

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ**



**GÖRSEL KÜLTÜR EĞİTİMİ BAĞLAMINDA GRAFİTİNİN
SOSYOKÜLTÜREL AÇIDAN İNCELENMESİ: TÜRKİYE,
AMERİKA, ALMANYA VE İRAN ÖRNEKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Yaren ÜNAL

Danışman

Doç. Dr. Sena SENGİR AYDIN

SAMSUN

2023

TEZ KABUL VE ONAYI

Yaren ÜNAL tarafından, **Doç. Dr. Sena SENGİR AYDIN** danışmanlığında hazırlanan “**GÖRSEL KÜLTÜR EĞİTİMİ BAĞLAMINDA GRAFİTİNİN SOSYOKÜLTÜREL AÇIDAN İNCELENMESİ: TÜRKİYE, AMERİKA, ALMANYA VE İRAN ÖRNEKLERİ**” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 10.5.2023 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı	
	Üniversitesi	
	Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN	
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	☒ Kabul
	Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı	☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Adem YÜCEL	
	Gaziosmanpaşa Üniversitesi	☒ Kabul
	Grafik Tasarımı Ana Bilim Dalı	☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Sena SENGİR AYDIN	
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	☒ Kabul
	Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı	☐ Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Ahmet TABAK
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet ☐ (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır ☒

02 / 07 / 2023

Yaren ÜNAL

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : GÖRSEL KÜLTÜR EĞİTİMİ BAĞLAMINDA GRAFİTİNİN SOSYOKÜLTÜREL AÇIDAN İNCELENMESİ: TÜRKİYE, AMERİKA, ALMANYA VE İRAN ÖRNEKLERİ

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 13 / 06 / 2023 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 12

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

02 / 07 / 2023

Doç. Dr. Sena SENGİR AYDIN

ÖZET

GÖRSEL KÜLTÜR EĞİTİMİ BAĞLAMINDA GRAFİTİNİN SOSYOKÜLTÜREL AÇIDAN İNCELENMESİ: TÜRKİYE, AMERİKA, ALMANYA VE İRAN ÖRNEKLERİ

Yaren ÜNAL

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı

Resim-İş Eğitimi

Yüksek Lisans, Şubat/2023

Danışman: Doç. Dr. Sena SENGİR AYDIN

Sanat eğitiminin içinde bulunduğu sosyal, kültürel, politik ve ekonomik etkiler sanat eğitiminin görsel kültürel kılınmasına zemin oluşturmuştur. Görsel kültürün kapsamında hem sanat eserleri hem de doğrudan toplumun ürettiği görsel kültür ürünleri bulunmaktadır. Toplumun görsel kültür ürünleri; sanat eserlerini, mimariyi, şehir planlaması gibi toplumu yansıtan ve görsel nitelikler ortaya koyan her şeyi kapsamaktadır. Sanat eğitiminin görsel kültür bağlamında gelişim göstermesi, sanat eğitimi kamusal kılmış ve bu sayede bir kamusal sanat türü olan grafiti görsel kültür eğitimi bağlamında ele alınabilmektedir. Bu bağlamda tezin amacı; görsel kültür ögesi olan grafiti eserlerinin, ne derecede ve nasıl sosyokültürel etkileri barındırdığını araştırmak, farklı coğrafyalardaki sosyal yansımalar, politik izler, ekonomik durumlar ve sanatsal kabullerin grafiti eserlerinde nasıl yer bulduğunu çözümlemektir.

“Görsel Kültür Eğitimi Bağlamında Grafitinin Sosyokültürel Açıdan İncelenmesi: Türkiye, Amerika Birleşik Devletleri (ABD), Almanya ve İran Örnekleri” isimli tezin kapsamını ise; tagging(etiketleme) kültürünün başladığı ve geliştiği ülke olan ABD, protest tavrının yeşerdiği Almanya, doğu kültüründen grafitiye bir bakış açısı olan İran ve hem Asya hem de Avrupa sentezi olan Türkiye’de yapılmış bazı grafiti eserleri oluşturmaktadır. Grafiti eserleri ülkeler arasında büyük farklılıklar gösterebilir. Her ülkenin kendine özgü kültürel, sosyal ve politik dinamikleri, grafiti sanatının da üzerinde etkili olur. Bu nedenle, grafiti eserlerinde kullanılan renkler, kompozisyonlar, tipografi ve temalar ülkelere göre değişebilir. Sonuç olarak ABD’deki grafiti eserlerinde genellikle canlı renkler ve gerçekçi temsillerin kullanıldığı, Almanya’da daha monokrom ve soğuk renkler, gotik tipografi ve yine gerçekçi temsil tercih edildiği görülmüştür. Türkiye’de ise sosyokültürel yapısını yansıtan temalar sıkça görülebilirken gerçekçi temsil ve kontrast renklerin kullanıldığı eserler bulunmaktadır. İran’da ise Fars alfabesinin estetik yapısı ve kültürel öğelerin grafiti eserlerinde önemli bir rol oynadığı görülmektedir. İncelemeler sonucunda, farklı sosyokültürel yapıların, ekonomik gelişmelerin ve politik görüşlerin ülkelerdeki grafitilere yansıdığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Görsel kültür eğitimi, Grafiti, Göstergibilimsel inceleme, Amerika Birleşik Devletleri, Türkiye, Almanya, İran

ABSTRACT

SOCIOCULTURAL ANALYSIS OF GRAFFITI IN THE CONTEXT OF VISUAL CULTURE EDUCATION: EXAMPLES FROM TURKEY, AMERICA, GERMANY AND IRAN

Yaren ÜNAL

Ondokuz Mayıs University
Institute of Graduate Studies
Department of Art Education
Art Education Programme
Master, February/2023

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Sena SENGİR AYDIN

The social, cultural, political, and economic effects in which art education is involved have paved the way for the visual culturalization of art education. Within the scope of visual culture, both artworks and visual culture products directly produced by society can be found. Visual culture products of society encompass everything that reflects and exhibits visual qualities, such as artworks, architecture, and urban planning. The development of art education within the context of visual culture has made art education public, thereby allowing graffiti, a public art form, to be considered within the realm of visual culture education. In this context, the aim of this thesis is to investigate to what extent and how graffiti artworks contain sociocultural effects, and to analyze how different geographies manifest social reflections, political traces, economic situations, and artistic acceptances within graffiti artworks.

The scope of the thesis titled "An Examination of Graffiti from a Sociocultural Perspective in the Context of Visual Culture Education: Examples from Turkey, the United States, Germany, and Iran" consists of graffiti artworks created in the United States, the country where the tagging culture originated and developed, Germany, where the protest attitude emerged, Iran, which provides a perspective on graffiti from an Eastern culture, and Turkey, a synthesis of both Asian and European influences. Graffiti artworks can vary significantly between countries. Each country's unique cultural, social, and political dynamics also influence graffiti art. Therefore, colors, compositions, typography, and themes used in graffiti artworks can differ according to countries. As a result, it has been observed that graffiti artworks in the United States generally employ vibrant colors and realistic representations, while in Germany, monochromatic and cool colors, gothic typography, and again realistic representation are preferred. In Turkey, themes reflecting its sociocultural structure are frequently observed, along with artworks that utilize realistic representation and contrasting colors. In Iran, the aesthetic structure of the Persian alphabet and cultural elements play a significant role in graffiti artworks. Through these investigations, it has been observed that different sociocultural structures, economic developments, and political views are reflected in graffiti art within each country.

Keywords: Visual culture education, Graffiti, Semiotic analysis, The United States, Turkey, Germany, Iran

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim boyunca bana bilgi birikimini aktaran değerli tez danışmanım Doç Dr. Sena SENGİR AYDIN' a, görüş ve önerileriyle eğitim hayatıma yön veren dayım Prof, Dr. Hakan Şevki AYVACI' ya, tez yazım aşamasında maddi ve manevi desteği için annem Hülya ÜNAL, babam İrfan ÜNAL ve kardeşim İsmail Ulaş ÜNAL'a, lise yıllarımdan yüksek lisansa kadar eğitim hayatımızla ilgili aynı hedeflere sahip olduğum değerli dostum Rüya Nur MIZRAK'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yaren ÜNAL

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Konusu	2
1.2. Tezin Amacı	2
1.3. Tezin Kapsamı.....	3
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	4
2.1. Kültür.....	4
2.1.1. Popüler Kültür.....	6
2.1.2. Alt Kültür.....	9
2.1.3. Yüksek Kültür.....	12
2.2. Görsel Kültür Eğitimi	13
2.2.1. Sanat Eğitiminin Gerekliliği ve Sanat Eğitiminde Genel Bakış	13
2.2.2. Görsel Kültür	16
2.2.3. Sanat Eğitimi Yaklaşımları Görsel Kültür Eğitimi	23
2.2.4. Görsel Kültür Eğitiminin Gerekliliği	25
2.3. Grafiti Sanatı	30
2.3.1. Kamusal Alan	31
2.3.2. Kamusal Alanda Sanat; Grafiti	36
2.3.3. Tarihsel Süreçte Grafiti	38
2.4. Grafiti Türleri	61
2.4.1. Tag Grafiti	61
2.4.2. Piece Grafiti.....	62
2.4.3. Stencil (Şablon) Grafiti.....	62
2.4.4. Etiket (Sticker) Grafiti.....	63
2.4.5. Poster Grafiti.....	64
2.4.6. Mozaik Grafiti.....	64
2.4.7. İplik Grafiti	65
2.4.8. Light Grafiti (Işık Grafiti).....	65
2.4.9. 3b Kaldırım Tebeşir Sanatı	66
2.4.10. Mural Grafiti	67
2.4.11. Latrinalia.....	67
2.5. Grafiti Stilleri	68
2.5.1. Simple Style.....	68
2.5.2. Semi Wild Style	69
2.5.3. Wild Style.....	69
2.5.4. Anti Style.....	70
2.5.5. Bubble Style.....	70
2.5.6. Thow-Up.....	71

3. MATERYAL VE YÖNTEM.....	72
3.1. Araştırmanın Modeli.	73
3.2. Verilerin Analizi.....	73
3.3. Örneklem Grubu.....	74
4. BULGULAR VE TARTIŞMA.	74
4.1. Amerika Birleşik Devletleri’nde Grafiti	74
4.1.1. Zephyr Tag Grafiti İncelemesi.....	76
4.1.2. Lady Pink’in Mural Grafitisinin İncelenmesi	80
4.1.3. Shepard Fairey’nin “Barış ve Adalet Mozaïği” Grafitisinin İncelenmesi ...	88
4.1.4. Alynn-Mags’in “Live Outside” Tag-Mural Grafiti İncelemesi.....	95
4.2. Türkiye’de Grafiti.....	104
4.2.1. High Hero’nun Tag Grafiti İncelemesi.....	106
4.2.2. No More Lies’in “Origami Geyik” İsimli Mural Grafitisinin İncelenmesi	110
4.2.3. Furkan “Nuka” Birgün’ün Mural Grafitisinin İncelenmesi	114
4.2.4. Reach Geblo’nun “Vocable” İsimli Mural Grafitisinin İncelenmesi	119
4.3. Almanya’da Grafiti.....	123
4.3.1. Anonim “Moin” Tag Grafiti İncelemesi.....	126
4.3.2. Loomit’in “Holy Cow!” Mural Grafiti İncelenmesi.....	129
4.3.3. Herakut’un “My home might be a palace, but we can share it if you like” Mural Grafitisinin İncelenmesi.....	134
4.3.4. 1UP’ın “Green Berlin” İsimli Tag Grafitisinin İncelenmesi	140
4.4. İran’da Grafiti.....	144
4.4.1. Alone’un “Truth” İsimli Tag-Piece Grafiti Çalışmasının İncelenmesi.....	148
4.4.2. ILL’in “Çocuk İşçiliği” İsimli Stencil Grafitisinin İncelenmesi.....	152
4.4.3. Black Hand’in Stencil Grafiti İncelemesi.....	156
4.4.4. Ghalamdar ve Elf Crew’ın İşbirliğiyle gerçekleştirilen Mural Grafitinin İncelenmesi	159
5. SONUÇ.....	168
KAYNAKLAR.....	170
ÖZ GEÇMİŞ.....	197

SİMGELER VE KISALTMALAR

IUCN	: International Union for Conservation of Nature and Natural Resources (Uluslararası Doğayı ve Doğal Kaynakları Koruma Birliği)
FAO	: Food and Agriculture Organization (Gıda ve Tarım Örgütü)
T.Y	: Tarih yok.

1. GİRİŞ

Sanat eğitiminin gelişmesi ve kapsamının genişletilmesi hem sanatsal hem de teknolojik gelişmelerle doğru orantılı bir şekilde gelişme izlemek zorunda kalmıştır. Bu zorundalık hali de araştırmacılara farklı çalışma alanları oluşturmıştır. Bu bağlamda ele aldığımız bu çalışma, ortaya çıkan araştırma alanlarından biri olan sanat eğitiminin görsel kültür eğitiminden ayrı düşünülemeyeceği yargısı üzerine kurulmuştur. İfade ettiğimiz bu yargının gelişmeye değer bir alan olarak görülmesiyle kamusal alanların görsel kültüre düzenli ve sürekli katkı sağlamalarından dolayı çalışmanın ana konusunun grafiti olması bu bağlamda gerekli görülmüştür. “Görsel Kültür Eğitimi Bağlamında Grafitinin Sosyokültürel Açıdan İncelenmesi: Türkiye, Amerika, Almanya ve İran Örnekleri” isimli çalışmada grafiti eserleri incelenerek grafitinin görsel kültür ögesi olarak ele alınması ve görsel kültür temelli sanat eğitiminde yer almasının gerekliliği sorgulanmıştır. Alan yazında bu konu hakkındaki eksikliğin giderilmesi ve öğretmenlere farklı bir bakış açısı katılması, çalışmanın en önemli gerekçeleri arasındadır.

İletişimsel vasıflarını geçmişten günümüze kadar çoğaltarak ve biçimsel farklılıklarla değiştirerek getiren grafitini, görsel kültür ögesi olarak hak ettiği değeri görmediği veya göz ardı edildiği düşünülmektedir. İnsanlar tarafından üretildiği ve iletişimsel, işlevsel, estetiksel özellikleri de barındırdığı düşünüldüğünde toplumun her kesiminin her anlamda eşit olduğu kamusal alanda grafitinin bulunması, doğrudan görsel kültür içerisinde ele alınmasını mümkün kılmıştır. Çalışmamızdaki gerekçeler göz önüne alındığında çalışmamızın amacı, görsel kültür ögesi olarak grafiti eserlerinin ne derecede ve nasıl sosyokültürel yapıyı/olayları ele aldığını araştırmak, farklı kültürel dokularda olan sanatçıların eserlerindeki coğrafi etkiler, sosyal yansımalar, politik izler, ekonomik yansılar ve sanatsal kabuller ile eser ilişkilerini çözümlemektir. Bu doğrultudaki hedeflerse şu şekilde belirlenmiştir: İncelenecek eserlerin toplumun sosyokültürel yapısını ne derecede etki edip etmediği, nasıl bir izleyici kitlesine aktarımının olup/olmadığı, farklı coğrafyalar ve kültürlerin nasıl ele alındığının ve dört farklı ülke genelinde bunların nasıl açıklanmaya çalışıldığı, görsel kültür eğitimi ve grafiti arasındaki ilişkinin nasıl açıklandığı ve yapılan alan yazın taraması sonucunda konu hakkındaki yayın çeşitliliğine destek verilmesi şeklinde sıralanmaktadır.

