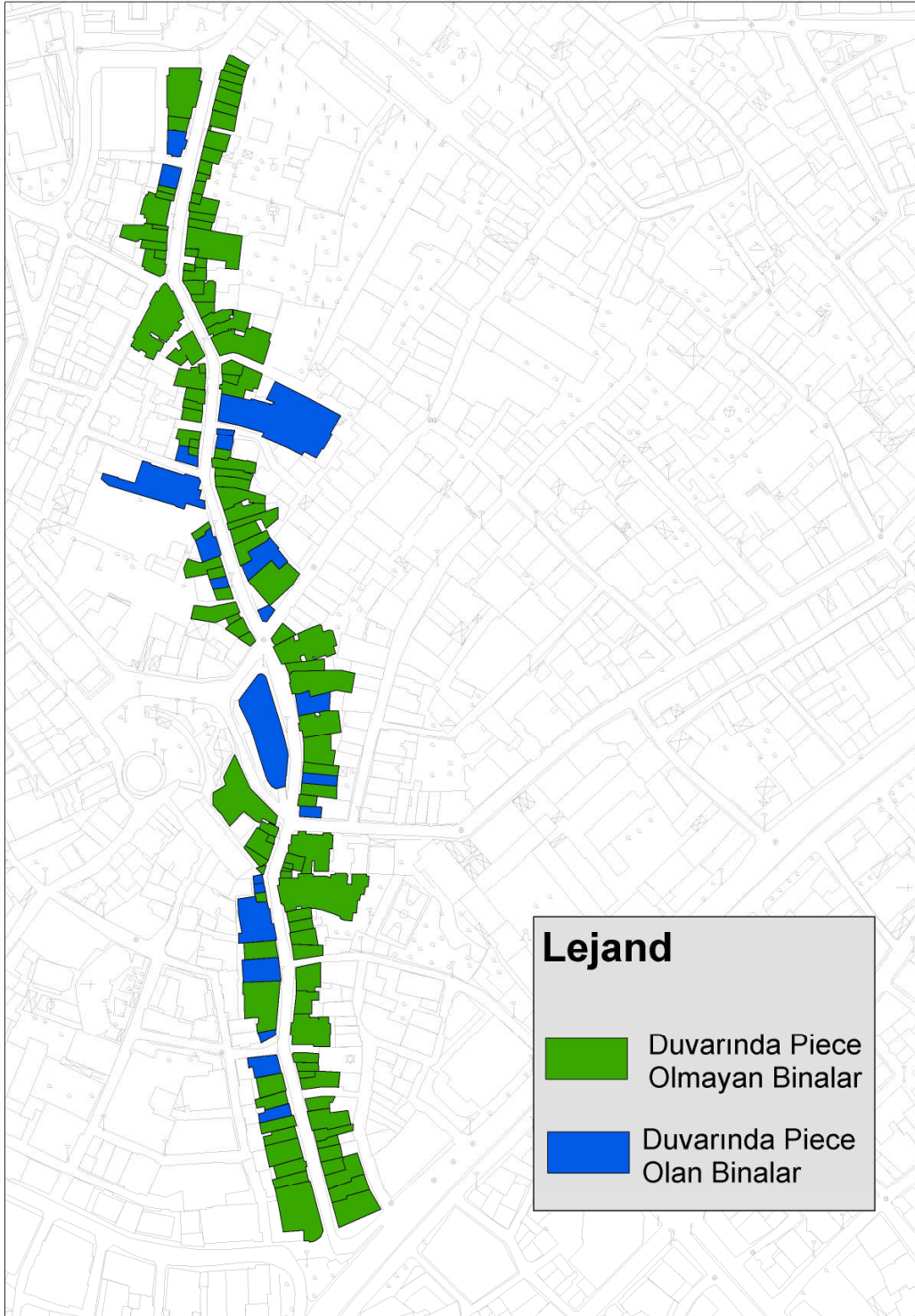
Şekil 98. Yapılan zemine göre grafitilerin dağılımı

Alt türlerine göre ayırım incelendiğinde duvarlarda tag türü grafitiler daha sık rastlanırken, kepenklerde piece türü grafitiler yüksek sayıda gözlemlenmiştir (Tablo 5)

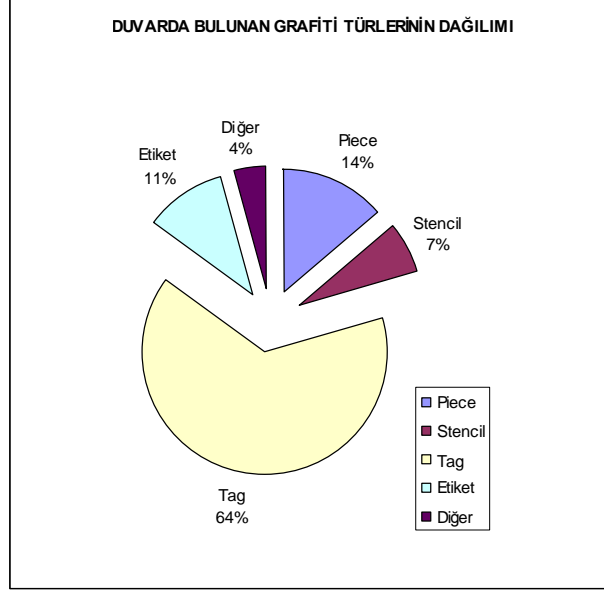
Tablo 5. Grafitilerin türleri ve yapılan yüzeylere göre dağılımı

Grafiti Türü	Grafiti Yapılan Yüzey												Toplam
	ATM Makinası	Duvar	Elektrik Direği	Elektrik Kutusu	İşaret Tabelası	Kapı	KepenK	Merdiven	Reklam Panosu	Su Borusu	Tabela	Trafik Tabelası	
Piece		49				1	193				1		244
Stencil	1	24				1	2						28
Tag	5	227	1	64		59	16	2	1		47		422
Etiket		38		33	1		1			17	1	8	99
Diğer		15					1					8	24
Toplam	6	353	1	97	1	61	213	2	1	17	49	16	817

Şekil 99'a göre; duvarlarda piece olma durumu incelenmiştir. Buna göre duvarda tespit edilen toplam 353 grafitiden; 49'u piecedir ve dağılımda mekansal bir yığılma göze çarpmamaktadır.



Şekil 99. Duvarında Piece olan binalar

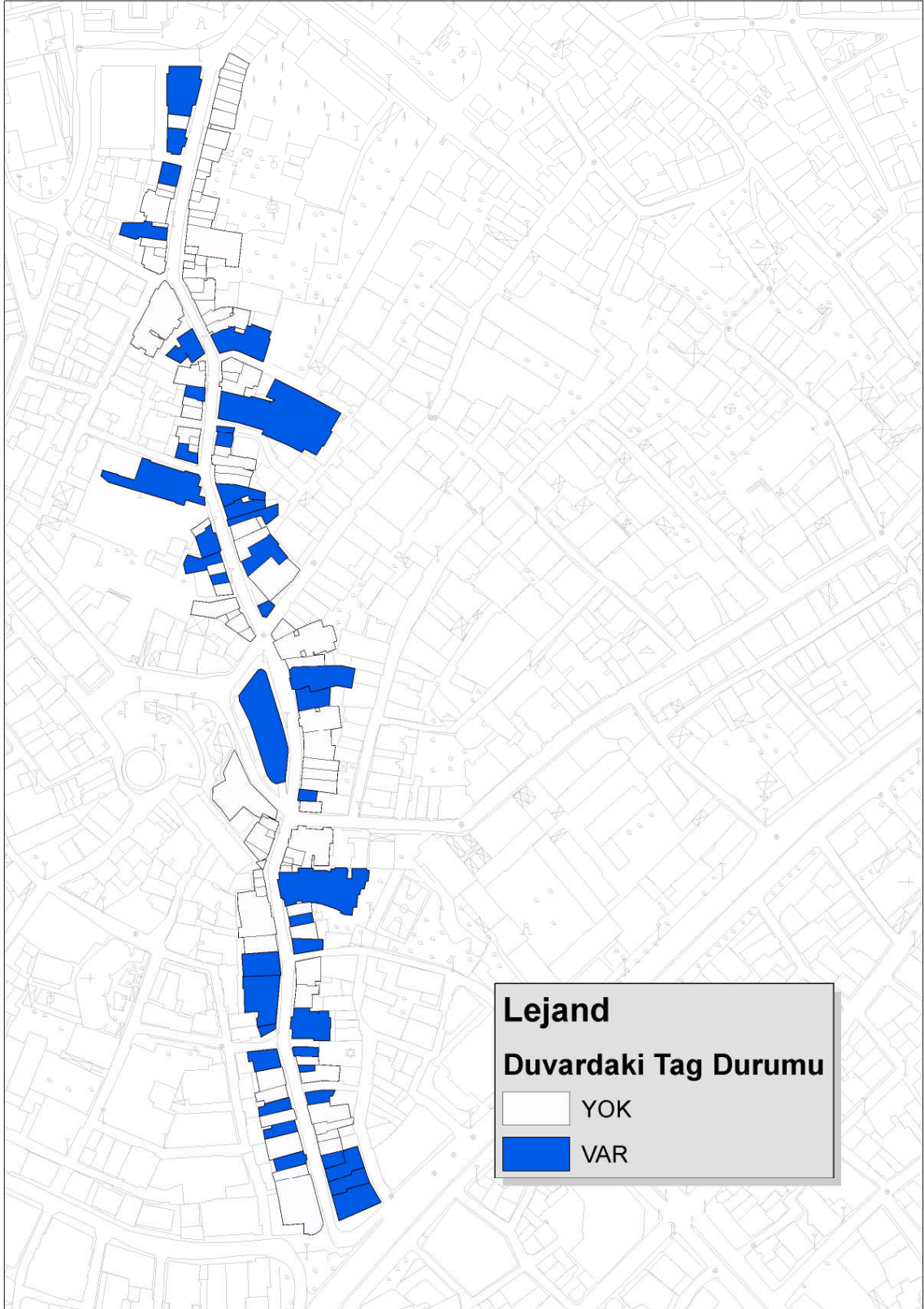


Şekil 100. Duvarda bulunan grafiti türlerinin dağılımı



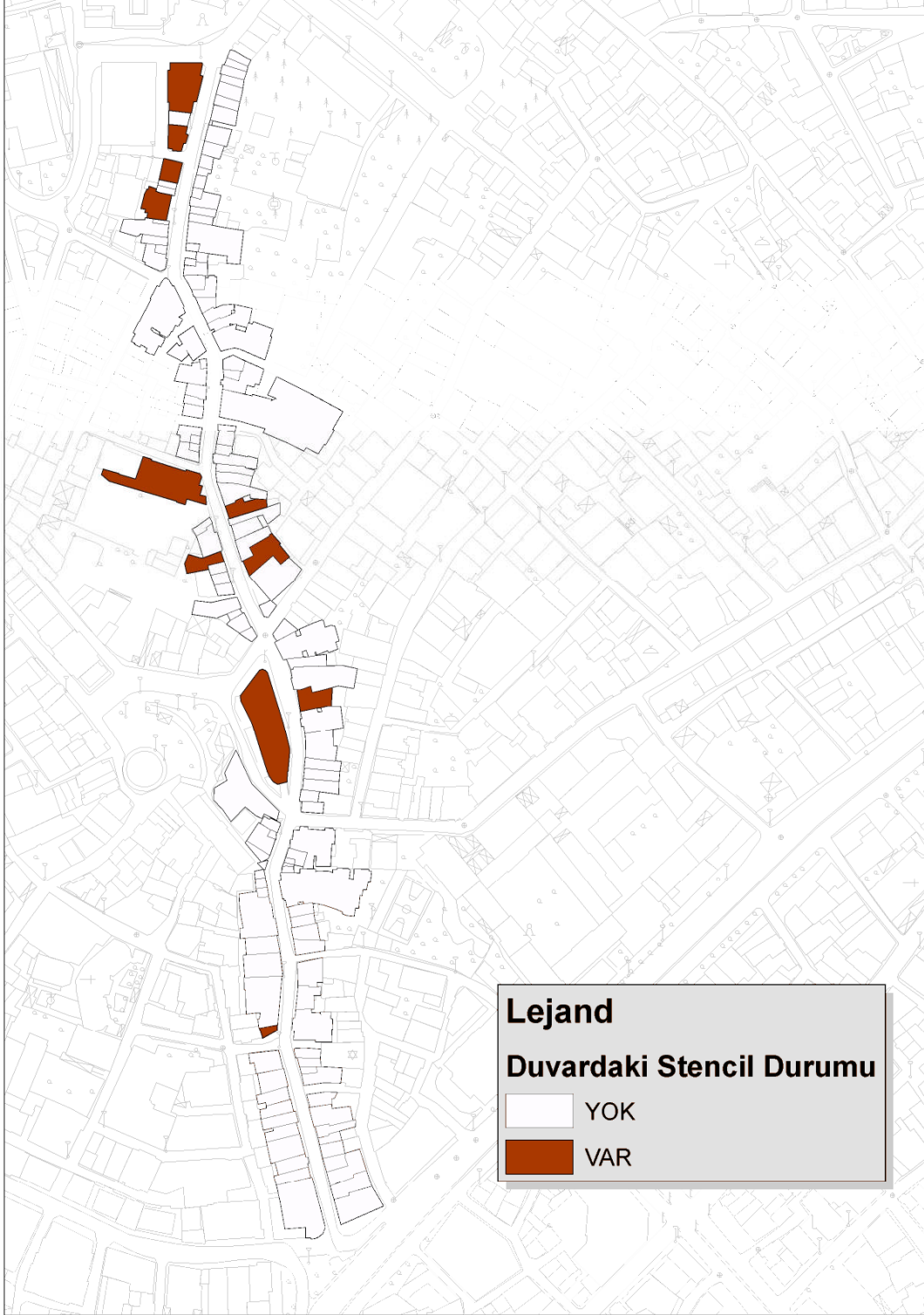
Şekil 101. Duvar yüzeyinde bulunan tag ve pieceler (Murat Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran, 2009)