Çalışma nitel araştırma ekseninde şekillenmekte olduğundan dolayı veri toplam

aracı olarak nitel araştırma yöntemlerinden, eserlerin yapılmış oldukları dönem ve sosyal olayları hakkında görüş oluşturmaya elverişli bir yöntem olan doküman incelemesi/ literatür taraması kullanılmıştır. Ayrıca literatür taraması yöntemiyle çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulması planlanmaktadır. Çalışmanın genel bir kanıya varılabilmesi için seçilmiş olan dört ülke; bu ülkelerden mümkünse son yıllarda yapılmış ve en tanınmış dört farklı sanatçıdan eserlerinden biri tag grafiti üçü mural grafiti olmak üzere dört tane eser seçilmiştir. Eserlerin seçilmesinde konuşulan dille, global bir sorunla, politik veya sosyal olmak üzere üç konu başlığı dikkate alınmıştır. Eserler göstergebilimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Göstergebilimsel analiz yöntemiyle eserler de var olan göstergelerin okunmasını ve iletişimi kurulabilmesini sağladığı için seçilmiştir.

1.1. Tezin Konusu

Grafiti ile ilgili yapılmış olan çalışmalar incelendiğinde grafitinin görsel kültür eğitimi bağlamındaki sosyokültürel inceleme alanı, ele alınmadığı görülmüştür. Grafiti - görsel kültür eğitimi ilişkisinin sosyokültürel açıdan işlenilmemiş olması çalışmanın özgün değerini oluşturmaktadır. Bu bakımdan literatüre özgün bir kaynak kazandırılacağı düşünülmektedir. Tez; Amerika, Avrupa (Almanya), Doğu (İran) ve Asya ve Avrupa (Türkiye) olmak üzere dört farklı kültürünün bir arada incelenecek olmasıyla ilk olma niteliği taşımaktadır. Kültürün ve kültürel öğelerin, toplumun sosyal yapısının ve toplumu derinden etkilemiş olan olayların grafiti eserlerine nasıl yansımış olduğu sanat eserleri üzerinden incelenecektir.

1.2. Tezin Amacı

“İşlevsel, iletişimsel ve/veya estetik amacı olan veya verilen, insanlar tarafından üretilen, yorumlanan veya yaratılan görsel herhangi bir şey” görsel kültürün bir parçasıdır (Barnard, 1998: 18). Grafitinin tarihçesi incelendiğinde, “ben de buradayım” betimi olarak kullanıldığı ve tarih sahnesinde ilk varlığını hissettirdiği zamanlardan günümüze kadar iletişim vasfını belki de en protest bir tavırla muhafaza ettiği anlaşılmaktadır. Bu sebeple grafitinin görsel kültür ögesi olarak ele alınması doğru olacaktır. Tezin amacı görsel kültür ögesi olarak grafiti eserlerinin, ne derecede ve nasıl sosyokültürel yapıyı/olayları ele aldığını araştırmak, farklı kültürel dokularda olan sanatçıların eserlerindeki coğrafi etkiler, sosyal yansımalar, politik izler, ekonomik yansılar ve sanatsal kabuller ile eser ilişkilerini çözümlemektir. Grafiti sanatı, bir kenti tanımlama, o kent içerisindeki topluluklarla iletişim kurma, kültürleri

harmanlama, kentin fiziksel yapısını düzenleme gibi işlevleri olması bakımından görsel kültürel açıdan önemli görülmektedir (Cansız, 2012: 1) Böylece görsel kültürün önemli etkilerinin grafitide ne denli görünür kılındığı tespit edilecektir.

1.3. Tezin Kapsamı

Grafiti, Amerika’da ortaya çıktığı dönemlerde yazarlar (grafiti sanatçılarına verilen isim) tarafından bilinmek, görülmek ve tanınmak için yapılan duvar resimleridir. Bu sebeple grafitiyi “ismini şehre yayarak var olma” eylemi olarak tanımlayabiliriz” (Ayrıl, 2014: 11). Yazaralar bu duvar resimlerini genelde hükümete karşı, topluma karşı söyleyemediklerini söylemek ya da farklı bakış açılarını genellikle geceleri duvarlara metrolara uyguluyorlardı. Almanya’daki siyasal olaylar ile Berlin Duvarı uygulamaları sonrasında protest bir tavır kazanmıştır. Ayrıca kazandığı protest tavır ile yapıldığı bölgenin kültürüne de bir ayna tutmaktadır.

“Bir toplumun kendi değerleri, inanışları, deneyimlerini göstergeler ve kodlarla görünür hale getirmesinin çeşitli biçimleri görsel kültürü yaratmaktadır” (Boulmpoul, 2021: 3). Görsel kültür gözle görülebilen ve insan tarafından üretilen her türlü öğedir ve grafitinin de yapıldığı bölgeyi sosyal açıdan izleyiciye aktarmakta olduğu gözlemlendiğinden dolayı, görsel kültür eğitiminde de önemli bir alt yapı oluşturduğu düşünülmektedir. Bu durum grafitinin görsel kültür eğitimi içerisinde sosyo-kültürel bir inceleme alanı olmasını mümkün kılmaktadır. Bu nedenledir ki grafiti adeta toplumsal değerlere ışık tutar bir şekilde tarihe not düşmektedir. Diğer sanat dallarından daha çok toplumu yansıttığının nedeni ise grafiti de sanatsal kaygılardan çok bir problemin dile getirilmesinin ön planda tutulmasıdır.

“Görsel Kültür Eğitimi Bağlamında Grafitinin Sosyokültürel Açıdan İncelenmesi: Türkiye, Amerika Birleşik Devletleri (ABD), Almanya ve İran Örnekleri” isimli tezin kapsamını tagging (etiketleme) kültürünün başladığı ve geliştiği ülke olan ABD, protest tavrının yeşerdiği Almanya, doğu kültüründen grafitiye bir bakış açısı olan İran ve hem Asya hem de Avrupa sentezi olan Türkiye’de yapılmış bazı grafiti eserleri oluşturmaktadır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Kültür

Kültür, geçmişten günümüze kadar disiplinler arası bir alanda ele alınmasına rağmen net bir şekilde tanımlanamayan çeşitli tanımlara sahip bir kavramdır. Bir toplumun inandığı ya da inandıkları üzerinden ürettikleri değer yargılarının ve araç gereçlerin paylaşarak nesilden nesle aktarılması olarak genel geçerliliğe sahip bir tanımın yapılması mümkündür. Bir başka ifade ile kültür, “doğa’nın yarattıklarına karşılık, insanoğlu’nun yarattığı her şeydir” (Güvenç, 1979: 97). J. Gans kültürü,

İster eğitim amacıyla ister estetik amaçla, ister manevi nedenle, isterse de eğlenmek ve vakit geçirmek için kullanılsın, kabaca “sanat” diye sınıflandırılan (edebiyat, müzik, mimarlık ve tasarımın yanı sıra, basılı medya, elektronik medya, vb. medyanın tüm ürünlerini içeren) eylemleri, malları ve fikirleri (...), mefruşat, giyim, aletler, otomobiller ve tekneler gibi, çoğunlukla boş zamanları geçirmekte kullanılan ve geçimlik olmayan başka simgesel ürünleri de içeriyor.” (Gans, 2020: 21).

İnsanların özellikle belli bir bölgede birlikte yaşamlarını sürdüren toplulukların herhangi bir nedenle üretmiş oldukları maddi manevi, somut ve soyut, işe yarayan ve yaramayan her türlü şey, kültür tanımı içine alınmaktadır. Bunların yanı sıra bilgi de kültürün kapsamı içerisinde ele alınmaktadır. Kültür tanımının içine aldığı bilgi, sadece pozitif bilimlerden kaynaklı ortaya çıkan bilgi değildir. Burada bahsedilen bilgi özellikle kulaktan kulağa yayılmış ve geçmiş zamanlardan günümüze kadar gelmiş genellikle görmüş geçirmiş insanların bildiği ve yaptığı tüm uygulamaları ve faaliyetleri kapsamaktadır (Gans, 2020: 21). Bilgi birikimleri toplumların yaşadıkları coğrafya, üzerine çözüm bulmaya çalıştıkları sorunlar, başlarına gelen olayların tümünün bir ürünü olarak kültürel farklılıklar barındırabilir.

Kültür Bakanlığı ise “kültür” kavramını, Gans’ın tanımlamasını destekler nitelikte açıklamıştır;

...bir toplumu diğer toplumlardan farklı kılan, geçmişten beri değişerek devam eden, kendine özgü, sanatı, inançları, örf ve adetleri, anlayış ve davranışları ile onun kimliğini oluşturan yaşayış ve düşünüş tarzıdır. Topluma bir kimlik kazandıran, dayanışma ve birlik duygusu verdiği toplumda düzeni de sağlayan maddi ve manevi değerlerin bütünü (Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.).

Aslında yukarıdaki tanımlara dayanarak kültürün bir tür ihtiyaç sonrasında ortaya çıktığından bahsedebiliriz. Bu sebeple insanın kendi ihtiyaçları ve arzuları doğrultusunda ürettiği her şeyi kültürün bir parçası ve konusu olarak ele alabiliriz (Susever, 1994: 3). İnsan üzerine gerçekleşen konuşmalarda, insanın sosyal bir varlık

olması gibi oldukça yaygın bir söylemin mevcut olduğundan bahsedebiliriz. İnsanın sosyal bir varlık olması kendine özgü bir iletişim ve etkileşim biçimi ortaya çıkarmasından kaynaklanabilir. Ortaya çıkan iletişim ve etkileşim biçiminin bir ihtiyaç veya arzu ürünü olduğu düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak iletişim ve etkileşimin de kültürün içerine alabileceğimizi söyleyebiliriz:

Kültür, insanlar arasındaki iletişimin ve etkileşimin zeminidir, ama aynı zamanda bir tahakküm kaynağıdır. Sanat, bilim, din, hatta dil de dahil olmak üzere bütün simgesel sistemler, gerçeklik anlayışımızı şekillendirerek insanlar arası iletişimin temelini oluşturmakla kalmaz, toplumsal hiyerarşilerin tesisine ve idamesine de katkıda bulunurlar. Kültür; inançları, gelenekleri, değerleri, dili kapsar... (Swartz, 2018: 11).

İletişim ve etkileşim uğruna, insanlığın ilk çağlarından bugüne kadar değişik metotlar denendiği bilinmektedir. Bunlardan günümüzde en yaygın olanı dil ögesidir. “Hangi düzeyde ele alınırsa alınsın, kültürün çepeçevre kuruluşunda, son derece önemli bir rol oynar dil.” Dil kültür için ayrılmaz vazgeçilemez bir unsurdur. Aynı dili konuşanların ortak bir kültür benimsemesinin sebebi de bu doğrultuda kesişmektedir. Bireyler, birbirleriyle dil aracılığıyla etkileşime girdiklerinde kültür yaşamaya devam eder (Uygur, 2022: 20-21) Dil aracılığıyla kültür nesilden nesle aktarılır. Burada bahsi geçen kültürün soyut nitelikler taşıdığından söz edilebilir; atasözleri, deyimler, belli bölgelere ait ağız ve lehçeler, ağıtlar, düşünüş biçimleri vb. örnek olarak verilebilir. Kültür, soyut kavramları aktarmakta ve aktarılan mesajın karşı taraftan amaçlanan şekilde anlaşılabilmesi için “soyut kavramları anlayabilme ve kullanabilme” yeteneği de vermektedir (Eliot ve Kantarcıoğlu, 1981: 139).

Birey ekseninde düşünüldüğünde, soyut kavramların aktarılması ve anlaşılabilmesi, büyük ölçüde eğitim ve gelişmişlik düzeyiyle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Öteden beri süregelen toplumsal sınıfların ve hiyerarşinin ekseninde belli gruplamaların oluşması ile bir diğerini kendisinden ayırtıran kültür çeşitleri oluşmuştur. Bunlar farklı şekillerde açıklanmaya çalışılmıştır, bireylerin beğendikleri nesnelere bağlı olan beğeni kültürleri hiyerarşik yapıyla doğrudan ilişkilidir ve bu beğeni kültürleri beşe ayrılmaktadır: yüksek kültür, üst-orta kültür, alt-orta kültür, aşağı kültür ve sözde-halk aşağı kültür. Bu sınıflamalar popüler dilde yüksek, üst-orta ve alt-orta olmak üzere üç ana başlık altında genelleştirilmiştir (Gans, 2020: 22-105.) Günümüzde yüksek kültür ve kitle kültürü veya popüler kültür olarak devam etmekte olduklarından söz edilebilir. Barnard’a (1998: 29) göre kültürü üç şekilde sınıflandırabiliriz: yüksek kültür, düşük/popüler kültür ve ikisinin arasında kalanlar.

Yüksek kültür, toplumun seçkin kesiminin sahip olduğu kültürün bir versiyonudur. Düşük/popüler kültür, toplumun marjinalleşmiş veya belli bir akıma, gruba, vb. bağımlı sosyal gruplar tarafından üretilmiş olan kültürün diğer bir versiyonudur. Bir de bu iki kültür türü arasında kalan versiyon da vardır (Barnard, 1998: 29). Bir de XX. yüzyılın görsellik özelliğiyle daha çok önem kazanmış olan ve yukarıda bahsi geçen kültür türlerinin belki hepsini belli ölçüler çerçevesinde içerisine dâhil edebilecek görsel kültür de mevcuttur.

2.1.1. Popüler Kültür

Popüler kültürü tanımlamaya başlamadan önce “popüler” kavramının geçmişten günümüze anlamsal değişimini ve günümüzde ne anlama geldiğini bilinmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir. Kavram tekil kullanımıyla aşağı ve alt anlamlarına gelmekteyken XV. yüzyılda kavramın *popular action*; “herkesin açabileceği bir hukuki dava”, XVI. yüzyıla gelindiğinde halkın oluşturduğu devam etmesini sağladığı siyasal sistemi anlatmak için *popular estate* ve *popular government* kelime grubu olarak kullanılmıştır. XVI. yüzyılın sonlarına doğru kavram yansız bir kullanıma sahip olmasına rağmen takip eden yüzyılda kavram daha çok bir şeyleri aşağılamak amacıyla kullanılmaktaydı. “Çok tutulan” anlamına gelmesi XVIII. yüzyılın sonlarında belirginlik kazanmaktayken “çok beğenilen” anlamı muhtemelen XIX. yüzyılda kazanmıştır (Williams, 2015: 285-286). Günümüzde kullanılan anlamı ise “bir çok kişi tarafından sevilen veya seçilen”dir (Erdoğan, 2004: 3). XX. yüzyıla gelindiğinde ise “popüler kültür” kavramının kullanılmaya başlandığından söz edilebilir. Gans’a (2020: 286) göre popüler kültür; halkın kendisi için ürettiği kültür anlamına gelmektedir. Erdoğan (2004: 3) ise Gans’ın gerçekleştirdiği açıklamaya benzer tanımlamaların yanlış olduğu kanısındadır. Erdoğan (2004: 3) popüler kültürün bir sınıfa ait olmadığını, popüler kültür ekseninde oluşan her türlü ürünün halkın özgür iradesinin ürünü olarak değil sadece onunla var olduğunu savunur. Erdoğan’ın savunduğu düşünceye göre popüler kültür, insanlar tarafından üretilmemekte, onlarla var olmaktadır.

Popüler kültür ürünü olarak tabir edilenin belli bir ürün olmadığı söylenebilir. Değişken olmasından bu ürünlerin belli bir sistemle popüler kategorisinde yer aldığının anlaşılmasına sebep olmaktadır. Popüler kültür yukarıdan dayatılmaktadır. Dünyada popüleriteyi dayatmakta olan entelektüel kesim, toplumdaki popülerite anlayışına yön vermektedir. İzleyici ise satın alma ya da almama, kabullenme veya

reddetme seçiminden ibaret olan edilgen tüketiciler olarak üretim-tüketim sürecinde yer almaktadırlar (Gans, 2020: 44). Popüler kültür bu sebepten dolayı yöneten sınıfların kültürel gelenekleri ve değerleri, benimsedikleri ideolojileri ekseninde ürettikleri ve ürettiklerini kendilerinden aşağıdaki sınıflara sunmakta, günlük yaşama hâkim olmaktadır (Coşgun, 2012: 840).