Şekil 102'de duvarlarında tag olan binaları göstermektedir. Alanda tespit edilen taglerin % 64'ü duvarlara yapılmıştır. Tespit edilen tagler alanda mekansal yığılma göstermemekle birlikte; kepenklerin aksine duvarlarda yoğun olarak tage rastlanılmaktadır. Bu da duvarların tagler için daha çok tercih edildiğini göstermektedir.



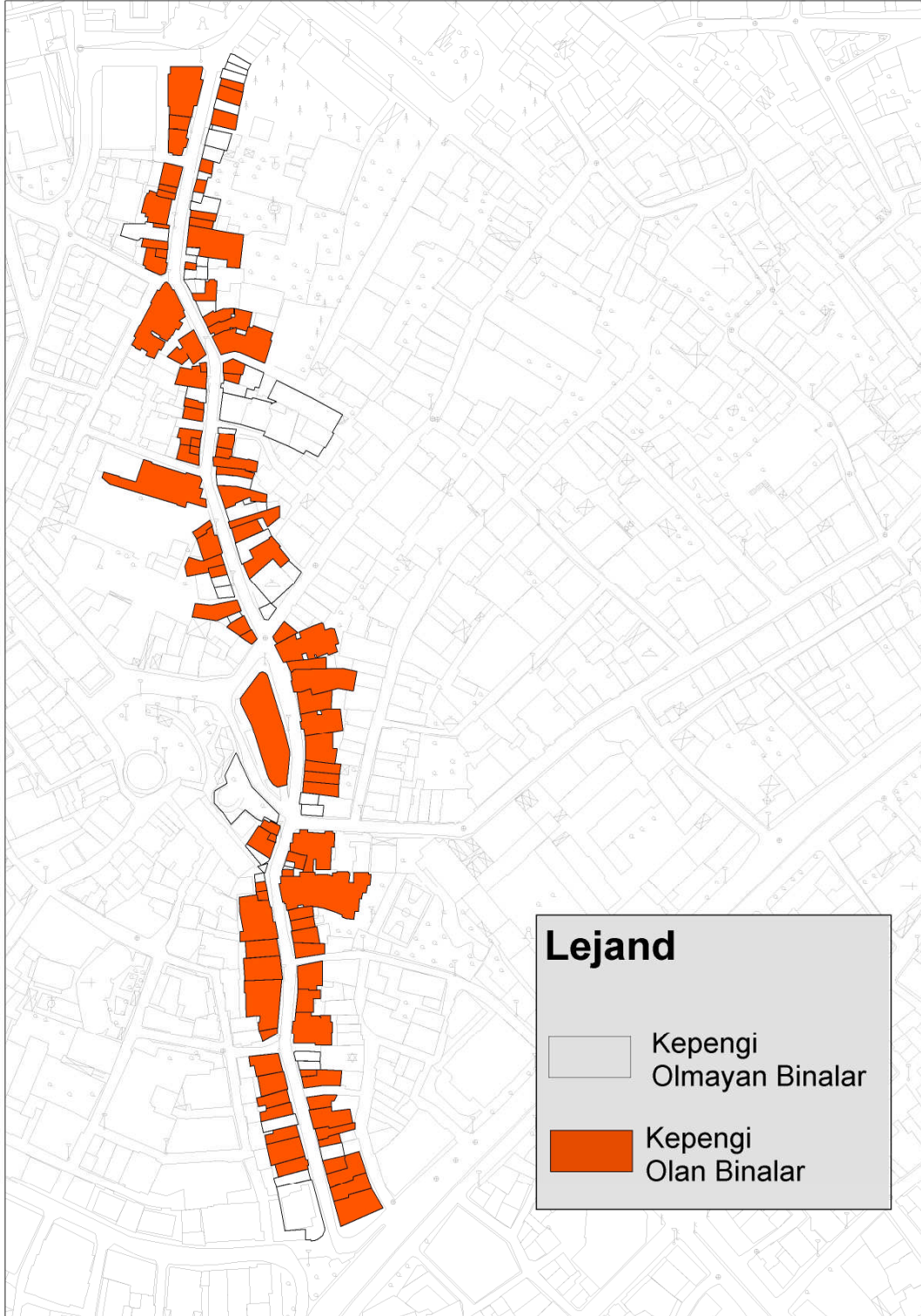
Şekil 102. Duvarlarında tag bulunan binalar

Şekil 103’de duvarlarında stencil olan binalar görünmektedir. Stenciller ise; alannın Galip Dede Caddesi üzerinde yoğunlaşmıştır.



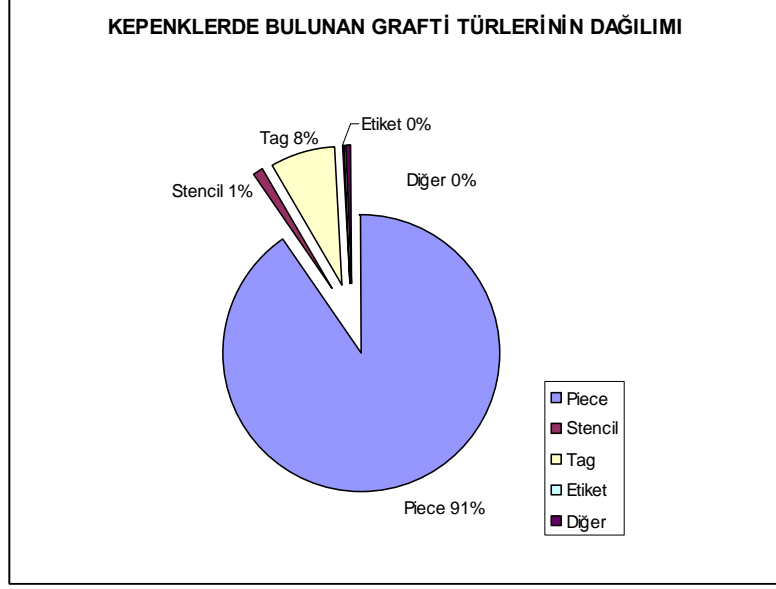
Şekil 103. Duvarlarında Stencil olan binalar

Kepenlerin yoğun olarak tercih edilmesi, alanda hangi binalarda kepenk olduğunun tespitine yönelmiştir. Şekil 104’de binalardaki kepenk varlığı incelenmiştir. Alanın geneline bakıldığında pieciler yoğunlukla kepenklere yapılmaktadır.



Şekil 104. Kepengi olan binalar

Piecelerin yapılmadığı binalar ile kepenk olmayan binalar çakıştırıldığında alanda yalnızca 1 bina ile karşılaşılmıştır. Sonuç olarak alanda 1 bina hariç bütün kepenkler üzerinde piece bulunmaktadır. Kepenkler üzerine yapılan grafitilerin de %91'i piece dir.



Şekil 105. Kepenklerde bulunan grafiti türlerinin dağılımı

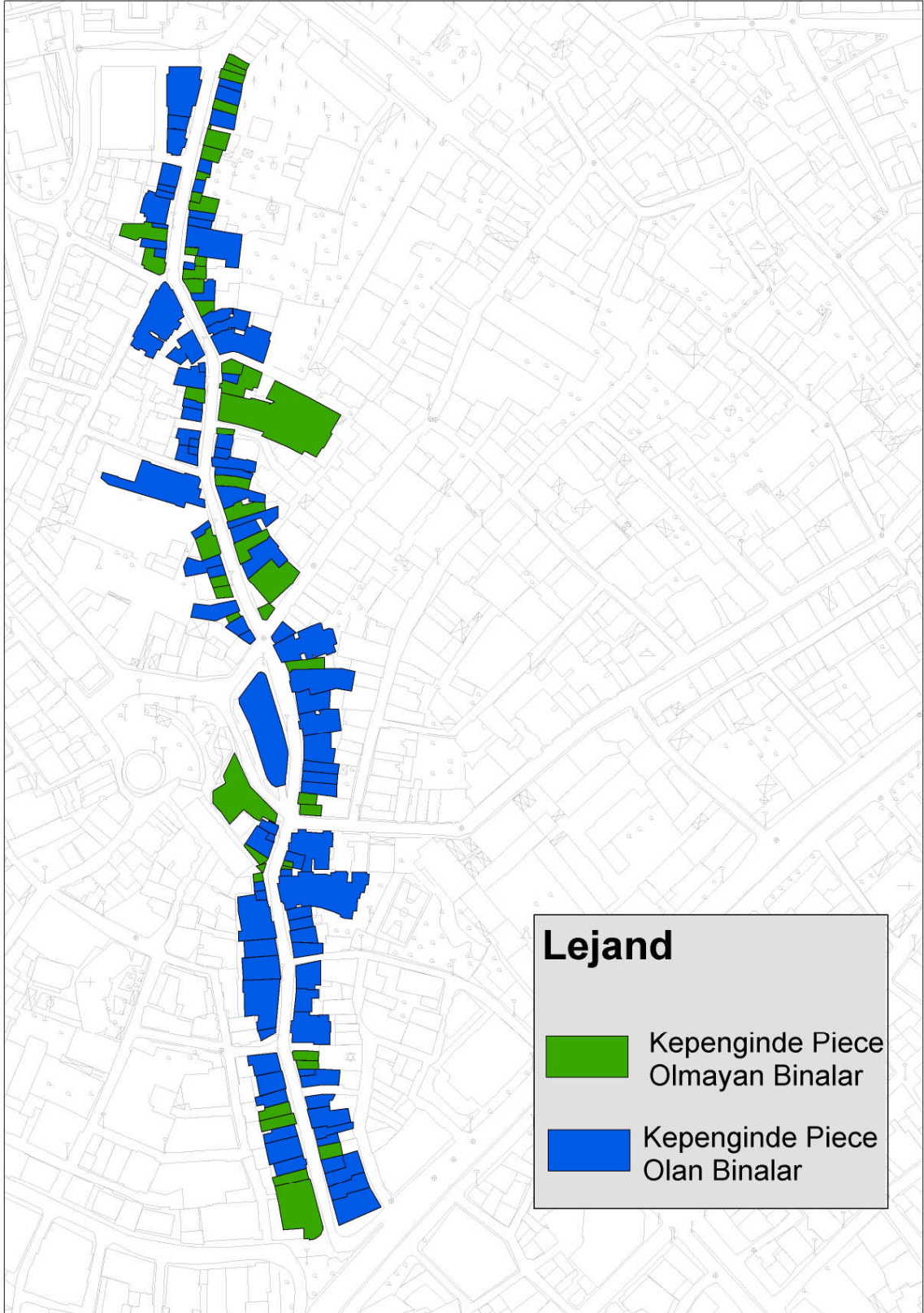


Şekil 106. Alanda kepenklerde bulunan grafiti örnekleri (Murat Başımoğlu'nun arşivinden Haziran, 2009)