Sanayi devriminden sonra gelişen hızlı üretimin beraberinde hızlı tüketimi de getirdiği görülmektedir, kapitalizmin doğuşu da buraya bağlanmaktadır. Kapitalizmle birlikte gelişen pazarlama ve reklamlarda hali hazırda hızlı gerçekleşen bir tüketim aktivitesi haline bürünmüştür. Tüketiciliğin yarattığı bu kazanç amaçlı değerler popüler kültür olarak adlandırılmakta; kültürün endüstriyel bir üretim sürecinde üretildiği, üretilen nesnelerin -resim, müzik, sinema filmi- kitlelerin tüketim zincirinde dolaşımının gerçekleştiği, iyi olanın, güzel olanın, moda olanın ya da ünlü olanın sürekli yer değiştirdiği bir kültür tasarımı olarak her yerde kendini inşa etmektedir (Cengiz, 2010: 7). Popüler kültür ürünleri sürekli değişkenlik göstermektedir. Hangi ürünün ticari amaçlara hizmet ettiği haftalık hatta günlük olarak değişebilir. Bazı kaynaklarda popüler kültür kavramının tanımına benzer bir açıklamayla kitle kültürü kavramı da tanımlanmaktadır. Bu sebepten dolayı popüler kültür ve kitle kültürü birbirleriyle ilişkili veya birbirine yakın eş anlamlı kelimeler olarak anlaşılabilmektedir. Hatta popüler kültür veya kitle kültürü üretimde “yüksek kültür ya da alt kültür ayırt etmemekte” yeniden üretebileceği ya da kullanabileceği ne varsa onu mercek altına almaktadır (Sengir, 2014: 19)

Popüler kültür ile kitle kültürünün ayrımı yukarıdaki tanımlamalardan dolayı gerekli görülmüştür. Kitle kültürü, yüksek kültüre karşıt olan yani düşük kültür anlamına gelmektedir. Adorno’ya göre kitle kültürü, yüksek kültür üzerindeki ciddiyeti ortadan kaldırır. Kitle kültürü, yüksek kültürü ve düşük kültürü birleşmeye zorlayarak ortaya çıkmıştır. Düşük kültürün egemen olduğu ve toplumsal denetimin olmadığı zamanlarda aşırı isyankârlığı dizginlemek için kitle kültürü kullanılmıştır. Bir şekilde üretilen, hayli geniş bir kitle tarafından tüketilmesi elverişli olan ve aslında bu tüketimi belirleyen ürünlerdir, popüler kültür ürünleri. Bu sayede kitleleri bütünleştirmiş, birleştirmiştir (Adorno, 2020: 109-110).

Bir popüler kültür ürünü gerçek sanatın; biriciklik, özgünlük ve toplumun seçkin bir kesimi tarafından bilinmek ve değer görmek gibi hiçbir özelliğini taşımamaktadır. Popüler kültür ise kendine özgü özellikleri vardır: standardizasyon, insanları belli kalıplara göre sınıflama, dayatılan, bireyler

tarafından değiştirilmesinin mümkün olmayacağı kadar popüler olanın tutulması, kandırmaca ve dalavere ile yutturulmuş tüketim malları (Lowenthal, aktaran Gans, 2020: 44).

Lowenthal'ın açıklamasından yola çıkarak popüler kültür ürünlerinin, her şeyi ve herkesi “bir” yapma amacıyla olduğunu söyleyebiliriz. Tüm insanların, bir sınıflandırmaya mensup ya da bir grubun üyesi olmasını sağladığı için insanların ait ait olma ihtiyacını da popüler kültürün karşıladığını söyleyebiliriz. Bu sayede popüler kültür insanları kendine çekmektedir. Popüler kültürün ticari bir amaç uğruna ve ihtiyaçlar hiyerarşisinde bulunan ait olma duygusuna dayanarak üretilmekte olduğu gözlemlenmektedir. Kapitalizmle birlikte gelişmiş olan pazarlama teknikleri ve yöntemleri insanları popüler kültür ürünleri almaya bazen gerçekçi sebepler bazen de imkânsız ve ulaşılamaz sebepler sunarak tüketimini gerçekleştirebilir.

Popüler kültürün kısmen veya bazen estetik amacı güderek ya da sadece yaratıcının amacına hizmet edecek ürünlere sahip olduğu kanısına varılabilmektedir. Ürünler bazen toplumun sadece günlük yaşamında kullandığı işlerini kolaylaştırmak için ya da Adorno'nun (2020: 48) deyiimiyle “bireyin, hijyenik dairelerde sözüm ona bağımsız bir hayat sürmesi” sağlanan şehirlerin kuralları çerçevesinde ihtiyaçtan doğan araç gereçlerden üretilebilirken var olan bir yüksek sanat eserinin ya da popüler sanat eserinin yeniden üretimi olabilir. Bugün popüler olan yarın olmayabilir veya geleceğe ışık tutabilir. Popüler kültür aslında günlük olana bir şekilde statü veya değer vermiştir. “Pop art deyiimi de benzer bir biçimde gündelik olanın yüceltimi ya da sanatsallaştırılmasıdır” (Cengiz, 2010: 9).

Popüler kültür ürünleri için yüksek sanatın tersine her eserin bir alt metninin olması, belli biçimsel özelliklere uyma, sadece belli bir kesimin entelektüel ilgisini çekmek için ya da bunun gibi kendisi kısıtlayıcı bir alanda çalışmadığından bahsedebiliriz. Ayrıca yüksek sanattaki gibi belli bir akıma dahil olmak gibi bir gayesi de mevcut değildir, hatta her üretici/sanatçı kendisine has stili ya da tarzıyla günlük yaşam araç gereçleriyle oynamaktadır diyebiliriz. “Pop art bir içerik arayışını, anlam yaratımını belirtmekten çok gündelik yaşama, olağan nesnelere sıradan, kişisel bir bakış; bu bakış sonucunda elde edilen sıradan ve kişisel tarzın sunumu olarak kendini belirlemektedir.” (Cengiz, 2010: 9).

2.1.2. Alt Kültür

Alt kültür terim olarak, İkinci Dünya Savaşı'ndan öncesine kadar pek kullanılmamıştır (Gordon, 1947, Jenks, 2007:22). Bu terimin ilk kullanımı 1945 yılında Lee tarafından ahlaksız, değişken, ölümsüz adetler ve kültürü oluşturan parçalar anlamında kullanılmıştır (Lee, 1945: 488). Parsons u bakış açısıyla alt kültür, “toplum içindeki meşrulaştırmanın ve denetimin hâkim yapısından duyulan hoşnutsuzluğu veya bu yapıya yapılan bir müdahaleyi ifade eden bir karşıt değerler grubuna, bölgesine, kültürüne ya da ayrışmaya işaret eder” (Jenks, 2007: 21). Kültürün içinde var olan, var olduğu kültürün içindekilere gönderme yapan ve var olduğu şeyden daha geniş bir dünyaya sahip olan alt kültürler birbirleriyle nispeten de olsa bağlıdırlar. Parsons'ın alt kültürü, kültürle bağlantılı, düzeni bozmaya niyetli, kendi ayakları üzerinde durabilen bir ek olarak yorumlar. “Alt” ikinci derecedir; bunun sebebi hâkim kültürün aleyhine yeniden ürettikleri tepkidir. Toplumsala ve toplum olarak aynı davranışları ve ritüelleri gerçekleştirmeye tepki olarak ortaya çıkmış ancak buna karşın bireysel bir eylemden ziyade kolektif bir edimdir (Jenks, 2007). Bir birey bu tür bir etkileşimli desteğe ulaştığında, onun toplumdan ayrılma motivasyonunu baltalamak çok daha zor hale gelir (Parsons, 1951: 293).

Her toplumda gruplar en temelde sınıflara ayrılmaktadır. Bu sınıflar kendi kültürlerini oluşturur. Sınıf kültürünün yerelleşerek birbirinden belki geniş anlamda, belki de dar anlamda farklılaşarak alt grupları oluşturmaktadırlar (Clarke et al., 1981, Jenks, 2007: 156). Alt grupların her birinin kendine has düşünüş ve eylem tarzları vardır. Aslında bir nevi kendi kültürel yapılarının mevcutluğundan söz edebiliriz. Toplumun kültürünün içinde bulunan bu gruplara, alt kültür olarak adlandırılabilceğini düşünen Mercer'in bu açıklamasından, alt kültür için bir grupta ortak olan öğrenilmiş davranışlar içinde barındırmaktadır yorumu açıkça gözlenmektedir. Gordon ise alt kültürü daha çok ayrıştıracı özelliklere yer vererek daha incelikli bir tanım yapmıştır, toplumun sahip olduğu kültür içerisinde, sınıfsal, etniksel, bölgesel, inanç sistemi bakımından toplumun belli bir bölümünden ayrılmakta olan grup ve bu gruba ait olanların üzerindeki birleştirici bir işlevi olan alt bölüm ya da grup olarak açıklamıştır (Gordon, 1947, Jenks, 2007: 22-23) Alt gruplara mensup olanların kendilerine has ve isteklerine hizmet eden ritüelleri, bazen suçlanmakta ve tehdit teşkil etmekte, bazen sayılan ve değer görülen olmakta bazen de tam tersi hiç umursanmamakta veya soytarı muamelesi görmektedirler (Hebdige,

2004: 10). P. Cohen alt kültürü bir “uzlaşma” olarak tanımlar; ebeveynlerinden herhangi bir sebepten dolayı farklı olma, davranma, düşünme ve bu durumu açıklama ile ebeveynin kimliğini (kendi davranış biçimlerini, duygularını, düşüncelerini yani benliğini oluşturan unsurları kendinden sonraki nesle birebir aktarma isteğinden bahsetmektedir) devam ettirme çabası arasındaki uzlaşmaya değinmektedir. Ebeveynler ve çocukları belirli bir yaşam deneyimini paylaşıyor olsalar bile, bu deneyimler, muhtemelen her iki grup tarafından farklı bir şekilde yorumlanmıştır (Hebdige, 2004: 74-75). Alt kültürü analitik bir konu olarak iki farklı düşünce yapısı incelemiştir; pragmatik "anomi" veya "gerilme" teorisyenleri olan Chicago okulu ile Birmingham'daki Çağdaş Kültürel İncelemeler Merkezi'ndeki Marksist akademisyenleri (Macdonald, 2001: 32).

Chicago sosyolojisi, “Küçük Sicilya”, “Loop”, “Almanya”, “Çin Kasabası”, “Getto” ve benzeri bölgelerin haritasını çıkartacak ekolojik bir model benimsemiştir. Bu ekolojik modelde farklı etnisitelerin (birey bazlı etnik köken araştırmaları) kitle göçü, çatışmanın, şiddetin, organize suçun, yeraltı hayatının, fakirliğin ve yolsuzluğun şehrin yapısına katkıda bulunduğundan bahsedilmektedir. Alt kültür kavramı, bu sosyolojinin ayrılmaz ve vazgeçilmez bir unsuru olmuştur (Jenks, 2007: 77). Okul toplumdan daha küçük grupların sembolik normatif yapılarını dikkat çekmek için alt kültür kavramını kullanmışlardır. Alt kültür onlar için küçük grupların, kendilerinin de içinde bulunduğu toplumdan dilleri, inançları, değerleri, tavırları, davranış örüntüleri, yaşam biçimleri vb. unsurlarla ayrılmasını ifade etmektedir (Komarovsky ve Sargent, Jenks, 2007: 21). Chicago Okulu tarafından alt kültür sapmayı anlamayı sağlayan bir kavram olmuştur. Chicago Okulu teorisyenleri sapmayı normsuzluk ya da anormallik olarak değil, alternatif normların oluşturulabileceği bir alan olarak değerlendirmişlerdir (Akcan, 2011: 16; Bağış, 2019: 1290)

60'lardan bu yana öncelikle İngiltere’ de sonrasında Kuzey Amerika ve Avustralya’ da yeni bir çalışma alanı olarak “kültürel incelemelerin” içerisinde alt kültür kavramı incelenmiştir (Jenks, 2007: 144). Birmingham Çağdaş Kültürel İncelemeler Merkezi çalışmalarında; Chicago okulunun kent etnolojisini, pragmatik yorumlarını, gençlerin direniş halinde oluşturmuş oldukları hâkim kültürün karşısında konumlanan karşı kültürün sönüşünü takip eder ve 1970’lerin sonu ile 1980’lerin başındaki çalışmalarının merkezinde; alt kültürleri özellikle gençlik alt kültürlerini ve kültür anlatısını konumlandırmışlardır (Perasović, 2014: 92). Alt kültürler, muhalif ve

politik yapıya sahiplikleri ve iktidar kurmada bilinçli-bilinçsiz şekilde etkili olmalarıyla tabi kılınmışlardır. Yaptıkları eylemlerinin sonuçlarından haberdar olmamaları, mevcut düzene başkaldırılarından ya da onaylamalarından kaynaklanmaktadır (Jenks, 2007: 158). Birmingham okulu, Albert Cohen'in suçlu alt kültür yaklaşımını büyük ölçüde korumaktaydı (Perasović, 2014: 92).

Albert Cohen gençlerin kurmuş olduğu çetelerin telafi edilmesi işlevi üzerinde duran çalışmalar yürütmüş ve "suçlu alt kültür" kavramını açıklamıştır. Cohen alt kültürlerin gecekondu mahallelerinde ortaya çıktığını belirtir ve bu gecekondu mahallelerinde çoğunlukla amacı olmayan, acımasız bir şekilde ve şüpheli suçların mesken yeri olduğunu da düşünmektedir. Suçlu alt kültürlerin temeline ebeveynleri koyarak onların davranışlarının sebep olduğunu düşünmektedir; ebeveynlerin hem çocuk yetiştirme pratiklerindeki hem de çocuklar üzerindeki akademik ve kişisel beklentilerinden dolayı meydana geldiğini belirtmektedir (Sosyal Bilimler, 2016).

Alt kültür ebeveynlerin sebep olduğu, öznesinin gençlerden oluşan bir kültür türü olarak söz edilebilir. Alt kültür, genç erkeklerin hatta daha da sınırlandırılarak beyaz genç erkeklerin eğlencesi ve sahip olduklarıyla ilgilidir (Jenks, 2007: 20) Alt kültürün sınıf temelli teorisi, Parsons'ın "eril protesto" kavramında temellenen eril kaygısı, yukarıdaki tanımını kanıtlar nitelikte olduğu varsayılmaktadır. Öyle ki eril protesto kavramı erkeğin kazandığı eril bir benlikle dışıya (annesine veya partnerine) muhalif tavırlar sergilemesi olarak yorumlanabilir. Bu tavır özellikle toplumdaki birçok farklı erkek rol modelinden izole bir ortamda büyüyen orta sınıf çocuğu için varış noktası olabilir. Bahsedilen varış noktası yani alt kültüre katılım işçi sınıfı çocuğu için daha ulaşılabilir bir konum almaktadır (Macdonald, 2001: 35)

Akademik açıdan toplumun yeterli gördüğü kriterleri karşılayamayan işçi sınıfı ya da alt tabaka gençleri, toplumdan dışlanmış hissettiklerinden dolayı kendilerine yeni ve alternatif özgüven kaynakları bulmak için çetelere ve suçlu alt kültürlerle sürüklenmektedirler. Çeteler, hazcılık, otoriteyi hiçe sayma ve zevk arayışı gibi dünyanın temel değerlerine tam anlamıyla karşıt olan değerleri sahiplenmiştir (Hebdige, 2004: 74; Sosyal Bilimler, 2016). Çetelerin egemen kültürden aykırı gerçekleştirdikleri eylemlerde mevcut olan kolektif aktivitenin asıl motivasyonu kendi kolektiflerine uyma ihtiyacıdır. Suçlu alt kültür gruplarındaki sadakatin temel içgüdüünü bu motivasyona borçludur, aynı motivasyon gruba karşı gösterilen sadakatsizliğin cevabı olarak şiddete başvurmaya da sebep olmaktadır (Parsons, 1951 :

Toplumun belirli kurallarını kabul etmek istemeyen veya varoluşundan kaynaklı kabul etmeyen-edemeyen, farklı değerleri benimseyen, zevkleri nüfusun çoğuna aykırı olduğu için vb. sebeplerden dolayı belki toplumdan ayrılmayı seçmiş olan belki de toplumun dışlamış olan grupların kültürüne alt kültür denilmektedir. Alt kültürler içinde yeşerdiği kültürden ayrı düşünülememekte fakat bariz bir şekilde ayrı birer grubun mikro ritüellerini tanımlamaktadır. Belki hâkim kültürle alt kültür eylemleri arasındaki en büyük fark, aynı zevklere, isteklere, inançlara, rahatsızlıklara, vb. birleştirici unsurlara sahip olan kimseler tarafından oluşturulan kolektif yapıya hâkim kültürde “topluluk” denilirken alt kültürde bu yapıya “çete” denilmesi olabilir.

2.1.3. Yüksek Kültür

'Yüksek kültür' olarak adlandırılan kavram, egemen ve seçkin bir toplumsal grubun kültürü, tüm Batı dünyasında medenileştirici faktör olarak sunulmaktadır (Barnard, 1998: 19). Yaygın olarak kullanılan yüksek kültür terimi; toplum içerisinde var olan, servete dayalı hiyerarşinin ve statünün temellendirildiği sınıflama içerisinde aristokratların veya aydınların oluşturduğu üst sınıfın ürettiği ve tükettiği soyut ve somut ürünleri, bununla beraber yaşam biçimlerini tanımlar. Bu kültürün üreticileri ve tüketicileri iyi eğitim görebilecekleri, belli yüksek statüde bulunan zevkleri tanıyabilecek olanaklara sahip olabilecekleri ve sadece maddi imkanları doğrultusunda bunların her birini gerçekleştirebilecekleri okullara gitmektedirler (Gans, 2020: 110-113).

Yüksek kültürün ürünleri, insanın yarattıklarının en üst noktası olarak tabir edilebilecek, bu kültürün mensupları haricindekilerin özendikleri ürünlerdir. Ürünlere örnek olarak; opera, klasik müzik, bale, vb. sanatsal çalışmalar verilebilir. Bu ürünler insanoğlunun herhangi bir alanda başarılarının bir göstergesi ya da diğer kültür çeşitlerine mensup üretici ve tüketicilerin birçoğunun kendisine ulaşılması gereken sınır olarak bakmakta oldukları ürünler olarak tabir edilebilir. Yüksek kültür “bir gelişme çizgisi olarak algılanırsa, diğer kültürlerin karşılaştırılabileceği ve yargılanabileceği bir standart olarak kullanılabilir. Diğer kültürler, tek bir uygun kültürel gelişme çizgisiyle karşılaştırıldığında ya olgunlaşmamış ya da sapmış olarak değerlendirilebilir” (Barnard, 1998: 22).

Yüksek kültür temelde, diğer kültür çeşitlerine kıyasla sayıca az kullanıcı ve

üreticiye sahip olmasıyla birlikte bu azınlık olarak nitelendirebileceğimiz kesimin yaşam stillerinden, arzuladıklarına ve sahip oldukları alışkanlıklara kadar pek çok şeyi içine almaktadır. Yüksek kültür, ülkenin bütününde belki yarım milyonu geçmeyecek, küçük bir grup insana hitap etmektedir. Yüksek kültür tüketicileri aynı zamanda birer üreticidirler. Bundan sebeptir ki kültür üreticileri oldukça zorlu bir savaşın içinde kendilerini bulmaktadırlar. Üretilen ürünler sayıca azdır fakat kendisini özellikle popüler kültürden daha üstün bir konumda gören yüksek kültürün ürünlerinin de aynı popüler kültür ürünlerinin üretildiği gibi toplu olarak üretilmektedir. Aslında kendisini üstün görmesinin sebeplerinden biri olan özgün ve eşsiz olması bu özelliğiyle birlikte çelişmekte olduğundan bahsedebiliriz. Örneğin geçmiş dönemlerde yaşamış olan önemli bir ressamın ürettiği eserden yalnızca bir tane mevcuttur. Yüksek kültür tüketicilerinin birçoğunun bu eseri satın alabilmeleri olasılığı, seri üretilmiş baskılarla yetinmek zorunda kalmaları olasılığından bir hayli düşüktür (Gans, 2020: 45).

2.2. Görsel Kültür Eğitimi

Teknoloji ve görsellik çağında yaşayan insan, her an görsellere maruz kalmaktadır. Maruz kalınan bu görsellerin birçoğu teknolojiyle birlikte yaratılmıştır. Görsellerin bazıları üretilme amaçlarına hizmet etmekteyken bazıları içinde bulunduğu kültüre özgü anlamlar içerebilir. Görsel kültür, kültürün görsel hali olarak tanımlanabilir. Bu tanımın yeterli olmadığı ancak kültürün görsel yansımalarını da içinde barındırdığı düşünülmektedir. Üretilen, kültürün varlığı hissedilen ve görülebilen her şeyin görsel kültür kavramı içerisine alındığı varsayılırsa görsel kültür eğitiminin gerekliliği yadsınamaz bir gerçekliğe bürünmektedir. Görsel kültür bir çalışma alanı, bir disiplin hâlini aldığı anda görsel kültür eğitimi hakkında da çalışmaların ortaya çıktığı söylenebilir. Görsel kültür eğitiminin anlaşılması için öncelikle sanat eğitiminin gerekliliğinin anlaşılması, sanat eğitimi içerisinde verilebilecek bir eğitim olmasından dolayı gerekli görülmüştür.

2.2.1. Sanat Eğitiminin Gerekliliği ve Sanat Eğitiminde Genel Bakış

Sanat eğitiminin gerekliliği sanatın gerekliliğiyle doğru orantılı bir perspektifte yer almaktadır. Sanatın neden var olduğu ve bunun gereklilikleri hakkında geçmişten günümüze kadar birçok tez ortaya atılmıştır. Bunlar, haz ve bilgi vermek, arındırmak veya katharsis olarak genellenebilir. Sanata atfedilen bu işlevlerin her biri elbette başka disiplinler tarafından gerçekleştirilebilmektedir. Bu sebepten dolayı sanatın asıl öncelikli işlevi, insanı anlamak ya da anlatmaya çalışmak; dünyayı, yaşamı, insanı ve

insan yaşamını yeni bir pencereden görebilme, anlama, yorumlama ve değerlendirebilme biçimini sunmaktır. Sanatın, özellikle duygusal boyutla birlikte sezgisel bir alan olması; birçok eğitimcinin bu alanın programlanamayacağını ve programlanamayan bir alanın eğitiminin verilemeyeceği düşüncesinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sonunda bu yargı ve inanışlar, sanat eğitimi öğrencilerin rahatlamasını ve boş vakitlerini değerlendirmelerini sağlayan bir alan olarak görülmesini sağlamıştır. Sanat eğitimi, kişinin kendini ve dünyayı anlamasını sağlarken sanat eserleri özne olarak kullanılır. Sanat eserlerinin anlaşılması üzerinden yaşamın anlamlandırılması hedeflenmiştir. Sanat eserlerinin anlaşılması için de özel bir bilgi birikimine ve tüm olguların kültürüne sahip olmak temel bir ihtiyaç haline gelmektedir. Eserlerin her biri varlık hakkında yorum sunmaktadır. Bu yorumlar soyut olan yani görülmeyen sadece bireyin içine döndüğünde keşfedebileceği alana yönelttiği için ruhsal bir doyum sağlamaktadır. Sanat, niteliksel zekânın bir sonucu ve ürünüdür. Niteliksel zekânın toplumsal sorunların neden ve sonucuna yönelik eser üretimi yapan sanatçılarda olması muhtemeldir. Görsel kültürün bir ürünü olan imgeleri elde etmek, zihinde belli bir sınıflama yaparak neyi eserinde kullanması ve kullanmaması gerektiğine karar vermek, bu seçtiği imgeleri zenginleştirerek sanatsal değerlerle oluşturulan eserin toplumda bulunan bir soruna yönelik çözüm arayışı olarak tanımlanabilir (Yolcu, 2020: 158).

Sanat eğitimi öğrencilerde niteliksel zekâ alanının gelişmesinde destekleyici olabilir. Niteliksel zekâ alanının sosyal zekâ ile eş görülebildiği varsayılmıştır. Disipline dayalı sanat eğitimi yaklaşımında teoride ve pratikte gerçekleştirilen derslerin önderliğinde sanat eğitimi verilmeye çalışıldığı için niteliksel zekâ kullanımı mevcuttur. Niteliksel zekâ alanının geliştirilmesine yardımcı olan sanat eğitimi bireylerde, sağlıklı ve özgür düşünce yapısının gelişmesine, kendilerine has bir dünya görüşüne sahip olunmasına, kişiliklerinin gelişmesine, yaşamlarını algılamalarını, yorumlamalarını, yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmeye de yardımcı olmaktadır. Sanat eğitimi hem bireysel hem kendini tanıması, neye ve neden inandığını sorgulaması, hem de toplumsal; yaşadığı topluma yönelik daha duyarlı ve bilinçli olması gibi birçok konu alanına hizmet etmektedir (Ayaz, 2022: 2-3). Eğitimle birlikte insanlar hem bu alanlarda gelişim göstermekte hem de kültürlerini aktarmaktadır. Sanat eğitimi bu özelliklere sahip bireyler yetiştirerek toplumu şekillendirmek açısından önemli birçok rol üstlenmektedir.

Sanat eğitimi yoluyla öğrenciler, dünya görsel kültürünün zengin mirasıyla tanışır, sadece bilgilerini ve hayal güçlerini genişletmek için değil, aynı zamanda kimliklerini de inşa ederler. Sanat eğitiminin aslında kimlik inşasının bir parçası olduğu ve sonuçta öğrencilerin kendilerini ve dünyayı görme biçimlerini etkileyen kültürel ve kişisel yorumlama ve temsil biçimlerine odaklandığı fikri kabul edilirse sanat eğitimcilerinin sorumluluğu artar (Freedman, 2003: 115-118). Sanat eğitimi, bireylerin yaratıcı düşünme, duygularını ifade etme, görülen imgelerin gözlemi ve yorumlanmasıyla ilgili becerileri geliştirirken kimlik inşasının da bir parçasıdır. Kimliği oluşturan önemli faktörlerden toplumsal cinsiyet, etnik köken, din, dil ve diğer faktörler gibi farklı özelliklerle ilgili olarak farkındalık geliştirmelerine yardımcı olabilir. Sanat eserleri, bu farklı kimlik özelliklerini yansıtabilir ve öğrencilere bu konularda duyarlılık ve anlayış kazandırabilir. Sanat eğitimi bu sebeplerden dolayı öğrencilerin sanat yoluyla kendilerini ifade etmelerine ve kendi kimliklerini keşfetmelerine yardımcı olabilir. Ayrıca sanat eğitimi öğrencilerin kimliklerini ifade etmelerine ve anlamlandırmalarına yardımcı da olabilir. Sanat eğitimcilerinin sorumluluğu, öğrencilerin sanat yoluyla kimlik inşasına katkıda bulunmalarını sağlamak ve öğrencilerin farklı kültürel ve kişisel deneyimlerini yansıtan sanat eserleriyle ilgili olarak farkındalık geliştirmelerini sağlamak için çalışmalarıdır. Sanat eğitiminin öznesi olan eserlerin çeşitliliği ve sınırsız olması öğrenciler için içinde bulundukları kültürü ve diğer kültürleri anlamlandırmalarına da yardımcı olabilir. Sanat, bir toplumun kültürel mirasının bir parçası olarak görüldüğünde sanat eserleri, içinden çıktığı toplumun değerlerini, inançlarını ve yaşam tarzını yansıtmaktadır. Sanat eğitimi, bu sebeplerden dolayı kültürel ve kişisel yorumlama ve temsil biçimlerine de odaklanır. Bu sayede, öğrencilerin kimliklerinin bir parçası olan kültürel ve kişisel deneyimlerini yansıtmalarına ve ifade etmelerine olanak tanınmış olur.

Bireylere sanat eğitimi verilmesi oldukça önem taşıyan bir unsurdur. Ancak, sanat eğitimi öğrencilerin içinde bulunduğu her geçen gün değişmekte ve gelişmekte olan imgelerin hâkim olduğu bu yeni dünyayı anlamakta yeterli olamadığı düşünülmektedir. Çünkü sanat eğitimi, yüksek kültür mensubu kimselerin üretip tükettiği birçok ürünü konu alanı içerisine alırken popüler kültür veya alt kültüre ait ürünleri içine almamaktadır. Öğrenciler ve bireyler yüksek kültür ürünlerine yani sanat eğitiminin konu alanı dahilinde olan eserlere sadece kitaplarda veya gidebilirlerse

müze ve galerilerde rastlamaktadırlar. Sanat eğitimi konusunun, belli bir ustalık ve uğraş sonucunda meydana getirilmiş yüksek kültür ürünleri olduğu varsayılmaktadır. Oysaki görsel kültürün konu alanı; popüler kültür, alt kültür ve yüksek kültür ürünlerinin hepsini içine alan daha kapsayıcı ve daha az ayrıştırıcıdır. Sanat eğitimi ve görsel kültür eğitimi estetik konusunda da ayrılmaktadırlar. Sanat eğitimi esas olarak Kant ve onun öncülüğünde açıklanmış olan modernist estetik tanımını kabul eder, bu estetik tanımı günlük yaşamı içine almamaktadır ve salt sanata odaklanmıştır. Popüler görsel kültürü temel olarak ve sanatı ise yarı manevi olarak görerek net çizgilerle ayırmıştır (Duncum, 2007, 286). Görsel kültürü sanat eğitimi ile ilişkilendirmek, sanatın tüm öğrencilere ulaşma yoludur. Görsel kültür eğitiminin konusu ise özellikle görsel kültürün disiplinlerarası bir çalışma alanı olmasından dolayı “sosyoloji, felsefe, tarih, politika, psikoloji, eğitim, sanat tarihi, medya çalışmaları” gibi farklı alanlara ve yönlere sahiptir (Bedir Erişti, 2020: 162).

Görsel kültür eğitimi kültürel olanın daha çok dahil edilmesi, sanatın sanatçının niyeti bağlamında düşünülmesi ve toplumsal olanı benimsemesiyle sanat eğitimine farklı bir bakış açısı eklemiştir. Görsel kültür öğesinin ya da sanat eserinin neden yapıldığıyla, anlamıyla ve yapılma niyetiyle ilgili konularla ilgilenmektedir. Sanat eğitimi görsel kültür eğitimine dönüşene kadar sanatsal, toplumsal ve pedagojik süreçlerden geçmiştir. Çocukların yaratıcılık sürecinin geliştirilmeye çalışıldığı ve öğrencinin bir sanatçı gibi görüldüğü sanatsal potansiyelin çıkartılmaya çalışıldığı ilk dönem; özellikle kuralsız ve sınırsız bir öğretim alanı olması sebebiyle eleştirilmiş ve sanat eğitiminin boş vakitlerin değerlendirilmesi olarak görülmesine sebep olmuştur. Disipline dayalı sanat eğitimi, sanat eserini anlama, çözümleme, tarihsel süreçte nasıl bir konumda yer aldığını belirleme ve pratikte öğrenme gerçekleştirmek olan sanatın temel unsurları olan sanat eleştirisi, sanat tarihi, estetik ve uygulama alanlarına göre şekillenmiştir. Bu sanat eğitimi yaklaşımı ise gelişen ve değişen dünyanın istek ve ihtiyaçlarını bir bütün olarak kavrayamamasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Karşılayamadığı temel istek ve ihtiyaç; oluşturulan imgeleri anlama, çözümleme, yorumlama ve bunula birlikte görsel kültürü kavramaktır. Görsel kültür eğitimi bu istek ve ihtiyaçları karşılamaktadır.