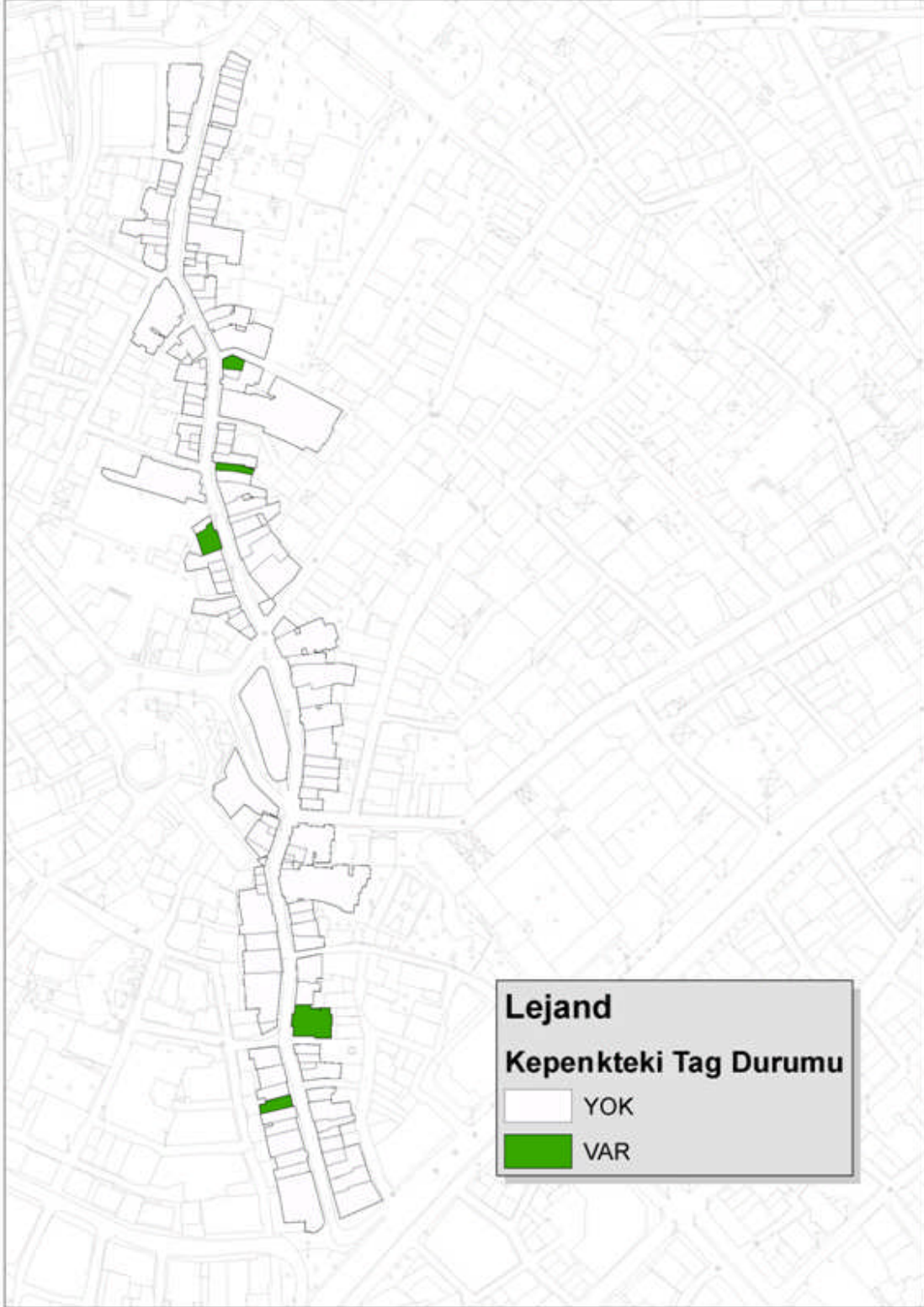
Şekil 107. Alanda kepenklerde bulunan grafiti örneği (Murat Başımoğlu'nun arşivinden Haziran, 2009)

Şekil 108'de binalar kepenkte piece olma durumuna göre incelenmiştir. Buna göre; alanın kuzey kısmında kalan Galip Dede Caddesi üzerinde kepenkte piece olmayan çok sayıda bina ile karşılaşmıştır.



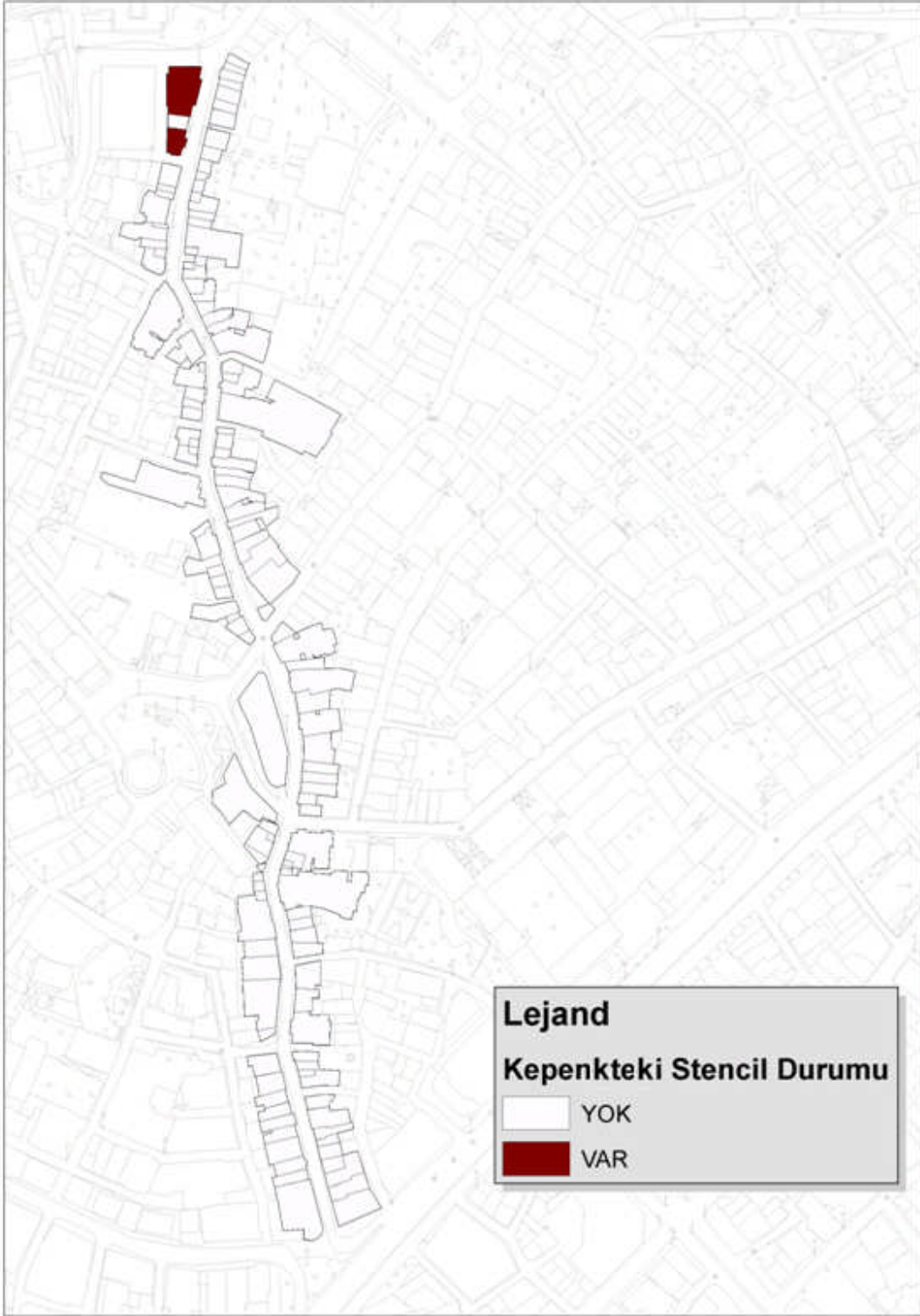
Şekil 108. Kepenkte Piece olan binalar

Kepenlerde bulunan tag durumuna bakıldığında yalnızca 5 binada tag bulunduğu ve genellikle tag atılmak için kepenlerin tercih edilmediği gözlemlenmektedir (Şekil 109).



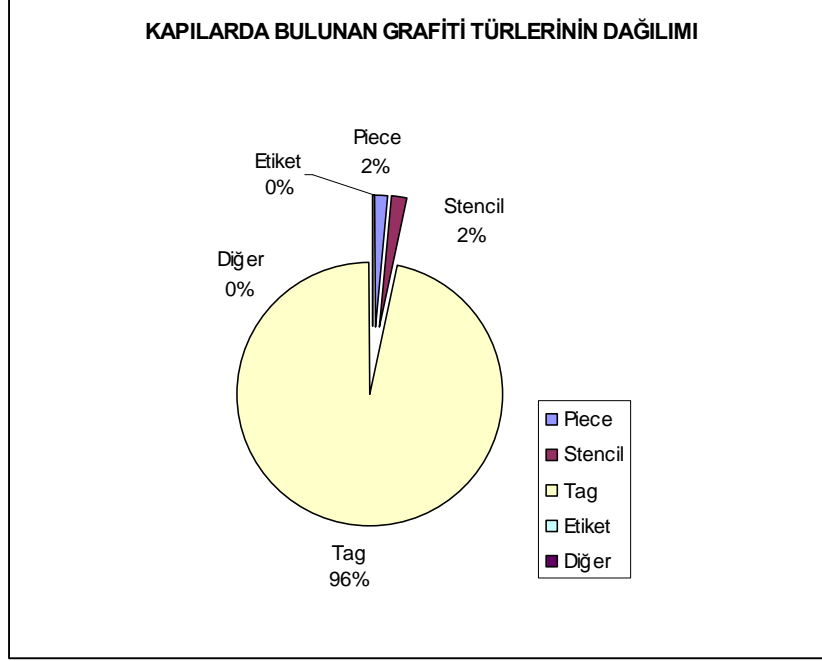
Şekil 109. Kepenlerde bulunan tag durumu

Kepenkteki stencil durumuna baktığımızda taglerle aynı durumla karşılaşmaktayız. Kepenkler stencil için de tercih edilen yüzeyler olmamaktadır. Yalnızca 2 binanın kepenğinde stencil bulunmaktadır (Şekil 110).



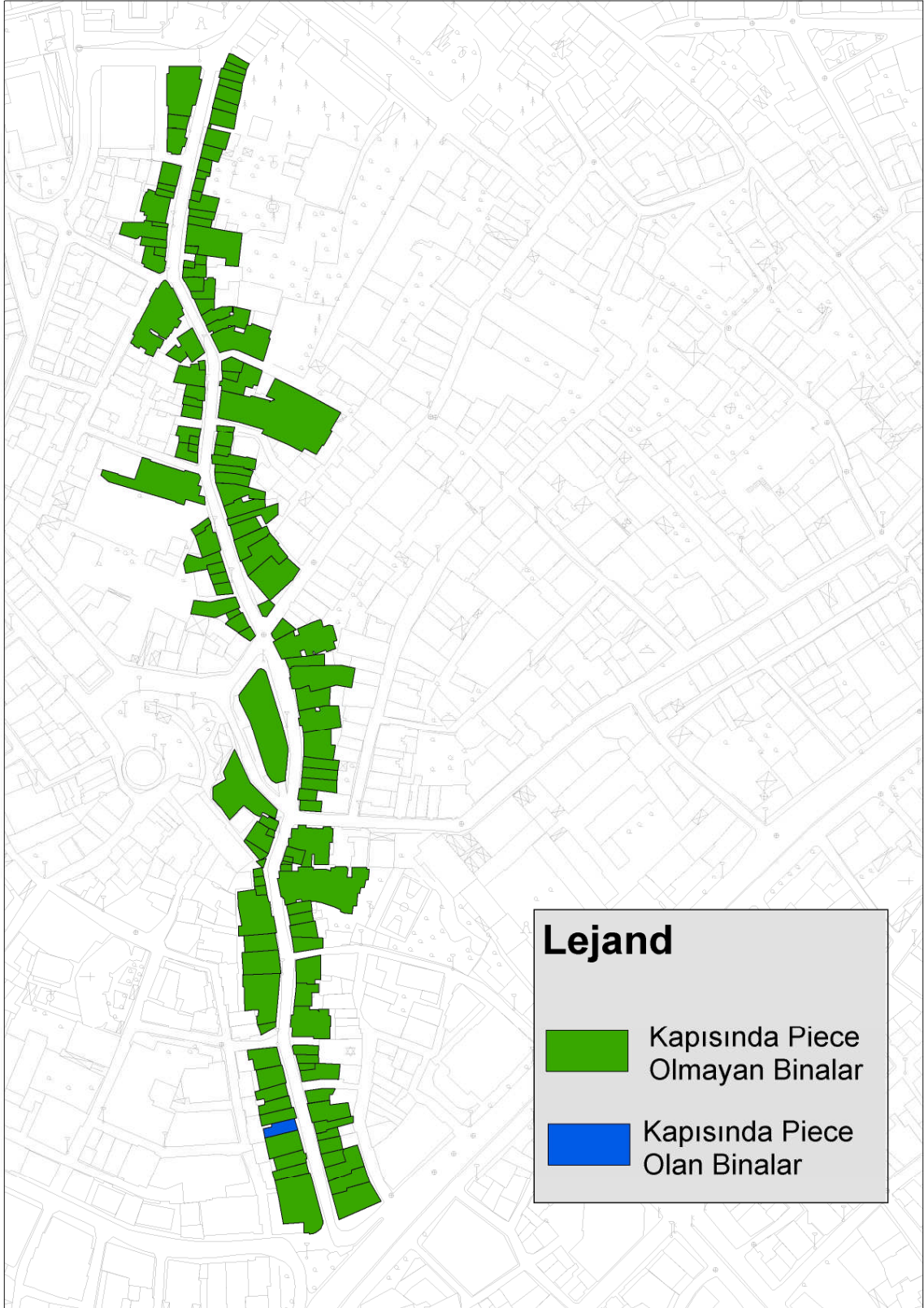
Şekil 110. Kepekte Stencil bulunan binalar

Kapılar alanda yoğun olarak tercih edilen 4. yüzey olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Şekil 111 kapılarda tercih edilen grafik türlerinin dağılımını göstermektedir. Grafiğe göre; kapılarda yapılan grafitilerin %96'sı tag dir.