2.2.2. Görsel Kültür

Postmodern dönemin getirileri, teknolojinin hızlı gelişimi, görsellerin incelenmesinde yaşanan güçlükler ve küreselleşen görsellerin günlük yaşam olarak

yorumlanması gibi ihtiyaçlar görsel kültürü bir çalışma alanı olarak ortaya çıkartmıştır. Görsel kültür, “postmodern günlük yaşamın soy kütüğünü, tanımını ve işlevlerini incelemek için kullanılan bir taktik” olarak tanımlanabilmektedir (Mirzoeff, 1999: 2). Görsel kültür, günlük yaşamla doğrudan ilgilidir. Günlük hayatta insanların karşısına çıkan ve belki de sırf bunun için tasarlanmış olan her türlü görselin ve görsellik kazandırılmış nesnelerin anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Üretilen esere hangi amaçla, neye ve/veya kime hizmet etmek için yaratılmıştır ya da yeniden üretilmiştir gibi eserin yaratımıyla, üreticisiyle ilgili sorular ve kullanıcılar çerçevesinde üretilen eserin nasıl geri dönütler aldığıyla ilgilenen sorular görsel kültürün odak noktasını oluşturmaktadır. Görsel kültür, kültürün bir aktarıcısı konumunda olan görsellerin ve içinde bulunduğu toplumun görsel inşasının incelenmesini içeren bir çalışma alanı şeklinde de yorumlanmaktadır (Dikovitskaya, 2012: 253). Görsel kültürün, kültürden ayrı bir konumda düşünülmemeyeceği ve kültürle ilişkili olduğu söylenebilir.

Görsel kültür, kültürü etkilemekte, kültürden etkilenmekte ve aynı doğrultuda kültürle devamlı bir etkileşim halindedir (Çakır, 2014: 9-10). Bu durumda her toplumun kültürü, kendisine ait ve özel olduğundan görsel kültürü de o topluma özgü anlamlara sahip olmaktadır. Görsel kültür; toplumsal özelliklerle yapılandırılmış görsel olan her şeyi işaret eden oldukça geniş bir kavramdır (Boulmpoul, 2021: 4). Barnard Malcolm, öncelikle görsel kavramını ve daha sonra da kültür kavramının net bir şekilde açıklanmasının görsel kültürün anlaşılmasında etkili olacağına inanmaktadır. Malcolm (1998: 18) görsel kültür bağlamında görselin “işlevsel, iletişimsel ve/veya estetik amacı olan veya verilen, insanlar tarafından üretilen, yorumlanan veya yaratılan görsel herhangi bir şey” olduğunu düşünmektedir. Bu tanımda bahsedilen estetik aslında Clive Bell’in dikkate değer biçim fikrinden yola çıkılan estetik tanımıdır. Burada estetikle kastedilen, her türlü eserin dikkatle bakılması, incelenmesi gereken bir biçimi ve tasarımı olduğudur. Yani klasik ve modern sanat akımlarının kısıtlama ve özelliklerine göre yapılmış olabilirken görünümün işlevinin önüne geçmemesi için uğraşılması da görsel kültür bağlamında kabul edilebilir.

Rogof görsel kültür çalışma alanını, izleyiciler ve üreticiler ekseninde nasıl karakterize edebileceğine cevap aramaya çalışmıştır. Görsel kültür üreticileri, anlam üretmede, estetik değerler, cinsiyet stereotipleri ve kültür içindeki güç ilişkileri kurma ve sürdürmede kesinlikle görüntünün ve görsel dünyanın anlamlarının oluşturulduğu

görme alanında, izleyiciliğin psikik dinamikleri, işitsel, uzamsal ve tüm bir analiz ve yorum yelpazesini açıklamaya çalışmakta olan bir alandır (Rogof, 1998: 24-25). Görsel kültür iki farklı açıdan incelenebilmektedir; üreticiler ve izleyiciler. İki grupta deneyimlerini görselleri anlama ya da anlam yükleme, oluşturma esnasında kullanmakta olduklarından bahsedilebilir. Burada bahsi geçen deneyimler elbette kültürel deneyimlerden ayrı bir konumda değerlendirilemez. Her kültürün bir görseli anlamada veya anlam yüklemede farklılıkları giderek azalmakta olduğu varsayılmaktadır. Kitle iletişim araçlarının, her geçen gün ülke sınırlarını aşan boyutta insanların sosyalleşmesi üzerindeki etkisi, görsel kültür öğelerinin daha ortak olmasına olanak sağladığı söylenebilmektedir. Mirzoeff (1999: 2) bununla ilgili, görsel kültür, tüketici tarafından görsel teknoloji ile bir ara yüzde bilgi, anlam veya zevkin arandığı görsel olaylarla ilgili olduğunu belirtmektedir. Kültürel bir olgunun olmasının gerekli olmadığı sadece bireyin ya da belli bir grubun beğeni, anlam ve bilgi aradığı görsel olaylar şeklindeki genelleyici ve bütünleştirici nitelikler taşıyan tanımlamayı mümkün kılmaktadır. Görsel kültür, bir insanın gördüklerini nasıl gördüğü ve neden öyle gördüğü sorunsalıyla da ilgilidir (Çakır, 2014: 166). Görsel kültür, toplumsal bağlamların içerisinde neyin veya nelerin görünür olduğunu, görünür hale getirildiğini ve nelerin görünmediği ile ilgilirken aynı zamanda görme ve bilme arasında var olan güce dayalı ilişkinin nasıl olduğunu sorgulayan ve görselliği açıklamaya çalışan bir kuramdır. Buradaki görselliği açıklama terimi, kelime tanımından çok bireyin dışında bulunan imgelerin içsel süreçlerle etkileşimine dayalı gerçekleşen görme edimiyle ilgili bir kullanımı temsil etmektedir. Görsel kültür görselliğin kültürel olguların hangi yönlerini ya da üretici ve izleyici açısından nasıl bir anlam yüklendiğini sorgulamaktadır (Erişti, 2020: 161).

Mirzoeff, “Bakma Hakkı” teorisinde görselliği bakma hakkının tersi olarak tanımlamıştır. Bakma hakkını ise bir kişinin başka bir kişinin gözlerinin içine bakmasıyla kişisel düzeyde başlayan, karşılıklı olan ve arkadaşlığı, dayanışmayı veya sevgiyi ifade etmek için gerçekleştirilen eylem olarak ifade eder. Bakma hakkı temelde görünür ile var olan arasındaki ilişkileri düzenleme özerkliğine sahip olan bir öznellik iddiasıdır. Görselleştirilen şey, herhangi bir kişinin seçemeyeceği kadar önemlidir ve bilgi, görüntü ve fikirlerden yaratılmıştır. Bir görselleştirmeyi bir araya getirme yeteneği, görselleştiricinin yetkisini gösterir. Buna karşılık, otoriteye yetki verilmesi, 'normal' ya da her gün rıza kazanmak için sürekli yenilenmeyi gerektirir, çünkü buna

her zaman zaten itiraz edilir. Böylece bakma hakkının iddia ettiği özerkliğe görselliğin otoritesi karşı çıkar (Mirzoeff, 1999: 1-2). Görsellik bir bakıma nesnedir. Burada bahsedilen nesnellik, herkes tarafından aynı anlaşılması anlamında nesnellik değildir. Bakmanın seçiciliği ve öznel olmasına karşın daha nesnel bir konumda yer almakta olduğu söylenebilir. İnsanların dünya'yı anlama ve varsayımda bulunma hakları mevcuttur ve bu hak ancak insanların baktıkları nesneleri idrak etmeleriyle, yorumlamalarıyla veya reddetmeleriyle mümkün olabilir. Bu duruma karşın görsellik bir nesnellik sunmaktadır. Görsellik kazandırılmış bir duygu, düşünce, ideoloji, vb. artık vardır ve reddedilemez ancak tartışılabilir.

Üretilen görselde üreticinin bilgi birikimi, ideolojisi, tutumları ve benzeri hem benliğini ortaya çıkaran hem de kültürün bir parçasını içinde barındıran unsurlar ürünün algılanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Kişilerin de kendi deneyimlerinin eseri algılamadaki öneminin yadsınamaz bir gerçek olduğu öngörülmektedir. Bakma hakkı olarak bahsedilen edim kişilerin kendi seçimleri sonucu gerçekleştiği ve bununla birlikte görselliğin bir otorite tarafından yapıldığı varsayıldığında görsellik aslında dayatılmış bir gerçeklik şekline bürünmektedir. Görselliğin üretimi nesnelken algılanması, tüketicinin kişiliği de bu süreçte dahil olduğundan dolayı, öznel bir edim haline gelebilir. Görsellik bireyden bireye anlamsal bakımdan farklılık barındırdığından dolayı öznel bir kavramdır; kişi kendi duyu organlarıyla algılar, var olan zihinsel kodlarıyla anlamlandırır ve hayal gücüyle yeniden biçimlendirir (Sengir, 2014: 56).

Görselliğin zaman içerisinde gerçeklikle bir görülmesinden dolayı inandırıcılık gücü kazanmış olduğundan bahsetmek mümkündür. Görsellik ve gerçeklik arasındaki ilişki; görselliğin bazen gerçekliği doğru bir şekilde yansıttığı bazen de gerçeklikten uzaklaştığı düşünüldüğünde karmaşık bir konudur. Görselliğin, gerçekliği anlamak ve yorumlamak için bir araç olarak kullanılmasından dolayı inandırıcılık gücü, göz vasıtasıyla doğrudan maruz kalınan bir edim olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Gerçeklikle bütünleşmiş ve farklı iletişim biçimlerinden daha güçlü bir şekilde etkilenmemize sebep olmasından dolayı, inandırıcılık gücünü kazandığı varsayılabilir. İnandırıcılık gücüyle görsellik günümüzde insanların yaşamla ilgili algılarını değiştirmekte ve toplumu yönetmekte kullanılmaktadır. Bu öğelerde barınan anlam, nesnenin görülmesinde veya algılanmasıyla anlaşılammakta; toplumların kolektif belleklerinde barındırdıkları ve toplumsal olarak öğrendikleri ve

deneyimledikleri durumların sonucunda oluşan kültürel ideolojilerin incelenmesiyle anlam açığa çıkarılmaktadır (Zünbülüğlu, 2018: 9).

Görsellik izleyici ekseninde birey odaklıdır; bireyin benliği ile farklı anlamlara ulaşabilir veya üreticinin iletmek istediği mesajı izleyici olduğu gibi kabul edebilir. Burada önemli olan izleyici kitlenin o güne kadar bilgi birikiminde sakladığı hazinenin içinde ne olduğudur. Kısacası “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler” (Berger, 2012: 8). Bir şekle bakan iki farklı insanın farklı algılamalarda bulunmaları muhtemeldir hatta kesin gözüyle bakılabilir. Algılama, uyarıcının ve uyarıcıyı algılayan bireyin sahip olduğu özelliklerinin etkileşimiyle mümkündür. Uyarıcı ve tepki bağıyla kurulu bu algılama sürecinde tepki veren bireyin sahip olduğu özellikleri fizyolojik, duyuşsal ve bilişseldir. Tepki veren bireyin deneyimlerinden yola çıkarak yapmış olduğu yorumlar, tutumları, eğitim seviyesi, sahip olduğu yetenekleri ve sosyalleşerek öğrenmiş olduğu becerileri algılama sürecindeki bireysel farklılıklardır (Erdal, 2015: 18). Görsel algının temelini görme ve algılama oluşturmaktadır. Görme duyusu nesnelerin algılanmasındaki ön koşul niteliği taşıdığı için daha önemlidir. Birey göz kapağını açmasıyla seçmiş olduğu bir nesneyi görmesi hem görme eylemini hem de bu sayede görselin algılanma sürecini de başlatmış olur (Beyoğlu, 2015: 334). Berger’in (2012: 8) dediği gibi “yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir.”

Nesnenin görünümünün algılanmasıyla diğer algılamaların yolu açılmış olur. Görünen nesne hakkında kişinin zihninde bir şema var ise var olan bu şema dahilinde bilişsel düzeyde algılanmasının ilk adımı gerçekleştirilmiştir. Birey bu nesneyle ilk defa karşılaşılıyorsa yani var olan şemalarına konumlandırılamıyorsa o nesneye özel bir şema oluşturarak bilişsel düzeydeki algılamanın ilk adımını atmış olur. Burada bahsi geçen algılama, görsel kültürü tanımlamaya çalışırken başvuru kavramın sadece fiziksel sürecidir. Görsel kültürde bahsedilen görsel algı daha çok bilişsel ve daha sonrasında duyuşsal düzeydedir. Ana ögesi seçici olmak olan dikkat ile görüş alanımız dahilindeki her şeye odaklanabilir ancak her şeyin üzerine ilginin toplanması pek de mümkün değildir. Dikkatin bir nesneye veya kişiye odağının mümkün olması için onun dışında kalan her şeye dikkatsiz olması gerekmektedir. Bu sayede dikkat sadece bir noktaya toplanabilir. Başka bir deyişle “dikkatin gerçekleşmesi için, her durumda, bir dikkatsizlik arka planının olması gerekir” (Gombrich, 2015: 15).

Algılanan her görsel, imge, nesne ve benzeri görebildiğimiz ve

anlamlandırabildiğimiz şeylerin tümünden oluşan bu alana birçok araştırmacı görsel kültür derken W.J.T. Mitchell resimsel dönemeç olarak adlandırmaktadır (Çakır, 2014: 162). Aslında Mitchell'in resimsel dönemeç terimi, resimsel dönem terimine atıfta bulunarak anlaşılabilir. Resimsel dönemde, sanatçılar gerçekliği yansıtmak yerine, öznel bir anlam yaratmak için resim tekniklerini kullanmaya başlamışlardır. Resimsel dönem, sanatın kendisini yaratıcı bir süreç olarak görmesine ve sanat eserinin oluşturulma sürecinin önemli hale gelmesine yol açmıştır. Resimsel dönemeç ise soyutlama, minimalizm, pop-art ve diğer postmodern sanat akımları öne çıkmaya başladığı dönemi temsil etmektedir. Sanatçıların bu dönemdeki motivasyonları öznellikten daha çok izleyiciyi etkilemek ve düşündürmektir. Sanatın sadece nesnelliği yansıtan bir şey olmadığı, aynı zamanda izleyiciyi etkilemek, düşündürmek ve hatta sosyal, politik veya kültürel mesajlar iletmek için bir araç olabileceği fikri, bu dönemde öne çıkan düşünceler arasındaydı (Artforum, 1992).

İçinde bulunduğumuz sistemde çevremizde bulunan her şeyin bir göstergeyi belirtmekte olduğu düşünülmektedir. Bu göstergelerin oluşturduklarına ise imge denilmektedir. İmge, gerçekliğin yeniden üretilmesi veya yeniden yorumlanması olarak tanımlanabilir (Uysal, 2009: 9). İmgeyi yeniden üretilmiş veya yaratılmış görünüm olarak nitelendiren Berger, seçilen görme biçimlerinin imgenin algılanmasını etkilediğini belirtmektedir. Aslında imgeler, yapıldıkları ilk zamanlarda orada bulunmayan nesneleri gözde yani hayalde canlandırmak amacıyla oluşturulmuşlardır. Zaman ilerledikçe insanlar tarafından oluşturulmuş olan bu imgeler asıllarından daha kalıcı bir hal almışlardır (Berger, 2012: 10). İmgeler bizlere herhangi bir şeyin veya düşüncenin temsilini sunmakta olabilirler. Temsil ettikleri şeylerin gerçek dünya da olması zorunlu olmayabilir. Dolayısıyla, bir bireyin zihninde canlanan arzuları, rüyaları da imge olarak adlandırılabilir. İster gözle fizyolojik olarak görülebilen ve varlığı diğer duyu organlarıyla da kanıtlanabilen yani görünür nesneler olsun isterse de sadece bireyin kendisinin bilişsel düzeyinde varlığı kanıtlandsın her ikisi de imge olarak değerlendirilebilir. Buradan yola çıkarak şu vargıya ulaşılmaktadır, imgeler görsel kültürün bir parçasıdır, imgeler hem gözle görülebilir hem de insanın bilinç düzeyinde var olan duygular, düşünceler ve tutumlar da imge olarak değerlendirilmektedir. O halde insan bilinci de görsel kültürün bir parçası olarak ya da kültürün bir parçası olarak değerlendirilmelidir. İnsan bilinci, kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. İmgeler görsel gibi hali hazırda mevcut değildir, onlar belli bir

toplumsal çevrede bir işleve hizmet etmeleri için üretilmişlerdir (Leppert, 2021: 16). İmge fikirdeki belirıştır ancak varlığı güçlükle açıklığa kavu turulabilir ( akır, 2014: 87).