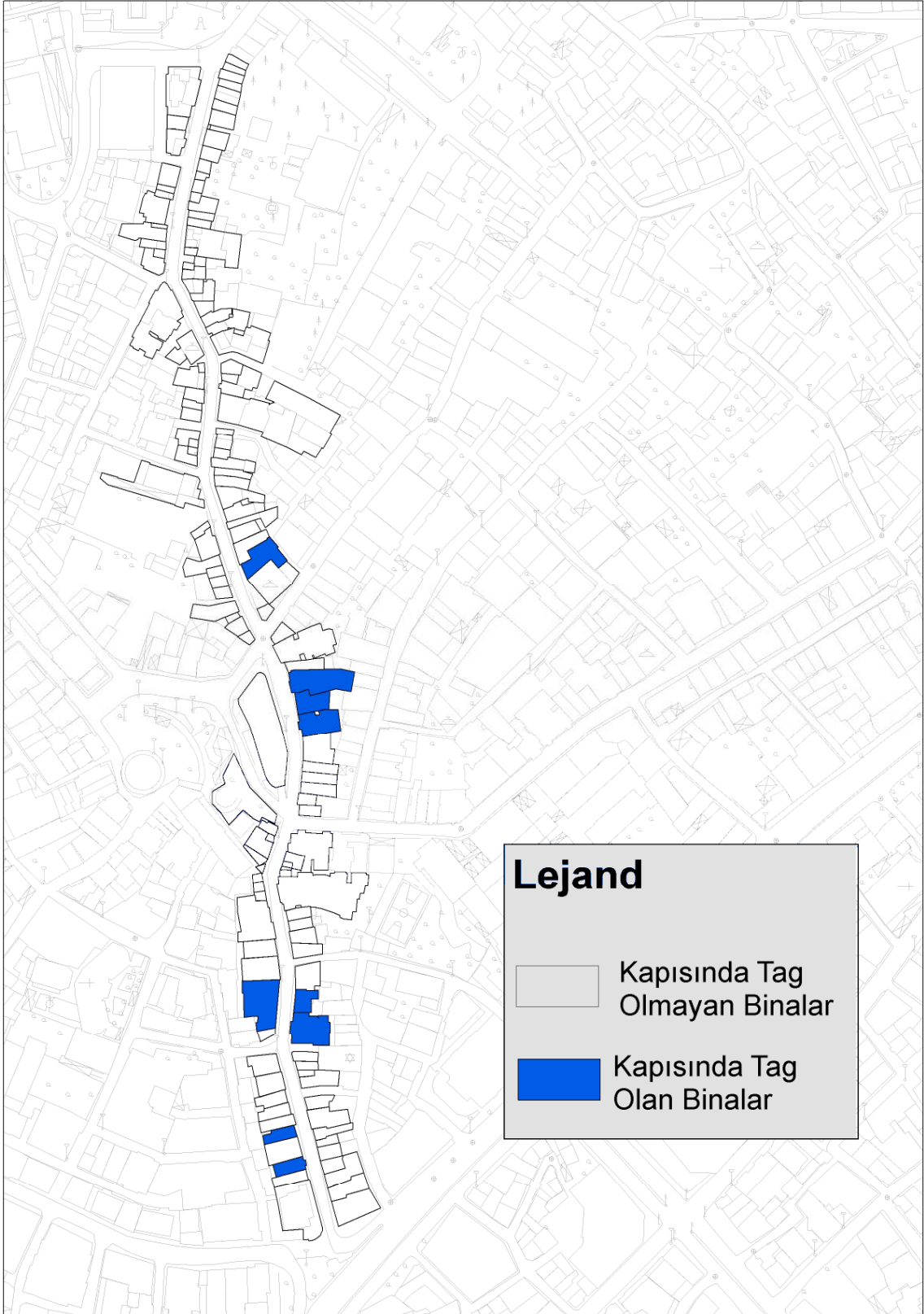


Şekil 111. Kapılarda bulunan grafiti türlerinin dağılımı

Şekil 112'ye göre kapısında piece olan binalar tespit edilmiştir. Bina kapıları piece yapmak için yeterli genişlikte yüzeyler olmadığından yalnızca 1 binada piece yakalanabilmiştir. Kapısında tag olan binalara baktığımızda ise alanın güney kesiminde yoğunlaşma görmekteyiz (Şekil 113).



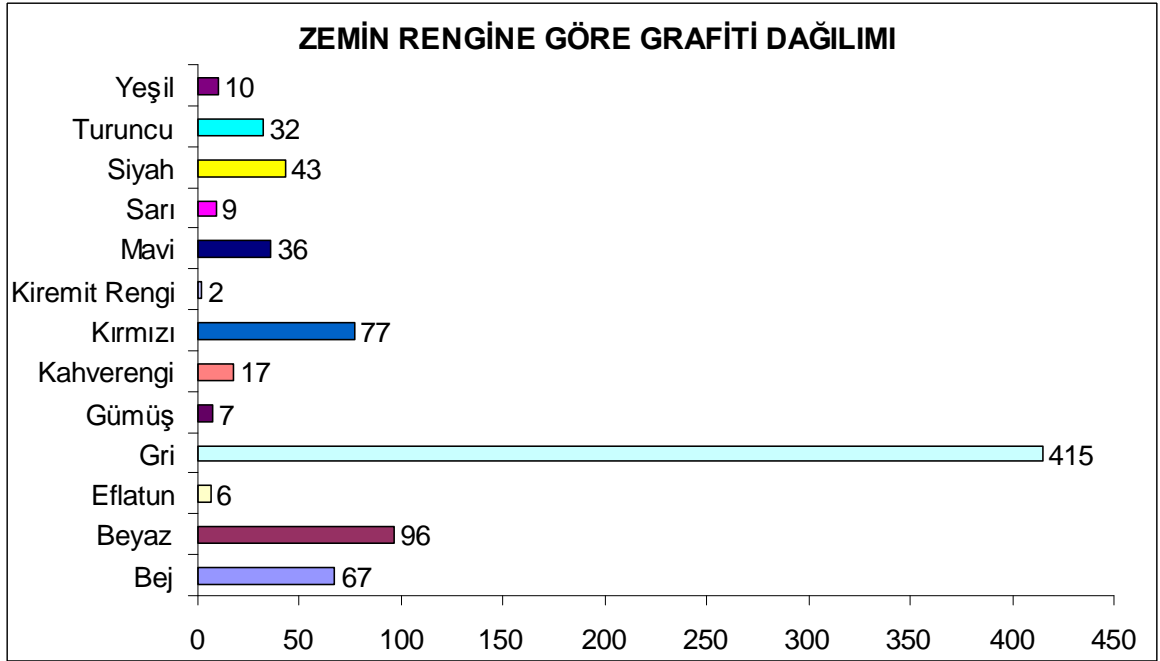
Şekil 112. Kapısında Piece olan binalar



Şekil 113. Kapisında tag olan binalar

3.5. Grafitilerin Yapıldıkları Yüzey Renklerine Göre Dağılımları

Yüzeylerin Grafitiler için herhangi bir çekiciliği olup olmamasının anlaşılabilmesi grafiti sayıları ile yapıldıkları yüzeylerin renk dağılımına bakılmıştır. Grafitilerin yüzey renklerine göre dağılımı incelendiğinde 415 grafiti ile gri zemin en çok grafiti yapılan renk olarak öne çıkmıştır. Bunu 96 grafiti ile beyaz renk, 3. olarak da 77 grafiti ile kırmızı renk izlemektedir (Şekil 114).



Şekil 114. Zemin Rengine göre grafiti dağılımı

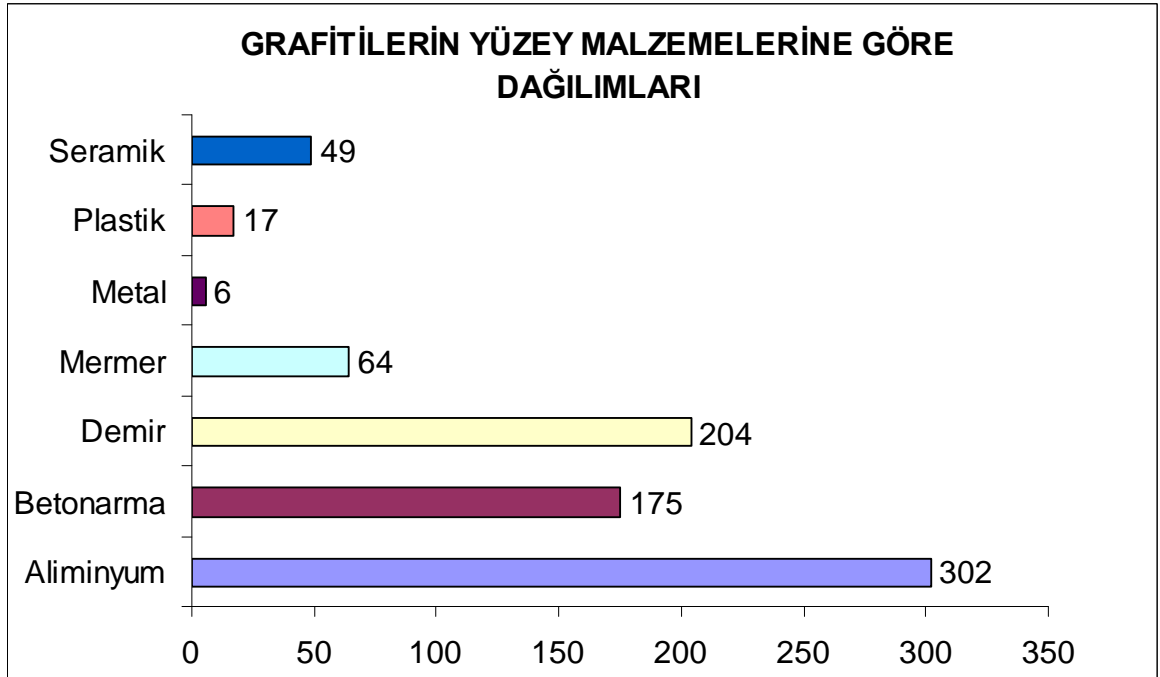
Türlere göre dağılım incelendiğinde (Tablo 6) gri zeminlerde en fazla tag türü grafiti, ardından da piece türü uygulanırken, ikinci sırada piece türü grafiti uygulanmıştır. Bej, beyaz, kırmızı zeminlerde en fazla tag türü grafiti uygulanmıştır. Yapılan görüşmeler doğrultusunda astarlı zeminlerde piece türü grafitilerin yapılmasının daha çok tercih edildiği, gerçekleştirilecek çalışmanın okunabilirliği açısından grafitistlerin zaman zaman zemine astar boya yaptıkları belirlenmiştir. Bu nedenle düz gri, beyaz zeminlerde piece türü grafitilerle karşılaşma olasılığı yüksektir.

Tablo 6. Uygulanan grafiti türleri zemin rengi dağılımı

Grafiti Türü	Grafiti Yapılan Zeminin Rengi													
	Bej	Beyaz	Eflatun	Gri	Gümüş	Kahverengi	Kırmızı	Kiremit Rengi	Mavi	Sarı	Siyah	Turuncu	Yeşil	Toplam
Piece	7	28	2	143		4	10	2	9	6	13	19	1	244
Stencil	6	6	2	9					2	2	1			28
Tag	49	53	2	199	7	5	50		22	1	13	12	9	422
Etiket	1	9		53		8	9		3		16			99
Diğer	4			11			8					1		24
Toplam	67	96	6	415	7	17	77	2	36	9	43	32	10	817

3.6. Grafitilerin Yapıldığı Yüzey Malzemelerine Göre Dağılımları

Yüzeylerin Grafitiler için herhangi bir çekiciliği olup olmamasının anlaşılabilmesi grafiti sayıları ile yapıldığı yüzeylerin malzeme dağılımına da bakılmıştır (Şekil 115). Buna göre; alanda bulunan alüminyum yüzeylerde 302 adet grafiti tespit edilmiş, en yüksek rakam da bu yüzeylerde yer almıştır. Ancak alanda hemen hemen her binada alüminyum kepenk bulunduğu, bazı binaların da yüzeylerinin alüminyum ile kaplandığı düşünüldüğünde bu veri tek başına alüminyum malzemelerin çekici olduğu sonucunu doğrulamamaktadır. Alüminyum yüzeyleri demir ve betonarme yüzeyler takip etmektedir. Demir malzemedan yapılmış kapıların üzerine çok sayıda teg atılması ve mevcut bina yüzeylerinin büyük oranda betonarme olması nedeniyle; tespitlere rağmen; alanda herhangi bir malzemenin grafiti için çekici olduğunu söylemek mümkün olmamaktadır (Tablo 7).



Şekil 115. Yapıldığı yüzey malzemesine göre grafiti dağılımı

Tablo 7. Uygulanan grafiti türlerinin zemin malzemesine olan dağılımı

Grafiti Türü	Grafiti Yapılan Zeminin Malzemesi							Toplam
	Alüminyum	Betonarme	Demir	Mermer	Metal	Plastik	Seramik	
Piece	191	39	1	8			5	244
Stencil	5	17	1	4	1			28
Tag	78	104	167	50	5		18	422
Etiket	13	10	35	2		17	22	99
Toplam	302	175	204	64	6	17	49	817

4. İRDELEMELER

Yüksek Kaldırım ve Galip Dede Caddesi'nde yer alan toplam 135 binada yapılan sayımlar doğrultusunda; toplam 817 adet grafiti çalışması tespit edilmiştir. Bu grafiti çalışmalarından 118 adeti okunamamıştır. Kuzey-Güney doğrultusunda sayısal dağılım farkına rastlanılmamıştır. En yüksek sayıda grafiti Dia süpermarketinin yer aldığı, Galata Kule Meydanı'na komşuluğu olan, yapı adasını kaplayan bina üzerinde tespit edilmiştir. Görünürlük ve yoğun yaya sirkülasyonu, çok sayıda insana ulaşma ve yüzey genişliği ele alındığında burada sayının yüksek çıkması normaldir.

Tespit edilen grafiti çalışmalarının türlere göre dağılımına bakıldığında; tag sayısı öne çıkmaktadır. Bunda en önemli etken taglerin piecelere geçmeden önce acemiler tarafından da yapılan primitif çalışmalar olması ve kısa sürede yapılabilmesidir. İz bırakma eyleminin; kent merkezinin önemli akslarından birinin üzerinde, mümkün olan en kısa sürede yapılması gerektiğinden tag sayısının yüksek çıkması olağandır. Alanda en az sayıda stencil örneği ile karşılaşmıştır. Bunun en önemli nedeni politik içeriğe daha yatkın olan bu türün uygulanacağı mekan bağlamının da önemli olmasıdır. Stencil örnekleri genellikle entelektüel çevrelerin eğlence mekanı olan Asmalı Mescit Sokak'ta karşılaşılır. Ancak alanda da 28 adet stencil tespit edilmiştir.

Piece olarak adlandırılan grafitiler; Galip Dede Caddesi'nde; alanın güneyinde sayısal olarak yüksek çıkmıştır. Dia binası gene piece türü grafitilerde de öne çıkmıştır. Alanda yapılan görüşmeler doğrultusunda; bu yığılmanın genellikle ilgisi bulunmamaktadır. Piece yapılması için gerekli geniş, yekpare yüzeylerin bulunmasının etkisi büyüktür. Binaların birçoğu güvenlik kamerası ile takip edilmektedir, ancak aksın güney kısmında; Yüksek Kaldırım Caddesi'nde yer alan ticari birimler 17:00 -18:30 saatleri arasında kapanmaktadırlar. İstiklal Caddesi ile Karaköy'ü bağlayan en kuvvetli yaya aksı olan Yüksek Kaldırım Sokağın gece nüfusunun olmadığını söylemek mümkün değildir. Ancak; Galip Dede Caddesi'nin gece nüfusu, burada yer alan ticari birimlerin gece geç saatlerde kapanması nedeniyle Yüksek Kaldırım Sokak'a göre daha fazladır. Gece nüfusunun varlığı göreceli olarak mekan ve yüzeyler üzerinde kontrol sağlamaktadır. Grafitistlerin tanınmamak istediği veya yakalanmamak istediği düşünüldüğünde bu önemli bir unsur olarak çalışma alanımız tespitlerinde de ön plana çıkmaktadır.

Yaya sirkülasyonunun en yoğun olduğu Tünel Meydanı, Galata Kule Meydanı ve aksın güneyi olan Yüksek Kaldırım Caddesi'nde grafitiler sayısal anlamda yoğunluk göstermektedir. Bu da aşırı yoğun kullanımların yer aldığı bu mekanlarda da kontrolün zayıf olduğunu ortaya koymaktadır. Alanın kuzey kısmında sayının az olması; buradaki uzman ticari faaliyet olan müzik aletleri var olan müzik stüdyolarının gece geç saatlerde kapanmaları ve yapı yüzeylerinin Yüksek Kaldırım Sokak'a göre daha kontrollü olmasıdır.

Alanda yapılan grafitilerin ulusal olup olmadığı da tespit edilmeye çalışılmıştır. Tespit çalışmalarının turizm sezonunun başında yapıldığı düşünüldüğünde bu oranın sezon sonunda değişmesi beklenmektedir. Buna rağmen, %35 lik pay ile aksın Uluslararası ziyaretçi grafitistler tarafından oldukça yoğun kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Stenciller; Yüksek Kaldırım Sokak'ın Galip Dede Caddesi kısmında yer almaktadır. Bunun bir nedeni stencillerin genellikle politik içerikli olması olabilir.

Uluslararası tagler alanın merkezinde Kule Meydanı kısmında yığılma göstermektedir. Bunun bir nedeni turistik odakların bu noktada olması, diğer nedeni de hostel, restoranların bulunması olabilir. Uluslararası piece sayısının yüksek olmasına karşılık taglerde de ulusal sayı oldukça yüksektir. Bu noktadan İstanbul'daki grafitistlerin daha ustalaşmadıklarını söylemek mümkün olabilmektedir. Fakat; alandaki toplam 270 Uluslararası grafitinin 204'ünü KRİPOE nickli grafitist tarafından yapıldığı tespiti ile; KRİPOE'nin alanda bütünsel bir mekansal yaklaşımı ele aldığını ve bu bütünselliğin diğer grafitistler tarafından da benimsendiği yorumunu yapmak da mümkündür. Nitekim alandaki görüşmelerde dükkan sahiplerinin bir çoğu yapılan işin bütünselliğini beğendiklerini dile getirmişlerdir. Ancak alanda çalışma yapan grafitistler ile görüşme imkanı sağlanamamıştır.

Alanda yapılan çalışmaların yüzeyler arasında dağılım farklılığı olup olmadığının tespit edilmesi amacıyla; grafitilerin hangi yüzeylerde üzerinde uygulandığı da tespit edilmiştir. Grafitilerin yapılan yüzeylere olan dağılım incelendiğinde; duvarlar en çok tercih edilen yüzeyler olmuşlardır, onları kepenkler takip etmektedir. Kepenklerde daha çok piece türü grafiti yapılması tercih edilirken, duvarlarda grafitinin her türü ile karşılaşılabilir. Bunun en önemli nedeni; kepenklerin çerçeveli, geniş, yekpare bir zemin oluşturmasıdır.

Yüzeylerin Grafitiler için herhangi bir çekiciliği olup olmasının anlaşılabilmesi grafiti sayıları ile buldukları yüzeylerin renk dağılımına bakılmıştır. Grafitilerin yüzey renklerine göre dağılımı incelendiğinde; gri zemin en çok grafiti yapılan renk olarak öne

çıkılmıştır. Ardından beyaz ve bej zeminler gelmektedir. Buradan düz gri zeminlerin grafiti için tercih edilebilir olduğunu söylemek mümkündür.

Yüzey malzemelerinin beyaz ve bej grafitiler için herhangi bir çekiciliği olup olmasının anlaşılabilmesi grafiti sayıları ile buldukları yüzeylerin malzeme dağılımına da bakılmıştır. Alanda en çok grafiti alüminyum yüzeylerde yer almıştır. Ancak alanda hemen hemen her binada alüminyum kepenk bulunduğu, bazı binaların da yüzeylerinin alüminyum ile kaplandığı düşünüldüğünde bu veri tek başına alüminyum malzemelerin çekici olduğu sonucunu doğrulamamaktadır. Alüminyum yüzeyleri demir ve betonarme yüzeyler takip etmektedir. Demir malzemedan yapılmış kapıların üzerine çok sayıda tag atılması ve mevcut bina yüzeylerinin büyük oranda betonarme olması nedeniyle; tespitlere rağmen; alanda herhangi bir malzemenin grafiti için çekici olduğunu söylemek mümkün olmamaktadır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma ile kamusal mekanlar kamusal sanat bağlamında değerlendirilerek ilişkinin fiziksel, sosyal, siyasal, kültürel ve sembolik değerleri ortaya konulmaya çalışılmış, çalışma boyunca aşağıdaki soruların cevaplanılmasına çalışılmıştır:

- Kamusal mekan eylemi olan sokak sanatı nedir?
- Kent bilim açısından ne ifade eder?
- Grafiti nedir? Türleri nelerdir?
- Grafiti vandalizm midir?
- Beyoğlu, Yüksek Kaldırım'da Sokak'taki grafiti uygulamaları nelerdir?

Ortak kullanım, paylaşım kentsel mekanların ortak özellikleridir ve plastik göstergeler mekanların anlamlarını vurgular. İletişim amacı ile duvarları kullanmak, protestoyu duvarlara yansıtmak çok eski çağlardan beri var olan bir eylemdir. Geçmişten günümüze insanoğlu varlığını ölümsüz kılmak için zaman ve mekana hükmetmeyi hedefleyerek duygularını, gündelik yaşamlarını duvarlara aktarmışlardır. Kent kültürü ile yakından ilişkilendirilen duvarlar eski dönemlerden beri ressamların ilgisini çeken yüzeylerdir. Duvara yazı yazma, bireyin şehre, dışarıya kendinden bir iz bırakma isteğinin uzantısıdır. Teknolojik düzeydeki gelişmeler, insanlık tarihinin çeşitli dönemlerinde yaşam biçiminde köklü değişimleri yaratmakta, değişen yaşam biçimlerinin temsil edildiği kentsel mekanlar; farklı biçim, ölçek ve işlevsel, niteliklerle dönüşüm geçirmektedir. Ancak bütün bu dönemlerde duvarlar, yüzeyler; insanlar için hep ifade mekanları olmuştur. Kurulan modern dünyanın içinde, tüketim mallarının reklamları metro ve otobüs duraklarında, binaların yüzeylerinde yer seçerken, bu yüzeyler aynı zamanda bu tüketime karşı direnen sokak sanatçılarının da malzemeleri olmuştur.

Grafiti; insan belleğinin ve sosyal dinamiklerin keskin ve direk bir ifade formunda ortama müdahalesidir. Canlı renkler ve bellekteki kahramanlar, sistemli politikanın ürünü olarak galerilere hapsedilmişlerdir. Karşı kültürlerin grafik üretimlerinden grafitiler; eleştirel tavırlarıyla izleme yöntem ve alışkanlıklarını alaşağı etmekte, karmaşa ve çirkinlik kavramlarını rahatsız edici bir şekilde sarsmaktadır. İnsanların yaşam mekanlarını sınırlarından çıkartıp sokakları da yaşam alanı haline getirdiği ülkelerde, grafiti daha yaygın karşımıza çıkmaktadır.