İmge gerçeğin her türlü zihinsel ve duyumsal ifade edilmesinde kullanıldığı gibi gerçek dışı olanların aktarımında da kullanılmaktadır. Şekil 2.1. (Ren , t.y.)’deki eserdeki bu pipo aslında bir pipo değildir, piponun resmidir. Bu  rnek imgenin anlaşılması için oldukça önemli bir örnektir. Tabloda sanatçı imge ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi anlatmaya çalışmıştır. Eserde resmedilenin bir pipo olduğu ancak gerçek bir pipo olmadığını belirtmiştir. Yani imgeler gerçekliği yansıtmaz, temsil ederler. Günlük yaşantıda insanların maruz kaldığı görsellerin imgeler olduğunu söyleyebiliriz.  a ımız bu sebeple imgeler yönünden zengindir çünkü kültürü imgeler etrafında, imgeleri seçerek, yeniden üreterek ve hızlı bir Şekilde kitleyle bulu turmaktadır ( akır, 2014: 86). Bu sebeple “imgeler, görsel kültürün temel ta ı olup, görsel iletişim sürecinin anlamsal aktörleridir” (Birol, 2022: 183).



Şekil 2.1. Ren  Magritte, Ceci n'est pas une pipe. Tuval  zerine ya lı boya, 63,5 cm x93,98 cm. Los Angeles County Fine Arts Gallery, 1928

İletişim   eleri her türlü iletişimde aynı süreci izlemektedir. İletilmek istenen mesaj görsel kodlarla oluşturulan bir sistemle gönderilirse görsel iletişim, mesaj sözel kodlarla gönderiliyorsa sözlü iletişim ve sözsüz kodlarla yani jest, mimik ve beden hareketleriyle gönderiliyorsa sözsüz iletişim denilmektedir. İmge bu üç türden iletişim arasından görsel iletişime daha yakındır ve bu sebeple hem kültürün bir yansıması hem de görsel olanın algılanması, akılda kalması sebebiyle diğer iletişim türlerine göre daha güçlüdür. Ancak imgenin asıl değeri ve gücü hiçbir yolla kodlanamayacak enformasyonu iletebilmesidir (Gombrich, 2015: 142). Görsel kültür eğitimine geçmeden önce sanat eğitiminin günümüzde nasıl bir çerçevede ele alındığını, sanat

eğitiminden beklenen kazanımlara, sanat eğitiminin amaçlarına ve sanat eğitimin örtük amaçlarına değinmenin daha yararlı olacağı varsayılmıştır. Çünkü görsel kültür eğitimi, sanat eğitiminin yerini almakta ve/veya sanat eğitime dayalı olarak görsel kültür eğitimi dönüşmektedir. Bu bağlamda eğitim-öğretimin ve post-modern dönemin hangi amacını, ihtiyaçlarını görsel kültürün karşılayıp sanat eğitiminin karşılayamadığının anlaşıldığı düşünülmektedir.

2.2.3. Sanat Eğitimi Yaklaşımları Görsel Kültür Eğitimi

Tablo 2.1. Sanat Eğitimi Yaklaşımları (Mamur, 2015: 30)

Tarihsel Süreç	Sanat Eğitimi Yaklaşımları	Kapsam
1900-1960	Çocuk ve yaratıcılık merkezi yaklaşımlar	-Çocuğun sanatsal potansiyelini ortaya çıkarma -Sanat yapma sürecine vurgu
1960-1990	Disipline dayalı sanat eğitimi	-Sanat dünyasının temel unsurlarına göre şekillenme (Sanat Tarihi, Sanat Eleştirisi, Estetik ve Sanat Üretimi) -Çocuğu çalışmanın bir öznesi olarak görme
1990 ve sonrası	Görsel kültür pedagojisi	-Sanatın sosyal bağlamı -Sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırları şeffaflaştırma -Moda, reklam, çizgi film, dijital dünya vs. ile içeriği genişletme -Eleştirel pedagoji

Tablo 2.1’de, sanat eğitiminin öncelikle sanat eserine ve yaratıcılık sürecine odaklandığı görülmektedir. Çocuğun yaratıcılığının geliştirilmesi ve bununla birlikte sanat eseri üretmesinin sağlanması en önemli amaç olarak görülmüştür. Yani öğrencilerin klasik sanat anlayışındaki gibi belli sınırlar çerçevesinde, belli kıstasları karşılayacak biçimde ve teknikte eser ortaya çıkartmaları beklenmiştir. Bu yaklaşımda her öğrencinin eser niteliği taşıyan ürünler yaratmaları beklenir ve en uygun yapandan uygunsuz yapana doğru sıralanarak başarılı-başarısız ayrımı yapılmaktadır.

1900’lerin başında kendini Dada ile hissettiren postmodernizm, 1960’lı yıllara gelindiğinde sanatta kırılmaların meydana gelmesiyle ortaya çıktığını resmen beyan etmiştir. Modernizmin hiyerarşik ve sınıflandırıcı yargılarının tersine postmodernizmin sınırları yoktur ve bu farklılık sanatta bir kırılmaya sebep olmuştur. Başta Andy Warhol ve James Rosenquıt’in çalışmalarında görülen günlük yaşam ürünlerinin sanat eseri niteliği taşımasına olanak sağlayan ve/veya sanat malzemesi olarak görülen postmodernizm sanat eğitimde de farklılıklara gidilmesine sebep olduğu görülmüştür. Postmodernizm bir özgürleştirmedir, kendi içinde yarışan, birbirinden farklı yaklaşımlara ve eğilimlere sahip olan ve en önemlisi sınırları belli

olmayan bir alan olarak düşünülebilir (Küçük, 2018; Şaylan, 2020).

Sanattaki bu değişimler ve sanat eğitiminin ders olarak verilmeye başlanmasıyla yaşanmış olan yeniden yapılandırmacı ve dışavurumcu görüşler 60'lı yıllarda sanatın yeni bir disiplin olarak okul müfredatında yer almasını sağlamıştır. Bu yaklaşımda sanat eğitiminden beklenenler her öğrenci için; sanatçının sanat üretme amacı ve sürecine benzer bir eğitim-öğretim sürecini doğrudan ve sanatsal bir ortamda gerçekleştirmeleri, sanatın tarihsel süreçte nasıl ilerlediğini ve gelecekte neler olabileceğini kavramasına yardımcı olmasıdır. Bu beklentilerin karşılanabilmesi ve desteklenmesi için sanat eğitiminin alt dalları olan estetik, eleştiri, uygulama ve sanat tarihi alanların birleştirilmesi önerilmiştir (Kırısoğlu, 2009). Bu yaklaşımda öğrencilerin hem sanatsal iç görüleri desteklenmiş ve geliştirilmiş olacak hem de elde ettikleri sanatsal bilgi birikimini olaylara, kişilere veya çalışmalarına aktarabilecekler. Sanat eğitimi ne sadece teorik ne de sadece pratiktir, ikisinin birlikte verilmesiyle öğrencide tam anlamıyla bir sanatsal içgörü kazandırılabilir. Bu yaklaşım sanatı ve sanat eserlerini, öğrencilerin eserleri çözümlemesini ve anlamalarını, uygulama sürecinde üretim süreciyle ilgili pratik ve teorik bilgiler kazanmalarını ve sanatın geçmişini, bugününü ve geleceğini bilme, kavrama ve tahmin etme yeteneklerini merkeze almaktadır. 90'lı yıllara kadar ve belki de hala daha bazı çevrelerden ilgi gören yaklaşım yerini, görsel kültürün önem kazanmasıyla görsel kültür eğitimine bırakmaya başlamıştır. Görsel kültür eğitimi de disiplinlere dayalı yaklaşım gibi temelleri postmodernizmle beraber atılmıştır. Çünkü hem postmodernizm hem de görsel kültür, popüler ve alt kültürün ürünlerini bir sanat nesnesi olarak görür ve üzerinde anlamsal, bağlamsal ve toplumsal çalışmalar yürütür ve bunu amaç edinir. Görsel kültüre dayalı gerçekleştirilen sanat eğitimi, eğitimin ve öğretimin okulla sınırlı kalmamasını sağlayan ve öğrenciyi merkeze alan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel kültür eğitimi, alışılmış sanat eğitimi yaklaşımlarının aksine görsel olan ve insanlar tarafından üretilen her şeyi içine almaktadır. Görsel kültür, sanat eserleri kendilerine belli kurallar çerçevesinde sınırlar koydukları için, üretilen görsel eser, izleyenlere kim veya ne olduğunu, nereye gitmek istediğini veya gitmek istemediği hakkında bir şey söylüyorsa, tamamen pragmatik nedenlerle üretilen görsel nesneler inançlar ve değerler açısından ele alındıysa, bu nesneler ve önemli bir parçası oldukları günlük yaşamı ilgi çekici bulduğu her türlü görünen şeyi konu alanı içine dahil

etmektedir (Duncum, 2001: 106). Görsel kültür eğitimi, diğer yaklaşımlara nazaran çağımızın ihtiyaçlarını büyük ölçüde karşılamakta olduğu için günümüzde yapılmakta olan araştırmaların popüler konusu haline almıştır. Çağımızın en önemli gelişmelerinden biri imge üretimi olabilir. Öyle ki sürekli olarak imgelerle etkileşim halinde geçen zamanın çerçevesinde bu imgelerin anlaşılması görsel kültür eğitimiyle mümkün görülmüştür. Özellikle reklamlar ve dükkânların vitrinleri gibi toplumu devamlı tüketim yapmaya sevk edilmesinin imgeler yardımıyla gerçekleştirilmesi bu yargıyı kanıtlar niteliktedir. Görsel kültür eğitimi öncelikle maruz kalınan bu imgelerin okunması, kavranması, alt metnin ne olduğunun, hangi amaca veya kime/kimlere hizmet ettiğinin anlaşılması için gerekli bir alandır. Görsel kültür eğitimi de aynı sanat eğitiminin gerekçelerini kullanarak kendisine müfredatta bir yer elde etmiştir.

2.2.4. Görsel Kültür Eğitiminin Gerekliliği

Görsel kültür eğitiminin sanat eğitimi programlarında yer almasının gerekliği, bilişim çağındaki iletişim araçlarının oluşturduğu ve günlük hayatın büyük bir bölümünü kapsayan görsellerin eleştirel sorgulaması, analizi ve çözümlenmesiyle farkındalıklar geliştirme amacını taşımasından dolayıdır (Güler ve Erişti, 2018: 538). Görsel kültür, her zaman her noktada insanlarla etkileşim halindedir. Gözün açık olduğu her an imgelerle karşı karşıya kalınmaktadır. Karşı karşıya kalınan bu imgeler gözlerin kapandığı anda da izleyenlerin bilinçaltında var olmaya devam etmektedir. Her imge belli bir görme tarzını somutlar. Ya da başka bir ifadeyle her imge, tarihsel, toplumsal ve kültür açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çekişen ve çelişen görme tarzlarını somutlamaktadır. Bundan dolayıdır ki imgelerin içerdikleri anlamlar sözcüklerin basit bir ikamesi değil, sözcüklerden daha fazlasıdır (Leppert, 2002: 20). Özellikle kitle iletişim araçlarının hızla gelişmekte olduğu teknoloji çağında olduğumuz gerçeği ve bu teknolojilerin özellikle genç neslin hakimiyeti altında olduğu bilindiği takdirde görsel kültüre sıklıkla maruz kalan kesimin genç kesim olduğu kanısına varılmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte iletişimde, yazıya dayalı olan kültürün yerine görsellere dayalı bir kültür hüküm sürmektedir. İletişime hâkim olan bu görsel imgelerin okunmaya başlamasıyla birlikte yorumlanma süreci de başlamıştır. Yorumlanma süreciyle; imgelerin yeniden anlatılması, kimliklendirilmesi, tanımlanması, açıklanması ve eleştirilmesi gerçekleşmektedir (Daşdemir, 2021: 38).

Teknolojik gelişmelere kolay bir şekilde uyum sağlayabilen kesimin teknolojinin içine doğan ve içinde büyüyen genç kesimin olduğu kabul edilmelidir.

İmgelerinde özellikle son zamanlarda tümüne yakınının teknolojik aletler, kitle iletişim araçları, sosyal medya platformları ve benzeri dijital ortamda bulunması görsel kültür eğitiminin verilmesinin gerekli olduğunu kanıtlamaktadır. Dijitalleşmeyle birlikte üretilen her ürünün hangi kültür sınıfına dahil olduğu fark edilmeksizin hızlı bir şekilde tüketilmekte ve yenisinin arzulanmakta olduğundan bahsedilmektedir. Tüketim toplumunun amacı; üretilen nesnenin ihtiyaç ürünü olduğu, mutluluk getireceği, statü vaat ederek sınıflar arası ayrımcılığa son vereceği düşünülen veya bu düşüncelerle pazarlanan ürünlerin satın alınmasını sağlamaktadır (Baudrillard, 1997). Tüketim toplumunun aynı zamanda görsel imgelerle çevrili olduğu ve görselliğin çoğu zaman tüketim toplumunun yararına kullanıldığı düşünüldüğünde en önemli tüketim aracı görme eylemiyle gerçekleştirilmektedir (Karagöz, 2020: 53). Tüketilen şey aslında görsel, imgedir ancak bireyde yaşattığı duygu veya ortaya çıkardığı tatmin hissi olabilir. Tüketen yeni manalar yaratmak, bilgi sahibi olmak ve haz duygusunu tatmin etmek için görsellerle doğrudan bir ilişki içerisindedir (Mirzoeff, 1998). Görme çağındaki bireylerin okuldan ve bizzat öğretmenlerden alması gereken, toplumu şekillendirme, bireyin kendini bulması, ileride yapacağı meslek dalını seçmesi gibi kişisel durumlar olduğu gibi, toplumsal ve akademik alanlarda oldukça önemli bir işlev olan bilgi vermeyi görsel öğelerin üstlenmesi de görsel kültür eğitiminin gerekliliğini kanıtlar nitelik de olabilir.

Görsel kültür ürünleri, üreticilerinin düşünce ve niyetlerinden oluşan bir perdenin ardından tüketiciyle buluşmaktadır (Sevcan, 2019: 46). Popüler kültürün kitle kültürü kodlarını kullanarak oluşturmuş olduğu görsellerle ve görüntülerle görsel kültür öğeleri toplum üzerinde denetim uygulamakta ve toplumu sınıflara ayırmaktadır (Fiske, 1999). Bu denli insanları etkileyebilecek, kontrol altında tutabilecek ve kategorileştirebilecek bir güce sahip olan görsel kültürün öğrenilmesinin gerekli olduğu savunulmaktadır.

Kültürel kimlik çoğu zaman görsellerle yani görsel kültürle aktarılmakta, devam ettirilmekte veya oluşturulmaktadır. İnsanın yaşamı boyunca nasıl bir birey olmak istediğine dair iç görü sağlatmakta olan kültür, “iyi bir yaşam nedir? Amaçlarımız nelerdir? Diğer bireylerle nasıl iletişim kurmalıyız?” gibi kişisel ve toplumsal etkileşim düzeyindeki soruları yanıtlanmasına yardımcı olur. Bu bağlamda kültürel kimlik; gelenekleri, tarihi ve tinsel değerleri içermektedir (Bilgin ve Oksal, 2018: 85). Kültürel kimlik, bir topluluğun ve o topluluğun içinde yaşayan bireyin sahip olduğu

kültürel özelliklerin ve değerlerin bir bileşimidir. Kültürel kimlik, bir kişinin aidiyet duyduğu topluluğun veya toplumun özellikleri, dili, gelenekleri, inançları, davranışları ve yaşam tarzları gibi unsurlarından oluşur. Görsel kültür ve kültürel kimlik arasında etkileşim olduğu düşünülmektedir. Kültürel kimlik bir topluluğun veya toplumun özellikleriyken, görsel kültür bu özellikleri yansıtır veya değiştirir. Bu sebepten dolayı hem görsel kültürün kültürel kimlik oluşumunda etkili olması hem de görsel kültürün kültürel kimliği yansıtmasından dolayı görsel kültür eğitimin toplumsal düzeyde de gerekli görülmektedir.