Kentin kültürünün okunduğu kamusal alanlar; kentte kamusal mekanlarda ilk yerleşmeler zamanından beri iletişim, etkileşim alanları olarak vücut bulmuştur. Ekonominin devinimi ile kentler de kabuk değiştirmiş, kamusal mekanlar zaman içinde paylaşım mekanlarından ulaşım ve dağılım mekanlarına dönüşmüş, anlamını yitirmiştir. Ancak toplumsal bir canlı olan insan; kamusalın eksikliğini yeniden hissetmekte ve kentlerde etkileşim alanları yaratmaktadır. Kamusal mekanların aldığı biçim ve nitelik, kentin yaşam biçimini, demokrasiye bakışını ve toplum yapısı hakkında ipuçları vermektedir.

Kentte kamu yararı ilkesi de gözetilerek eşit olarak bir araya gelen özgür bireylerin kullanabileceği mekanlar oluşturulması, kamusal mekanların her yönüyle titizlikle tasarlanmasını gerektirmektedir. Kamusal mekanda; hakim toplumsal anlayışın ve muhalefetin kendini ifade edebilmesi kadar, bireyin kamusal mekanda kendini ifade edebilmesi de önemlidir. Bireyin kendini tüzel kişilerin sembolleriyle veya örgütlenmiş topluluklarla tam anlamıyla ifade edemeyeceği bir gerçektir. Bir gruba bağlı olma zorunluluğu olmadan kamusal alana katılımı sağlayabilecek en etkili çözüm sanattır. İdeal anlamıyla kamusal mekanlar; hiçbir grubun denetimine bağlı olmaksızın etkileşim sağlanan ifade alanlarıdır.

Sanat kent açısından yaşamsal önem taşımaktadır. Sanat eseri, kentsel mekanın niteliklerine katkı sağlamaktadır. Gündelik yaşam biçimleri, toplumsal bakış açıları ve muhalefeti tarafsız ve sınırsız yansıtılabilen sanat mekansal örgütlenmelerden bağımsız öne çıkmaktadır. Duvarlar modern dünyada da etkili mekanlar olmuşlar, galerilerde sıkışık kalmış denetlenen sanat ürünleri bağımsızlıklarını, politik ifadelerini çoğu zaman da bireyselliklerini duvarlarda bulmuşlardır. Sanatçıların kamuya açılması geniş kitlelere ulaşma kaygısı sonucu olan sokak sanatı; sınırsızlığın peşinde olan sanatçı ve mekanın psikolojik baskısını hissetmekten kaçan kentli için de nefes alma fırsatlarıdır.

Kentler sosyal ve sınıfsal çatışmaların somutlaştığı alanlardır. Kamusal sanat ise; çoğu zaman iktidar söylemine alet edilip içi boşaltılarak, tüketim nesnesi olarak kullanılmaktadır. Oysaki kamusal sanat ancak kentin direnç alanları olarak estetik ve anlam değerini kazanır. Kentin ulaşım kanallarını istila eden, bu kanalları işlevinin ötesinde iletişim kanalları haline getiren reklam panoları; yalnızca buldukları yere bedel ödeyerek tüm kentlinin belleklerine kazınma hakkını elde ederlerken, grafitileri kirlilik olarak kabul edebilmek mümkün değildir. Kenti savunmak gerekir ve grafiti çoğu zaman bunu amaçlar.

Grafiti; kent kültüründe kültürel iletişim unsurlarından birisi olan ve günümüz kent modelinin karmaşık yapısını yansıtan sokak sanatıdır. Çoğu zaman duruşumuz, dışarıda olan dünyaya bakışımızı da etkiler. Karşı kent kültürün söz söyleme aracı olan grafiti; bireylerin iletişim araçları ve eylemlerinin görsel dilidir. Bu noktada da kamusal mekanlar, değişen toplumun bireysel ihtiyaçlarını da karşılayabilecek şekilde yeniden tasarlanırken, sokak sanatının vücut bulacağı mekanlar da değerlendirilmelidir.

Bu temel düşüncelere bağlı olarak yapılan araştırma ve değerlendirmelere göre kısaca aşağıdaki sonuçlara ulaşabilmekteyiz:

- Kentin fiziksel ve işlevsel yapısı insan hareketi ve davranışlarını düzenlemektedir.
- Yeni iletişim biçimlerinin yayılmaya başladığı dönemde dünyaya gelen bireyler farklı bir kamusal yaşam ve kentsel mekan anlayışına sahip olsa da; duvarlar her zaman iletişimin önemli unsurları olarak ulus üzeri uygulamalarla coğrafyaları birbirlerine bağlamaktadır.
- Grafiti oluşum aşaması, varoluş nedenleri ve motivasyonu mekansal sahiplenmeyi içerdiğinden vandalizm değil, sokak sanatıdır.
- Gelecekte sokak sanatı, ulusal ve uluslararası örnekleriyle İstanbul'da daha yaygın bir şekilde yer alacaktır.
- Bu eylemleri yadsımak, yasaklamak varlıklarının önüne geçemeyecektir.
- Eylemleri motive eden renk, malzeme gibi unsurlar yoktur. Tek motivasyon kaynağı daha fazla tanınmak, görünür olmaktır, bu nedenle de kentin yoğun kullanımlı mekanları tercih edilmektedir.

Sokak sanatı, grafiti ve kamusal mekan anahtar sözcükleri çerçevesinde öne sürülen hipotezler dahilinde elde edilen sonuçlara göre:

- Grafiti, kamusal mekanların sahipsizliği kavramı üzerinden değil sahiplenilmesi kavramı nedeniyle ortaya konulan bir eylemdir. Bir çok grafitist mekanlarda kendilerinden iz bırakma amacı ile eylemlerini gerçekleştirdiklerini söylemektedirler. Grafitinin ortaya çıkış nedenlerinden bir tanesi de mekanın kime ait olduğunun işaretlenmesidir.
- Grafitinin mekan bağlamı bulunmaktadır. Özellikle merkezi, görünürlüğü yüksek olan mekanlar grafitinin yapılmasında çekici etmen oluşturmaktadırlar.
- Grafiti gece nüfusunun az olduğu yerlerde daha fazla yapılmaktadır. Grafiti kontrolün göreceli olarak az olduğu mekanlarda yapılmaktadır. Gece nüfusunun

az olduğu yerler olduğu kadar, kontrolün sağlanamadığı kalabalık mekanlarda da rahatlıkla gerçekleştirilmektedir.

- Grafitistler, İstanbul'da Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak özelinde yapılan incelemeye göre; çok sayıda ve çeşitli türlerde ürünler ortaya koymaktadırlar.
- İstanbul'da Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak özelinde değerlendirildiğinde; Ulusal olduğu kadar uluslararası grafitistler de grafiti yapmaktadırlar.
- Duvarlar ve kepenkler grafitistler için öncelikli tercih edilen yüzeylerdir. İstanbul'da Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak çalışmasından elde edilen sonuçlara göre bu hipotez doğrudur.
- Yüzey renkleri grafitistler için çekici özellik taşımaktadır. İstanbul'da Beyoğlu, Yüksek Kaldırım Sokak özelinde incelendiğinde gri renkli yüzeyler grafiti çeşit ve sayısı bakımından yüksek bir rakam vermektedir.
- Yüzey malzemeleri grafitistler için önemli değildir. Her türlü malzeme üzerine grafiti uygulanabilir. Boya teknolojileri ve elde edilmesinin kolaylığı ile her tür malzeme üzerine grafiti uygulamak mümkündür. Alan çalışmasından elde edilen veriler de bu hipotezi desteklemektedir.

Bu başlıkların bütüncül bir şekilde değerlendirilmesi, gelecekte insanlar açısından iletişim ve etkileşime açık bir kamusal mekan oluşumunda önem kazanacaktır. Çalışmanın genelinde vurgulandığı üzere; kentsel ve toplumsal yapı kavramları birbirlerinin tamamlayıcılarıdır.

Küreselleşme kavramının her kavramla bütünleştirilmeye çalışıldığı bu dönemde; dünya kentleri için geçerli olan kavramlar İstanbul için de gündemdedir, olmalıdır. Son on yıl içinde İstanbul'un kimliğinin küresel tanımlamalara daha çok yaklaşması, bir iletişim ve turizm merkezi olması, İstanbul'u bugün daha cazip bir konuma getirmiştir.

Diğer taraftan devamlı vurgulanan Doğu'lu tanımı İstanbul'u giderek barındırdığı diğer kimliklerden uzaklaştırılarak çoğu zaman sahip olmadığı bazı oryantalist öğelere bile bağlanmasına neden olmaktadır. Bu da gerçekçi ve rasyonel bir yaklaşım olmasa da İstanbul'a ait bir imaj oluşmasına neden olmaktadır.

Sokak kültürlerinin, sanat disiplinlerinin kamusal alanlarda somut olarak gözlemlenmesi, bu alanların resmi ve özel kurumlarca değiştirilip dönüştürülmesine de olanak sağlamakla beraber, gündelik yaşam çeşitliliğinden de ipuçları taşımakta, kentli ile ziyaretçi arasında sınırsız bir bağ kurmasına imkan tanımaktadır.

Gruplar ve bireyler için eşit erişime yer verilmesi mekansal organizasyonlar açısından esnek bir bakış sağlayacaktır. Bu nedenle; çalışma alanında yapılacak düzenleme insanlar arası etkileşimin artırılması yönünde ele alınmalı, dolayısıyla mekansal organizasyon esnekliği bir fırsat olarak değerlendirilmelidir.

Hareketliliğin giderek hızlandığı kentsel mekanlarda, insanların 15 dakikalığına bile meşhur olmaya çalıştığını reddetmek olanaksızdır. İnsan doğasında var olan; tanınmak, kendini ortaya koymak arzusunun en pratik çözümü; bunu kamusal mekanlarda sağlamaktadır. Geliştirilecek tasarım yaklaşımları; kamusal mekanları yüzeyleri ile birlikte ele almalı işlevsel, fiziksel bütünlüğü sokak sanatı eylemlerine olanaklı şekilde sağlamalı ve yayaların kentsel mekanda geçireceği zaman miktarını artırmayı teşvik etmelidir. Bu kriterler; özel mekan ile kamusal mekan arasındaki uçurumu arttırmamalı, bu konuda sanatçı ile kamu ve özel mülk sahiplerini birlikte ele alan stratejiler oluşturulması sağlanmaya çalışılmalıdır.

Bu doğrultuda “kamusal mekanda sokak sanatı” konusu, kentlerin görselliğinin önem kazandığı günümüzde planlama sürecinde ele alınmalı, insan doğasının yarattığı iletişim ve etkileşim algısından uzak, sansürlü, tek bir grubu yansıtan bir toplum taşınmamalıdır. Kentsel planlama ve tasarım, özellikle kamusal mekanda temsiliyetin gelişmeye başladığı günümüzde, insanlara bireysel bir yaşam sunulması bakımından da en önemli anahtarlardandır. Kamusal mekanlardaki sanat uygulamaları modern kentlerin fizik mekanları bakımından önemlidir. Kentsel tasarım disiplini kent mekanların biçimlenişinde sanat söylemini dikkate almalıdır. Bu sayede kentin yansıması olan kamusal mekanların simgesel dili katılımcı, çok yönlü, etkin, özgür olacaktır.