Görsel kültür, kültürel kimliğin ayrılmaz bir parçası olarak konumlandırabilecek gelenekleri de değiştirmektedir. Değişen kültürel kimliğin okunması ve anlaşılmasında görsel kültür eğitiminin gerekli olduğu varsayılmaktadır. Kırıçoğlu (2009: 44) görsel kültürün sanat eğitimi programında yer almasının gerekliliğini şu nedenlere dayandırmıştır:

- Görsel kültürün kültürel kimlik oluşturmada etkin rolü vardır.
- İnsanlar müze ve galerilerde izledikleri sanat yapıtlarından daha çok kültürel imgelerin etkisi altındadır.
- Görsel kültür içinde yaşanan kültürü etkileyerek karmaşık bir kültür oluşturur ve bu durum ulusal kültürü olumsuz yönde etkiler.
- Görsel kültür, görsel sanatlar ve alt kültür nesneleri arasındaki sınırların erimesine, bütün bunlara ek olarak kültür alanının genişlemesi ve çeşitlenmesine yol açar.
- Görsel kültürde dikkatler nesnenin bağlamsal ilişkilerine çekilir, görsel kültür nesneleri estetik tüketimi arttırmaya yönelik yeni anlamlar ve işlevler üstlenir.
- Görsel kültür alanının yoğunluğu, yaygınlığı ve seçkin sanatın yaşamdaki baskın konumunu zayıflatır, seçkin sanat, popüler sanat ve alt kültür ürünleri arasındaki sınırlar kimi yerde erir.

Freedman ve Stuhr' a göre de geleneksel sanat öğretim programının dayandığı özellikler birtakım sorunlar doğurmasından dolayı görsel kültür eğitimi sanat eğitimine entegre edilmelidir. Bunlar, sanat eserlerindeki imgelerin nesneler/objeler ve kültürün biçimler arasındaki bağlam temelli yorumlamaların gözden kaçmasına,

günümüzde karmaşık ve disiplinlerarsı yorumlamaların yer aldığı sanat eserlerinin ulaşılabilirliğinin engellenmesine, görsel kültür eserleri veya nesneleri üzerine yüklenen önemli kültürel anlamların kaybedilmesine yol açmaktadır (Freedman ve Stuhr, 2004 ile Sevcin, 2019: 29). Bu nedenle görsel kültürle ilişkili sanat eğitim programı, öğrencilerin günlük yaşantılarını etkilemekte olan görsel imge ve nesnelerle alakalı düşüncelere yönelik algı gelişimini sağlayarak sorunlardan uzaklaşmaya yardımcı olabilmektedir.

Görsel kültür ürünleri çağımızda en çok dijital platformlarda üretiliyor ve tüketiliyor olsa da kamusal alanlarda da bu imgeler sıklıkla üretilmekte ve tüketilmektedir. Kamusal alandaki imgeler bireylerin, bile isteye karşılaştıkları öğeler olmadıkları için her kesimden tüketiciyi etkileme potansiyelinin daha fazla olduğu belirtilebilir. Toplumun sahip olduğu kültürünün, kamusal alanda icra edildiği ve yaşatıldığı düşünülmektedir. Görsel kültür toplumun farklı özelliklerini gösterir, toplumla ilgili ipuçları barındırır ve toplumun değerlendirilmesini sağlar (Cansız, 2012: 18) Her toplumun ve toplumu oluşturan küçük veya büyük grupların her birinin kendine ait kültürleri ve görsel kültürleri vardır. Kültürün görünür olduğu alan insanla etkileşimli olduğu alanlardır diyebiliriz ki nitekim bu alanları görsel kültürün altında da konumlandırabiliriz. Daha açık bir şekilde anlatılacak olursa gözle görebildiğimiz, kulağımızla duyduğumuz, tenimizle hissettiğimiz belki tadını, kokusunu alabildiğimiz üç boyutlu, davranışsal veya zihinsel beş duyu organlarımızla algılayabildiğimiz, insanla etkileşime geçtiğinde anlam kazanan ve varlığının kanıtlandığı ürünler olabilir. Kamusal alanda gerçekleştirilen sanatsal aktiviteler ve sanat eserleri görsel kültüre toplumun ve günlük yaşam deneyiminin aktarıldığı alanlar arasında yer almaktadır.

Görsel kültür, tarih boyunca kültürel oluşumları yansıtan bir durum sergilemektedir ve kültürün çeşitli yollarla yansıma alanları olarak değerlendirilebilir. Üretilen resimler, heykeller, mimari yapılar gibi görsel olan sanat ürünleri onların meydana gelişinde etkili olan fiziksel ve sosyal çevre, onların oluşturulmasına tanıklık eden tarihle birlikte değerlendirilmektedir (Susuz ve Eliri, 2017: 541). Sanat görsel kültürün vazgeçilmez bir parçasıdır çünkü toplumun değerlerini, ideallerini belirler ve günlük yaşamın bir parçasıdır (Cansız, 2012: 18). Sanatın postmodernizmle birlikte beyaz küpün başka bir söylemle müze ve galerilerin içinden özgürlüğüne yani sokaklara ve kent meydanlarına kaçıışı, görsel kültürün ve görsel kültür pedagojisinin ilgilendiği bir alan olarak görülmektedir. Kamusal alanda yapılan ve yüksek sanat

sınıfına giren eserlerin dışında kalan çalışmaların yani çalışmanın da asıl konusu olan grafitilerin amaçları, reddettikleri bir görüşe, yönetime vb. toplumu etkileyen ve bazılarının Vandallıkla suçlandığı şekilde kamusal alanları hem kendi arkadaşlarıyla hem de vatandaşlarla iletişim kurma biçimidir. Grafitilerin galeri ve müzelerdeki gibi sınırlamaları olmadan ve beğenilme kaygısı yaşamadan üretiliyor olması yaratıcının niyetini doğrudan aktardığı anlaşılabilir. Kamusal alandaki ürünlerin her biri, bunların hangi amaçla üretildikleri fark etmeksizin, insanın günlük yaşam deneyimine dahil olmaktadır. Bireylerde yaşamlarına dahil olan bu imgeleri kendi deneyimleri doğrultusunda ve kendi bakış açıları çerçevesinde anlamlandırmaktadır.

Kamusal alandaki sanatın anlamlandırılması ancak o kültüre mensup veya o kültür hakkında bilgi birikimine sahip insanlar tarafından gerçekleştirilebilir. Kültürün aktarılması, kültürel kimliğin oluşturulması ve sanatın anlamlandırılması ancak sanat eğitimiyle mevcuttur. Eğitimin temel amaçları, topluma yararlı ve toplumunu geliştirmeye niyetli vatandaş yetiştirmek, kendini gerçekleştiren bir birey, toplumda düzeni ve devamlılığı sağlamak amacıyla iş gücü yetiştirmek olarak sınıflandırılabilir (Şişman, 2006: 3-7). Görsel kültür eğitiminin bu üç amacı da farklı ölçülerde gerçekleştirmekte olduğu düşünülmektedir.

Günümüzde kamusal alan sanatında kendine bir yer bulan ve geçmişten beri iletişimsel özelliğini bünyesinde barındıran grafitinin de yukarıdaki paragrafta bahsedilenlerden sonra görsel kültür ürünü olarak değerlendirileceği düşünülmektedir. Grafitinin görsel kültür ürünü olarak değerlendirilmesi halen tartışma konusu olduğu ve konu üzerinde net bir kanaata varılmadığı görülmektedir. İletişimsel ve görsel özellikleri birlikte barındırması oluşturulduğu toplumun değerlerini, inançlarını, sorunlarını ve en önemlisi kültürünü yansıttığı varsayılmaktadır. Grafiti sanatçıları da diğer sanatçılar gibi renk, tasarım öğeleri, kompozisyon, figürler kullanmaktadırlar. Diğer sanatçılardan belki de en önemlisi farkları tipografiyi ağırlıklı veya sürekli kullanmalarıdır. Bir diğer farkları ise kamu alanlarında sanatlarını icra ederek, geleneksel sanatın sınırlarının dışına çıkmalarıyla onların ulaşamadığı kitlelere seslerini duyurabilmeleri olabilir. Sanatçılar, siyasi, sosyal, global olayları insanlarla paylaşmak için grafiti sanatını tercih etmektedirler. Grafiti, çoğunluğun kabul etmesiyle baskın olan kültürel normlara ya da politik düzene karşı bir direniş biçimi belki de başkaldırı olarak görülebilir.

Kamusal alana yapılmasından ve izinsiz yapılmasından dolayı çoğu insan

tarafından Vandalizm olarak adlandırılması da grafitinin görsel kültür ürünü olması üzerine yürütülen tartışmalardan en belirgin ve devamlı olanıdır. Bazı kesimler günümüzde grafitinin bir sanat formu olarak ele alınması gerektiğini savunmaktadırlar (Austin, 1957: 72-73; Cooper and Chalfant, 1984). Sanat olarak grafiti, oluşturulduğu toplumun çeşitliliğini sosyal, kültürel ve politik bağlamlarını yansıtan karmaşık ve çok yönlü bir görsel kültür biçimi olarak tanımlanabilir. Bu tanımlama görsel kültür olarak değerlendirilen grafitinin görsel kültür eğitiminde de gösterilmesi ve öğretilmesi konusunu açmaktadır. Görsel kültür içerisinde nasıl ve ne derece bir yere sahip olduğu halen bir tartışma konusudur. Toplumun değerlerini, inançlarını, dilini yansıtan bir ifade biçimi olarak görülebilir ve bu sebepten dolayı görsel kültür eğitiminde yer verilmesi gereken bir sanatsal ifade biçimi olarak düşünülebilir. Grafiti, bir alt kültür ürünü olarak veya toplumun kültürünü yansıttığı düşünüldüğünde öğrencilere, görüntülerin ve diğer görsel medyanın dünyayı ve bireylerin algılarını şekillendiren yolları hakkında farkındalık kazandırmayı amaçladığı söylenebilir. Bu sebepten dolayı ders müfredatının içerisine alınması gerekli görülen grafiti, öte yandan Vandalizm olarak görüldüğü için müfredat dışı bırakılmak istenmektedir.

Grafitinin görsel kültür eğitiminde yer alması için karmaşıklığının ve çeşitliliğinin kabul edilmesi önem arz etmektedir. Farklı grafiti türlerini, üretildiği sosyal ve kültürel bağlamları ve meşruiyeti hakkındaki tartışmaların keşfedilmesi, öğrencilerin karmaşık ve tartışmalı görsel kültür biçimi hakkında daha ayrıntılı bir anlayış geliştirebilmelerine ve her an karşılaşabilecekleri bu formu anlamalarına yardımcı olabilir. Ayrıca grafiti müfredat içerisinde toplumda sanatın rolü, kamusal alanın doğası ve bireysel ifade ile kolektif değerler arasındaki gerilimler hakkında geniş soruları tartışmak için bir başlangıç noktası olarak kullanılmaya müsait bir ifade biçimi olarak düşünülebilir. Sanat eleştirisi yöntemiyle seçilen bir eser üzerinde öğrencilerle eleştirel tartışmaların yapılması, öğrencilerin görsellerin dünyayı ve onlarla olan ilişkileri şekillendiği yolları daha açık bir biçimde anlaşılmasına yardımcı olabilir. Grafitinin görsel kültür eğitimindeki yeri, müfredatın öğrencilere ne öğretmeyi hedeflediği ve eğitimcilerin bakış açıları gibi faktöre bağlı olarak şekillenecektir.

2.3. Grafiti Sanatı

Grafiti, ortaya çıktığı antik dönemden ve dönüştüğü dönemlerde kamusal alanın kullanımından dolayı çoğu zaman kamusal alan sanatının içerisine dahil edildiğini

söyleyebiliriz. Grafitinin barındırdığı görünür olma ve ben buradayım mesajları ancak kamusal alanda kendine yer bulabilir. Bu sebeple grafiti bölümüne kamusal alan açıklanarak giriş yapılmıştır.

2.3.1. Kamusal Alan

Jürgen Habermas’a (2015: 97) göre kamusal alan; “her şeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alan kastedilmektedir. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumu, kamusal alanın bir parçası olarak varlık kazanmış olur”. Kamusal alana halkın erişimi sürekli hale gelmiştir. Halk istediği düzeyde ve zamanda kamusal alana erişebilir, herhangi bir konu hakkında kamusal alanda diğer insanlara tartışabilir ve orada bulunan canlı veya cansız nesnelerle etkileşimde bulunabilir. Kamusal alan bu sebeplerden dolayı bir fiziksel mekandır. Demokratik olarak eşit bireylerin tartışmalarını yapılabilmesi, farklı düşüncelerin rahatlıkla ifade edilebilmesi, haberlerin yayınlanabilmesi ve diğer birçok toplumsal faaliyetin gerçekleştirilebilmesi gereken bir ortamdır. Kamusal alan bireylerin eşit haklarının olması yanında özgürlüklerinin veya haklarının elinden alınması durumunda ya da herhangi bir konu özelinde toplanabilecekleri, örgütlenebilecekleri ve eylem yapabilecekleri bir platform veya ortam olarak düşünülmektedir. Toplumun bu alanlarda özgürce fikirlerini ifade edebilmesi ve demokratik sürece katkı sağlaması için kamusal alanın özgür, açık, eşitlikçi ve erişilebilir olması gerekmektedir. Habermas’ın kamusal alan ideali de bu düşünceleri destekler niteliktedir. İletişimi temele alan Habermas idealinde, halkın her bir ferdinin hür iradesiyle eleştirel ve demokratik bir şekilde kendini ifade edebildiği bir ortamdır. Kamusal alanda sosyalleşen halk hiçbir korku, kaygı, tedirginlik hissetmeden tartışmalara katılabilme imkânı bulmaktadır. Kamusal alanda yer alan büyük bir öneme sahip olan eşitlikçi yapı ve özgürlük ancak şiddetsiz bir ortamda var olabilir (Onat, 2013: 100).

Kamusal alan, kelime yapısı itibarıyla kamu teriminden türemiş kavramdır. “-Sal, -sel” ekleri genellikle Türkçede önüne geldiği kelimeye dayanan, onunla ilgili, gibi anlamları katmaktadır. Örneğin; bilimsel, bilimle ilgili, bilime dayanan anlamına; evrensel, evrenle ilgili; içsel, içle ilgili anlamına gelmektedir. Buradan yola çıkılarak ulaşılan temel vargı ise kamusal kelimesinin anlamının “kamu ile ilgili” olduğudur. "Kamu" terimi ise birbiriyle yakından ilişkili ama tümüyle özdeş olmayan iki görünüme işaret eder. Bu görüngülerden birincisinde terim, kamu alanında gözükken

her şey herkes tarafından görülebilir ve duyulabilir ve mümkün olan en geniş açıklığa sahiptir anlamına gelir. Bu etkileşim durumu insanlara dünyanın gerçekliğini kanıtlamaktadır. İkincisi "kamu" terimi, içinde özel olarak bize ait olandan ayrı, hepimiz için ortak olan bir dünyayı ifade eder. Ortaklaşa sahip olunan bir dünya olarak anlamı ise; insan eseri olan ve insanların birlikte yaşayabilmelerine olanak sağlanan kamu alanıdır. Bu dünya bireyleri bir araya getiren ve bir arada tutan şeydir (Arendt, 1994: 74-76).