6. KAYNAKLAR

- Açikkol, Ö., 2004, “Kentin Yeniden Üretimi”, www.odaprojesi.org, Erişim: Mayıs 09.
- Adanır, O., 2003, “Kültür ile Zihniyet”, *Doğu Batı Dergisi*, 23, Haziran-Temmuz 2003.
- Allen, V. L., 1984, “Toward an Understanding of Hedonic Component of Vandalism”. Claude Levé Leboyer (Ed.), *Vandalism: Behaviour and Motivations*, Elsevier Science Publishers, New York.
- Aksoy, A., 2007, “Kamusal Alan ve Güncel Sanat” Proje Kitabı, Bilgi Üniversitesi Yayınları, Kasım 2006-2007, İstanbul.
- Altman, I. 1975, “The Environment and Social Behavior”, *Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*, Monterey California: Brooks/Cole Pub. Co.
- Antmen, A., 2005 “Konsept Müthiş Ama Sergi Yaya”. *Radikal Gazetesi*, 29.06.2005, www.radikal.com.tr, Erişim: Mayıs 09.
- Arrendt, H., 1994, “İnsanlık Durumu”, Çev: Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atan, A., 2009, www.w3.gazi.edu.tr, Erişim: Mayıs 09.
- Onay, A., 2005, Vasıf Kortun ile Yaptığı Söyleşi, “Ekstra Cesareti Gösteremedik”, *Birgün Gazetesi*, 29.09.2005, www.birgun.net.
- Bakçay, E., 2007, “İstanbul’da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekanıyla İlişkisi”, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Banksy, 2001, “Banging Your Head Against a Brick Wall”, Published By Weapons Of Mass Distruption, Londra
- Banksy, 2005, “Wall and Piece”, www.free-ebook-download.net, Erişim: Mayıs 2009.
- Bartu, A., 2000, “Eski Mahallelerin Sahibi Kim?”, İstanbul: Küresel İle Yerel Arasında, Çağlar Keyder (Der.). Metis Yayınları, İstanbul.
- Biarez S., 1998, “Territoires, Espaces Urbain, Espace Publics. Une Approche de L’action Public Locale en France”, *Revue Suisse de Science Politique*.
- Biles, D., 1987, “Reaseach Brief: Graffiti and Vandalism on Public Transport”, Australian Institute of Criminology, www.aic.gov.au, Erişim: Ağustos 2007.
- Bojorquez, C., 2005, "Any Drawn Line That Speaks About Dignity and Unity is Art".

- Buren, D., 2002, Kente Yerleşmek, İstanbul, Sanat Dünyamız, 82.
- Buren, D., 2005, “Mimarının İşlevi, Eser ile İçine Yerleştiği Mekana Dair Notlar, Sanatçı Müzeleri”, Çev.: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Castelement, C., 1982, Getting Up: “Subway Grafitti in New York”, The Massachusette Institute of Technology, New York
- Cockcroft, E., Weber, J. P. ve Cockcroft, J. 1977, Toward A People’s Art, New York: Dutton, New York.
- Coffield, F., 1991, Vandalism and Grafiti: the State of the Art, London: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Conklin, J.E. 1989, Criminology, Macmillan Publishing Company, Newyork.
- Çubuk, M., Yüksel G., Karabey H., 1978, Yapılanmamış Kentsel-Kamusal Dış Mekanlar, Yapı Dergisi, 30, İstanbul.
- Cüceloğlu, D., 1993, İnsan ve Davramışı, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Dastarlı, E., 2009, “Düşünen Çöpler Kullanımda”. Birgün Gazetesi, 19.09.2005, www.birgun.net., Erişim: Mayıs, 2009.
- Debart, G., 2006, Gösteri Toplumu, Çev.: Ayşe Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Dıcanıo, M., 1993, “Classroom Violence”. The Encyclopedia of Violence: Origins, Attitudes, Consequences, Facts On File, Inc.
- Dinçtürk, S., 2007, Türkiye’de Vandalizmin Sosyal, Ekonomik Ve Psikolojik Boyutları, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar.
- Dönmezer, S., 1994, “Kriminoloji”, Beta Yayınları, İstanbul
- Durmuşoğlu, Ö., 2005, “Kamusal Alan: Güncel Sanat Hayata Ne Kadar Dahil Olabiliyor”, Altyazı Dergisi, 44, Ekim 2005, İstanbul.
- Ergil, D, 2001, “Şiddetin Kültürel Kökenleri”, Bilim ve Teknik, 399, Şubat, Ankara.
- Ergin, N., 2005, Kamusal Alanda Geçici Sanatsal Uygulamalar, Sanat ve Sosyoloji, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Erdönmez, Ç. I., 2007, “İstanbul’da Kültürel İletişim Modellerine İki Örnek Eminönü ve Beyoğlu’nun Sokak Kültürlerinin Değerlendirilmesi”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- Erkan, Ç.N., 2005, 8 Kasım Dünya Şehircilik Günü 29. Kolokiyumu Bildiri Kitabı, İstanbul.
- Eric, Deal Cia, Spar One Tfp Eric, 1998, "History of Graffiti", www.daveyd.com. Erişim: Ocak 2009.
- Ercan. F., 1996, "Kriz ve Yeniden Yapılanma Sürecinde Dünya Kentleri ve Uluslararası Kentler: İstanbul", Toplum ve Bilim Dergisi, 71, Kış 1996, İstanbul.
- Erdemci, F., 2005, "Yaya Haklarından Söz Açılmışken". Birgün Gazetesi, 01.10.2005, www.birgun.net, Erişim: Mayıs 2009
- Ersen, T., "Kent Mekânı Sanatı Olarak Grafiti", www.kesfetmekicinbak.com, Erişim: Temmuz 2007.
- Frazer, N, 1991, Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı, Kamusal Alan, Hil Yayınları, İstanbul.
- Ficher, E., 1998, Sanatın Gerçekliği, Payel Yayınları, İstanbul.
- Ghorra-Gobin, C., 2001, "Reinventer le Sens de la Ville; Les Espace Publics a L'heure Globale", L'harmattan, Paris.
- Goldstein, A., 1996, The Psychology of Vandalism, Plenum Press, NewYork.
- Gökgür, P., 2008, Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Gül, A., 1989, "Kapalı Dış Mekanları Düzenleme İlkeleri", Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Güneş, Ş., 2008, "Sokak Sanatı", Yıldırım Özgen: "Sokak Sanatına Sosyolojik Bir Bakış", Artes Yayınları, İstanbul.
- Habermas, J., 1995, "Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale", Çev: Nuran Erol, Birikim, 70, İstanbul.
- Habermas, J., 2002, Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Holton, J.R., 2002, "Kapitalizm, Kentler ve Uygarlık", Çev.: Ruşen Keleş, İmge Yayınevi, İstanbul.
- Işın, E., 2003, "İftar Çadırları". Cogito Dergisi, 35, Bahar 2003, İstanbul.
- Jöntürk, 2003, "Sivil İtaatsizliğin Sokaklardaki Haykırışı: Grafiti, Bir Gençlik Çılgılığı, Hip Hop Kültürü, Akyüz Grubu, İstanbul.
- Kurt, E.K., 2007, "Kamusal Alanda Sanat ve Kentsel Mekana Etkileri, İstanbul'da Heykel Uygulamaları İrdelemesi", Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- LaRee, F., 1999, "Graffiti: a Way of Art", www.graffitiverite.com, Erişim: Aralık 2008.
- Madra, B., 2007, Radikal Gazetesi, "2010 Kùltür Başkenti Mecarası", 21.01.2007, www.radikal.com.tr, Erişim: Mayıs 2009.
- Madra, B., 2009, "Gayet Yalın Bir Bienal". Radikal Gazetesi, 25.11.2005, www.radikal.com.tr, Erişim: Mayıs 2009.
- Maurice, D., 2001, Kapitalizmin Dünü ve Bugünü, İletifim Yayınları, İstanbul.
- Martin, J.M., 1961, Juvenile Vandalism; a Study of Its Nature and Prevention, Charles C. Thomas Publisher, USA.
- Maslow, A. H., 1943, A Theory of Human Motivation, Psychological Review, 50, 370-396.
- Mcneill, W.H., 2003, Dünya Tarihi, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Nandrea L., 1999, "Reflections 'Graffiti Taught Me Everything I Know About Space': Urban Fronts And Borders", 31.
- Negt, O. ve Kluge A., 1991, "Kamusal Alan ve Deneyim", Defter, Çev.: Doğukan A., 16, Nisan-Temmuz 1991.
- Ortaylı, İ., 2003, "Eski Beyoğlu'ndan Çizgiler", İstanbul'dan Sayfalar, İBB Kùltür A.ř. Yayınları, İstanbul.
- Öğülmüş, S., 1995, "Vandalizm veya Toplumda Çevreye Karşı Bir Manifesto", İlim ve Sanat Dergisi, 39, İstanbul.
- Özbek, M., 2004, Kamusal Alan. Hil Yayınları, İstanbul.
- Özbek, M., (Ed.), 2004, "Giriş: Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık", Kamusal Alan İçinde, Hil Yayın, İstanbul.
- Öktem, E. S., "Yolda", 03.11.2006, www.iksv.org, Erişim : Mayıs 2009.
- Özdemiroğlu, Ö.A., 2001, "Graffiti : Suç ya da Para", Genç Sanat Dergisi, 85, İstanbul.
- Panerai, P., Depaule, J.C. ve Demorgon, M. 1999, "Analyse Urbaine", Editions Paranthèses, Paris.
- Phillips, S. A., 1996, The Dictionary of Art, Macmillan Publishers (In Press).
- Phillips, L. E., 1996, Parks: Design and Management, Mcgraw Hill Book Co., New York
- Ravetz, A., 1973, What is Vandalism, Riba Journal, 80.
- Sadler, S., 1998, "The Situationist City", Ma. : The MIT Press, Cambridge.

- Sakata, J.,1999, www.graffitiverite.com, Erişim: şubat 2008.
- Sennett, R., 2002, “Kamusal İnsanın çöküşü”, Çev.: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Siegel, Larry J., 1989, Criminology, St. Paul: West Pub. Company.
- Sevengil, R. A., 1985, İstanbul Nasıl Eğleniyordu?, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Skinner, B.F., 1953, Science and Human Behavior, Free Press, Collier-Macmillan Limited, New York.
- Slavson, S.R., 1965, Reclaiming the Delinquent by Para Analytic Group Pysychotherapy and the Invertion Technique, The Free Pres, Collier-Macmillan Limited, New York
- The Dictionary of Art, 1996, “Graffiti”, Macmillan Publishers, London
- Tirek, D., 2005, Türkiye’de Endüstriyel Olmayan Grafik Üretim, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Türkoğlu, N., 2003, “Kitle İletişimi ve Kültür”, Naos Yayınları, İstanbul.
- Tanglay, Ö., 2005, Kentsel Dışavurumun Sınır Tanımaz Halleri: Sokakların İç Sesleri, Planlama Dergisi, İstanbul, www.spo.org.tr, Erişim: Nisan 09
- Vito, Gennaro F. ve Holmes, R.M., 1994, “Criminology Theory”, Research and Policy, Belmont, California: International Thomson Publisher.
- Ward, C., 1973,Vandalism, Fist Published, The Architectural Press, London.
- Yıldırım Ö. ,2008, Güneş şinasi, “Sokak Sanatı” kitabı, “Sokak Sanatına Sosyolojik Bir Bakış” başlıklı yazısı, Artes Yayınları, İstanbul.
- Zabcı şulha, F., 1997, “Siyasal Kuramda Kamusal Alan Sorunsalı: Habermas ve Arendt”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.
- URL-1, www.tdk.com, Erişim: Aralık, 2008.
- URL-2, www.ortakantin.com, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-3, www.tdk.com.tr, Erişim: Nisan 2009.
- URL-4, www.ossario.net, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-5, www.ossario.net, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-6, www.bleklerat.free.fr, Erişim: Haziran 2009.

- URL-7, www.nickhils.com, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-8, www.flickr.com ,Erişim: Haziran 2009.
- URL-9, www.flickr.com ,Erişim: Haziran 2009.
- URL-10, www.weburbanist.com, Erişim: Ocak 2009.
- URL-11, www.forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-12, www.forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-13, www.forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-14, www.forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-15, www.space-invaders.com, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-16, www.space-invaders.com, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-17, www.weburbanist.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL-18, www.weburbanist.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL-19, www.insurance-quotes-for-you.com, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-20, www.insurance-quotes-for-you.com, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-21, www.weburbanist.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL- 22 , www.geardiary.com, Erişim : Haziran 2009.
- URL- 23, www.land.uk.net, Erişim : Haziran 2009.
- URL-24, www./forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-25, www.weburbanist.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL-26, www.weburbanist.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL-27, www.jr-art.net/, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-28, www./forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-29, www./forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-30, www./forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-31, www.yazimhane.com, Erişim: Mayıs 2009.

- URL-32, www.weburbanist.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL-33, www./forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-33, www./forum.arkitera.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-34, www.weburbanist.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL-35, www.weburbanist.com, Erişim: Mart 2009.
- URL-36, www.weburbanist.com, Erişim: Mart 2009.
- URL-37, www.weburbanist.com, Erişim: Mart 2009.
- URL-38, www.adsoftheworld.com Erişim: Mayıs 2009.
- URL-39, www.flickr.com ,Erişim: Nisan 2009.
- URL-40, www.anatolesokakoyunculari.com, Erişim: Mayıs 2009.
- URL-41, www.yazımhane.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL-42, www.istegenc.com.tr, Erişim: Eylül 2008.
- URL-51, www.weburbanist.com, Erişim: Nisan 2009.
- URL-52, www.kairaubradley.files.wordpress.com Erişim: Haziran 2009.
- URL-53, www.istegenc.com.tr, Erişim: Eylül 2008.
- URL-54, www.stayhigh149.com, Erişim : Mart 2009.
- URL-55, www.drunkenfist.com, Erişim: Haziran 2009.
- URL-56, www.flickr.com, Erişim: Mart 2009.
- URL-57, www.at149st.com, Erişim: Nisan 2009.
- URL-58, www.naro.wakaf.net, Erişim: Haziran 2009.
- URL-59, www.naro.wakaf.net, Erişim: Haziran 2009.
- URL-60, www.istegenc.com.tr, Erişim: Eylül 2008.
- URL-61, www.berlinwallart.com Erişim: Haziran 2009.
- URL-62, www.berlinwallart.com Erişim: Haziran 2009.

URL-63, www.dooyoo.co.uk, Erişim: Ocak 2008.

URL-64, www.wikimedia.com, Erişim: Haziran 2009.

URL-65, www.istanbul.gov.tr ,Erişim: Mayıs 2009.

URL-66, “Pera’da Festival Heyecanı”, Birgün Gazetesi, 14 Kasım 2005, www.birgun.net, Erişim: Mayıs 2009.

URL-67, www.piproduction.com.tr, Erişim: Mayıs 2009.

URL-68, “Sokağın Yüzü Sonsuzdur, Bir De Sokak Yüzsüzdür”, Radikal Gazetesi, 27 Mayıs 2006 www.radikal.com.tr, Erişim: Mayıs 2009.

URL-69, “Sokakların Sesi”, National Geographic Dergisi, www.nationalgeographic.com.tr, Erişim: Mayıs 2009.

URL-70, “Güneşe Bakan Resimler”, Birgün Gazetesi, www.birgun.net, Erişim: Mayıs 2009.

URL-71, www.nedir.antoloji.com/guneseresim-grubu, Erişim: Mayıs 2009.

URL-72, “Güneşe Bakan Resimler”, Birgün Gazetesi, www.birgun.net, Erişim: Mayıs 2009.

URL-73, www.yucelpantograf.com, Erişim: Mart 2009.

URL-74, www.picasaweb.google.com, Erişim: Mart 2009.

7. EKLER

EK-1 GRAFİTİ TERİMLERİ (Tunç Dindaş'ın Arşivinden yararlanılmıştır):

A:

ALLCITY: Bütün kent, bütün şehir. Şehirde her yeri boyamak anlamında da kullanılır.

B:

BACK JUMPS: Tren bir istasyonda durgununda gidene kadar yapılan hızlı çalışmalar.

BACKGROUND: Geri plan.

BATTLE: İki grafitistin karşılaşması.

B-BOY: Break Boy, Kız break dansçılar b-girl erkeklere b-boy olarak adlandırılır.

BITE: Bir başkasının yaptığı şeyi çalmak.

BLACKBOOK: Grafitistlerin çizim yaptığı taslak defteri.

BLOCK: Yazıya boyut vermek için yapılan kalınlık.

BOMB: Kaçak yapılmış bombing diye tabir edilen 2-3 renkli grafiti.

BOMBING: bombalamak, tagle doldurmak

BOYS IN THE BLUE: Polis.

BUBBLE LETTERS:

BURNER: Trene yeni yapılmış çok grafiti.

C:

CAP: Sprey ile farklı kalınlıklar uygulamak için kullanılan spreyci boya başlıkları.

CAN: Spreyci boya.

CHARACTER: Grafitilerin yanına yapılan tipler.

CREW: Grup, ekip

CROSSLAMAK: Bir grafitinin üzerine yazmak ya da bozmak.

D:

DEDICATION: Yapılan grafitiyi birisine ithaf etmek.

DIRTY: Akmış, kirli, pis.

DRIPS: Boya aktığında kalan damlalar.

E:

END 2 END (e2e): Bir vagonun bastan sona pencere altını boyamak

F:

FADE: bir renkten, öteki renge yumuşak geçiş.

FANZİN: İngilizce FANatic ve magaZINE kelimelerinin kısaltılmasıyla oluşturulan finansal kaynaklardan ve hiyerarşik yapılardan uzak alternatif bir basılı materyeldir. Farklı yöntemlerle çoğaltılan örnekleri olmakla beraber genellikle fotokopi aracılığı ile çoğaltılarak satış amacı güdülmeyen dağıtılan yayınlardır. Türkçe'de "Fanzin" olarak kullanılan "fanzine", genelde belirli bir konu üzerine işlenen yapıtlardan (yazı, resim, fotoğraf, karikatür, vb.) oluştuğu gibi, değişik ve çeşitli konuların yapıtlarının da bir araya gelmesiyle oluşabilir. Her türlü materyal kullanılarak oluşturulabilen fanzinler tek sayfalık olabileceği gibi birbirine zımbalanmış, iğnelenmiş çok sayıda sayfadan da oluşabilir. Geleneksel olarak el yazısı, daktilo, kolaj, çizim gibi farklı elementlerden oluşur.

FILL-IN: İçini doldurma, boyama.

FIVE'O: Polis

FRONT PIECE: Trenin ön tarafını boyamak.

H:

HALL OF FAME: İzinli, sadece grafitistlerin boyayabildiği duvarlar.

HIGHLIGHT: Grafitiye boyut vermek için outline ve fill-in arasına yapılan parlaklık çizgileri.

I:

ILLEGAL: Kaçak grafiti.

IN-SIDE: Trenin içine yapılan grafiti.

K:

KING: Grafitide en yüksek mertebe

KING LINE: Hall of fame'de sadece iyi grafitistlerin boyayabildiği duvarlar.

L:

LEGAL: İzinli grafiti yapmak.

LINE: Tren yolunun bulunduğu hat, güzergah.

M:

MC: Master of Ceremony, seremoni lideri veya orkestra şefi anlamına geliyor, Rap'te Şarkı sözünü yazan, şarkıyı söyleyen, rap stilini belirleyen, bass ve ritim ayarını müziğe uyduran kişilere Mc denir.

MARKER: Tag atmak için kullanılan kalın yazan kalemler.

MASTER PIECE: Çok renkle yapılmış, detaylı, konulu büyük grafiti çalışmaları.

MURAL: Bir konu üzerine yapılmış büyük duvar.

O:

OLD SCHOOL: Eski stil ya da eski anlamında kullanılır.

ON THE RUN: Boyayıp kaçarken.

OUTLINE: Grafitinin kontur çizgileri.

OUTSIDE: Tren hareket halindeyken dışarıya yazmak.

P:

PANEL PIECE: Trenin iki kapı arası ya da o kadar mesafe kaplayan yerini boyamak.

PIECE: Duvara yapılmış grafiti.

Q:

QUICK: Hızlı yapılmış. Üzerinde uğraşılmamış.

R:

RACK: Boya çalmak.

ROOF TOP: Çatılara yapılan piece'ler.

S:

SCRATCH: Camları çizerek yapılan tag.

SECOND: Grafitiyi fonundan, arka planından ayırmak için çizilen çerçeve çizgisi.

SHADOW: Gölge.

SHINE: Işık parlaması, Flaş patlamış etkisi vermek, genelde beyaz renkle yapılır

SKETCH: Black book'a ya da kağıt üzerine yapılmış taslak, eskiz

SOFTIE LETTERS: bubble letter, kabarcık harf, bir kaligrafi türü

SOKO: Almanya'da sadece grafiti suçları üzerine kurulmuş özel polis birimi.

SPOT: Grafiti yapılabilecek boş duvar ya da yer.

T:

TAG: Grafitistin imzası, paraf

TAGGER: tag (paraf) atan yazar, iz bırakan

THROW UP: Tek ya da iki renkle yapılan büyük harfli imzalar.

TOP 2 BOTTOM (t2b): Trenin en üstünden, en altına kadar yapılan grafiti.

TOY: Grafitide belirli seviyeye gelmemiş insanlara takılan isim.

W:

WHILD STYLE: vahşi tarz (stil), bir kaligrafi türü

WHOLE CAR: Bütün bir vagonu boyamak

WHOLE TRAIN: Bütün treni bastan sona boyamak.

WRİTER: yazar, grafiti yapan kişi, grafiti çizer

Y:

YARD: Trenlerin durduğu, park edildiği istasyon ya da yer.

Ek 2. Alandan Fotoğraflar



Bild ve Kripoe'nin çalışmaları, Başımoğlunun arşivinden, Haziran 09, Karaköy Meydanı



Kripoe'nin çalışmaları, Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek kaldırım Sokak



Kripoe'nin çalışmaları, Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek kaldırım Sokak



Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek Kaldırım Sokak, Horoz Sokak köşesi



Kripoe'nin çalışması, Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek kaldırım sokak



Kripoe'nin Çalışmaları, Gizem Erdoğan'ın arşivi, Mayıs 09, Yüksek Kaldırım Sokak, Galip Dede caddesi



Kripoe'nin bir çalışması, Gizem Erdoğan'ın arşivi, Mayıs 09, Yüksek Kaldırım sokak, Tünel Meydanı



Kripoe'nin bir çalışması, Gizem Erdoğan'ın arşivi, Mayıs 09, Yüksek Kaldırım Sokak, Tünel Meydanı



Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek Kaldırım Sokak



Stencil örneği ve Kripoe'nin bir çalışması, Gizem Erdoğan'ın arşivi, Mayıs 09, Asmalı Mescit



Başimoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek Kaldırım Sokak, Dia Binası, Galata Kule meydanı arkası



Başimoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek Kaldırım Sokak, Yüksek Kaldırım Caddesi



Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Galata Kule Meydanı



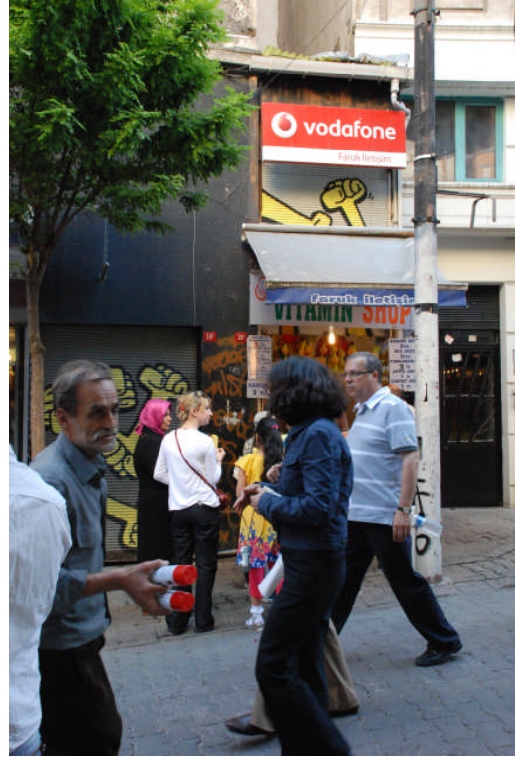
Başımoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek Kaldırım sokak, Karaköy Meydanı



Gizem Erdoğan'ın arşivinden, Mayıs 09, Yüksek Kaldırım Sokak



Başmoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek Kaldırım Sokak, Horoz Sokak köşesi



Kripoe'nin çalışması, Gizem Erdoğan'ın arşivi, Mayıs 09, Yüksek Kaldırım Sokak, Yüksek Kaldırım Caddesi



Başmoğlu'nun arşivinden, Haziran 09, Yüksek Kaldırım Sokak



Gizem Erdoğan'ın arşivi, Mayıs 09, Asmalı Mescit, Sofyalı Sokak köşesi

ÖZGEÇMİŞ

Gizem ERDOĞAN 1981 yılında Ankara’da doğdu. İlköğrenimini İzmir Özel İzmir Koleji’nde, orta ve lise öğrenimini İzmir Buca Anadolu Lisesi’nde (Fransızca) tamamladı.1999 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümünü kazandı ve 2005 yılında mezun olarak; İstanbul Büyükşehir Belediyesi Metropolitan Planlama Bürosu’nda Konut ve Yaşam Kalitesi Grubu’nda çalışmaya başladı. 2006–2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kentsel Tasarım Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programına kayıtlı eğitim gördü, aynı dönem İstanbul Metropolitan Planlama ve Kentsel Tasarım Merkezi’nde Ulaşım grubuna geçti. 2009’un Mayıs ayında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, Şehir Planlama Anabilim Dalına yatay geçişle geçerek araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. İyi derecede Fransızca bilmektedir.