Halkın, şiddet içermemesi ön koşuluyla, her bireye eşit şartların ve hakların sunulduğu, özgür olabilecekleri bu kamusal alan insanlar tarafından oluşturulmakta ve sürdürülmektedir. Arendt'in kamusal alan görüşü insanlarla birlikte ve onlar olduğu sürece varlığını sürdürmektedir. İnsanların içinde bulunmadığı bir kamusal alan düşünülemez. Eğer dünyada bir kamusal mekân bulunacaksa bu bir nesillikine kurulamaz ve sadece yaşayanlar için planlanamaz; ölümlü insanların yaşam sürelerini aşması gerekir (Arendt, 1994: 81). Bu bağlamda insanları ve nesilleri aşan bir devamlılığa sahiptir. İnsanlar bu alana ortak ve kalıcı yaşam deneyimlerine, tarihe, kültüre, demokrasiye, özgürlüğe, tartışmaya katılmak ve toplumun bir parçası olduğunu hissetmek amacıyla girmek isterler. Buradan yola çıkarak kamusal alanın insanların ortak eseri olduğu kanısına varılmaktadır (Onat, 2013: 29). Eşitliğin ve şiddetsizliğin üzerine temellenmiş olan bu kamusal alan yaklaşımında, bireylerin her açıdan eşit konumlarda algılanmaları söz konusudur. Farklılıkların aslında ortak dünyayı geliştirdiğini ve anlamlı kıldığını düşünmektedir. Bu bağlamda bireylerin günümüzde de hala devam eden ayrıştırmalara etnik köken, deri rengi, dil, dini inanç, gibi unsurlar bu model de geçerli veya etkili değildir. Bu yaklaşımda birey kendisine, bu özgürlükçü ve şiddetsiz ortamda rahatça kimlik bulur. Kendisine belli kesimler tarafında atfedilen tüm kimliklerden soyunur ve özgünlüğünü kazanır. Bir yurttaş olarak kendi kimliğini kazanmış bu birey kamusal alanda korkusuzca diğer özgün kimlik sahibi bireylerle etkileşime geçer ve kendinin ötesine geçer. Kamusal alanda gerçekleşen veya gerçekleşmeyen ama insanı ilgilendiren her konuda farklı bakış açılarıyla tartışarak olup bitenden haberdar olmaktadır (Duydu, 2021: 15).

Richard Sennett'de Arendt ve Habermas'ın kamusal alan görüşleriyle paralellik gösterirken şehir yaşamını ve kültür olgusunu içinde barındıran devamlılık gerektiren bir sürece odaklanmaktadır (Duydu, 2021: 30). Sennett'in kamusal alan kavramı eşitlikçi bir bakış açısına sahiptir. Kamusal alanda bireyler birbirleriyle iletişim

kurarken bireysel farklılıkların saklanması gerek olmadığı ve bireylerin inandıkları değerlerini birbirlerine dayatmadığı bir sosyalleşme, iletişim ortamıdır. Kamusal alanının doğasında; “insanları ve çeşitli etkinlikleri kaynaştırma arzusu” vardır (Sennett, 2010: 27). Kamusal alanı cadde, sokak, meydan gibi somut mekanları içinde barındıran maddi bir alan olarak tanımlayan Sennett, kamusal alanların kentin özünü, ruhunu yansıtan mekanlardır diye tarif eder. Kamusal alanlar kentin ruhudur; fiziki, sosyal ve sembolik olarak kenti dönüştürmek ve yeniden biçimlendirmek için birer araçtır (Sennett, aktaran Bahçeci, 2018: 105). Felsefe sözlüğünde kamusal alan; “özel, kişisel ya da mahrem olana karşıt olarak kamuyla, meslekler veya siyasi alanla ilgili olan için kullanılan niteleme.” olarak tanımlanmıştır (Cevizci, 2005: 967). Özel olan yani kişiye ait alanın karşıtı olarak kamusal alan medeni taleplerin yerine getirildiği bir alandır. Doğal talepler ise özel alanda karşılanmaktadır (Sennett, 2010: 35). İlk olarak Aristoteles tarafından gerçekleştirilen kamusal ve özel alan ayrımının temeli Antik Yunan şehir devletlerine dayanmaktadır. Özel alan bireylerin kültürel kimliklerin gölgesinde meydana getirilen zaruri etkinlikleri barındıran bir alandır. Kamusal alan ise özgür vatandaşların; dayanışma temeline dayanan, ortak amaç uğruna çalışılan, kamusal iyi idealine ulaşmayı hedefleyen, iletişimin geliştiği bir alan olarak demokrasinin de devamını sağlamaktadır (Duydu, 2021: 7). Kant’da kamusal alanı bir eleştiri ortamı olarak tanımlar; “siyaset, ahlak ve hukukla birlikte pratik aklın koşulsuz buyruğu tarafından belirlenen özgür, tarafsız ve iletilebilir düşüncelerin serbest ve aleni bir şekilde dile getirildiği bir eleştiri ortamıdır.” (Onat, 2013: 89). Kamusal alan o toplumun bir parçası olan veya olmayan yani yurttaş veya turist olarak tanımlayabileceğimiz her kimsenin ortak kullanım alanıdır. Eşitliğin, özgürlüğün ve şiddetsiz, saygılı bir iletişimin olduğu ve belki de vatandaşların salt sosyalleşmek için orada bulundukları mekândır.

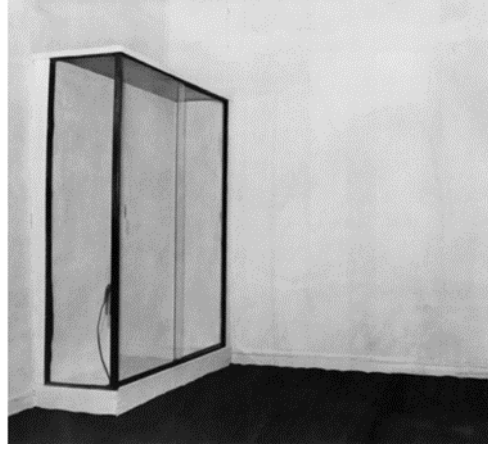
Kamusal sanat, kamusal alanlarda bulunan, icra edilen, anlık gerçekleştirilen ve benzeri birçok sanatçının, sanat eserinin ve sanat tüketicisinin arasındaki sınırların belirsizleştiği sanat türüdür. Kamusal sanat terimiyle, kentlerdeki tarihi veya orada yaşayan toplumun kültürünü yansıtan heykeller akıllara gelmektedir. Kamusal sanatın içerisine elbette bu heykeller de dahil edilebilir fakat günümüzde kamusal sanat türünün içerisine biçimleri, boyutları, ölçekleri, amaçları, motivasyonları farklı olan geçici veya kalıcı, tarihi çok eskilere dayanan ve dayanmayan birçok eseri bünyesinde barındırabilir. Genellikle bulundukları ülkenin tarihini, kültürünü, insanlarını ele

alırlar ve belki de sosyal veya çevresel bir sorunu da ele alabilirler. Kamusal sanat, duvar resimleri, heykeller, anıtlar, mimari veya peyzaj mimarlığı çalışmaları, topluluk sanatı, dijital yeni medya ve hatta performansları içerebilir.

Kamusal alanların topluma hizmet veren ve onun için var olan mekân olduklarını ve sanatında toplumu ve toplumları birleştiren bir gücünün olduğunu düşünürsek devlet tarafından kamusal alana yapılması planlanan sanat eserlerinin üretiminde iş ve görüş birliğine dayanan bir süreç izlenmektedir. Öyle ki sanat tüketicisine yani toplumun kendisine atfedilen bir mekâna yapılan herhangi bir eserin üretiminde toplumun fikri önem arz eder. Bu sayede toplum kendisinin de üretim sürecinin bir parçası olduğu eserleri toplumun benimsemesi ve koruması için çaba harcaması sağlanabilir. Kamusal alan yerleştirilen eserlere kent planlaması açısından bakıldığında bu eserlerin seçimi, siparişi, yerleştirilmesi gibi unsurlarda yönetim erkinin kararı esas alınmaktadır (Susuz ve Eliri, 2017: 541).

Kamusal alanın sanat için kullanımına 1910’larda başlayan avant-garde hareketlerle birlikte olduğu söylenebilir. Duchamp’ın ‘Pisuar’ı sanatta bir dönüm noktası oluşturmuştur ve sanat eserinin üzerine yüklenen emek, estetik, tarihsel belge niteliği taşıması gibi yüceleştiren anlamlarından soyutlaştırarak yüzeysel düzeye indirgenmiştir. Ready Made ile modern günlük yaşam pratiklerinin vazgeçilmez birer parçası olan nesnelerin sanat nesnesi veya sanatın kendisi haline gelmesiyle sanat kendisine yeni mekanlar aramaya başlamıştır (Yılmaz, 2013; Sanouillet, 2000). Sanatçı kendisine yeni ifade mekânları aramaktayken kuralsızlık ilkesiyle kavramsal sanat sürecine girilmiştir. Bu süreçte mekân fark etmeksizin galerilerin içinde veya dışında izleyici sanat eseriyle teması artmaktadır. “Bu noktada eser, sanatçıdan çıkar toplumun elinde tahmin edilemeyecek farklı bir noktaya ulaşır.” (Susuz ve Eliri, 2017: 538). 1950’lerden itibaren asamblaj, enstalasyon, happening, performans sanatı gibi oluşumlar klasik anlamda sanat olarak anılan resim ve heykelin sınırlarını zorlayarak mekân ve izleyiciyle önceki ilişkiden daha yakın bir ilişki, içli dışlı olma durumu sanata yeni bir anlayış getirmiştir. Sanatçıların bu kadar radikal bir dönüşüme gitmelerinde yani kavramsal sanata ulaşmak istemelerinde, sanatın anlatım imkanlarını olabildiğince genişletmek ve toplumsal taleplere yanıt verebilmek amacı güdülmektedir. 1960’lara gelindiğinde ise asıl kırılma gerçekleşmiş ve sanatçılar sanat eserlerinin artık beyaz küpün dışına çıkması gerektiğini düşünmüşlerdir (Tan ve Boynik, 2007). Kavramsal sanatla birlikte sanat eseri çerçeveden ve bir duvar önünde

vitrinde sergilenir olma vaziyetinden kurtulur. Başta Yves Klein'ın bir galeri mekânının içini boşaltarak beyaza boyadığı *La Vide* (Boş)'i (Şekil 2.2.) (Dede, 2020, s. 393) sonrasında Arman'ın aynı mekânı çöp ve birikintilerle tıka basa doldurduğu *Dolu'su* (Şekil 2.3.) (Hamilton, 2013, s. 13) buna en önemli örneklerdendir (O'Doherty, 2016).



Şekil 2.2. Yves Klein, “Le Vide” (Boş), 1958, Iris Clert Galerisi, Paris



Şekil 2.3. Arman, Le Plein (Dolu), 1960, Iris Clert Galerisi, Paris

Sanat, belirli kalıp ve sınırların dışına çıkmıştır. Yeryüzü, sanatçılar için mekân olgusu hâline gelmiştir. Sanatın bu yönü, kamusal sanat uygulamalarına zemin hazırlamıştır (Susuz ve Eliri, 2017: 538). Sanat artık bir eser olmaktan çok bir hareket, biçim, düşünüş tarzı veya bir eylem olabilir. Kavramsal sanatın açmış olduğu bu yolla kamusal sanat 1960'lardan sonda kendini iyiden iyiye göstermeye başlamıştır. Kentte yani kamusal alanda gerçekleşen sanat pratikleri kentin yeniden yaratılmasına ve kente yeni bir kimlik kazandırılmasına olanak sağlar (Altıntaş ve Eliri, 2012: 70). Sanat artık kentseldir (Susuz ve Eliri, 2017: 541). Sanat eserinin ve sanatçının, sanatsal olmak gibi

bir gayesinin artık mevcut olmadığından bahsedebiliriz. Kamusal sanatın belki de tek ve yegâne amacı, sanatı beyaz küpün içinden ve yüksek kültürün tekelinden çıkartarak sanatın asıl sahibine yani topluma geri getirmektir. Sanat yapıtı artık izleyicinin günlük yaşamına daha çok dahil olmaktadır.

Kamusal sanat yapıtlarında/eserlerinde, devlet tekelinde üretimi desteklediği zaman kamusal sanat yapıtlarının, insanların karşılıklı hoşgörü, saygı, sevgi, eşitlik temelinde oturtulmaya çalışılan bir barış toplumun oluşmasını amaçlamaktadır. Bu durum özellikle kamusal sanat denildiğinde akla heykellerin geldiği dönemle ilgili olabilir. Buradaki asıl amaç kamusal sanat yapıtının/eserinin kente bir yenilik katması ve yurttaşların veya turistlerin bu yenilik üzerine düşünmeleridir. Kamusal sanat, kültür yaratmakta ve bu kültürün görsel sunumlarını inşa etmektedir. Bir şehirde en önemli tasarım ögesinin, içindeki gösterge sistemlerini birleştiren ve onu daha büyük bir toplumdaki dünya çapında tüketim kültürüyle eklemleyen birleştirici unsurdur (Altıntaş ve Eliri, 2012: 69). Kamusal alanda gerçekleştirilen sanat pratikleri, toplumun ve bireyin görsel kültür düzeyinin artmasına yardımcı olur (Susuz ve Eliri, 2017: 541).

Toplumun büyük bir çoğunluğunun sürekli veya belli aralıklarla içinde bulunduğu kamusal alanlarda, artık günümüzde hem devletin desteği ve onayıyla hem de sanatçının kendi isteği üzerine sanat pratikleri gerçekleştirilmektedir. Burada mevcut olan tüm yapıtlar görsel kültür kapsamında ele alınabilmektedir. Çünkü sanat içinde bulunduğu toplumdan ortaya çıkar ve onunla iletişime geçmek için vardır. Sanat yapıtı, izleyiciye sunulması gereken bir olgudur. Sanat yapıtının varlığı bir izleyici kitlesinin onu 'tüketmesine' muhtaçtır (Altıntaş ve Eliri, 2012: 71). Görsel kültür kapsamına alınan her türlü sanat yapıtının görsel kültür eğitimi kapsamına alınacağı bilinmektedir. Bu sebepten dolayı kamusal alanda icra edilen her türlü sanat eseri, sanat yapıtı ya da aktivist hareketler, görsel kültür eğitimi kapsamında ele alınmalıdır.

2.3.2. Kamusal Alanda Grafiti

Kamusal alanda gerçekleşen sanat pratiklerinde mekân, sanat eserinin kendisi olarak veya tuval olarak kullanılabilir. Sokaklarda gerçekleşen ve duvara kazınan, aktivist, anarşik, Vandal hareketlerin tümü de kamusal sanat kapsamına alınmaktadır. Sokaklar kamusal alanlar arasında yer almakta ve kamusal alanlarla kamusal mekânlar arasındaki bağlantılar sokaklarla kurulduğu için önemli bir rol üstlenmektedir. Burada gerçekleşen sanat pratikleri kendi izleyicisini kendisi oluşturmaktadır. Sokakta

gerçekleşen bir sanat pratiğinin izleyicisi, eğer sanatçıların duyurdukları bir çalışma değilse sokakta o anda bulunan ve birbirinden farklı sanat bilgisine sahip insanlardan oluşabilir. Sokak Lefebvre'ye (2021: 22) göre bir buluşma mekânıdır ve o olmadan belirlenmiş yerlerde buluşmak imkansızdır. Sokak canlıdır ve bu sayede varlığını sürdürür. Kent yaşamının olmazsa olmaz unsuru olan sokaklarda insanlar birbirlerine yaklaşırlar (Lefebvre, 2021: 22-23). Kamusal sanatın alt başlığı olarak ele alabileceğimiz sokak sanatı insanların birbirlerine yakınlaştıkları bu alanda gerçekleşmektedir.

Sokak sanatı, anarşik ve Vandal temelli eylemleri, yapıtları, düzenlemeleri gibi sanat çalışmalarını belirtmek için kullanılan bir kavram olsa da reklamları da içine almaktadır (Yılmaz, 2013: 461). Sokak sanatı ve kamusal sanat, çoğu zaman aynı eserleri ve pratikleri içine aldığı düşünülmesine yol açacak kadar yakındırlar. İki sanat türünün de halka açık mekanlarda yapılması bu yanılığın devamlılığına sebep olmaktadır. Ancak ikisinin bariz farklılıkları mevcuttur. “Aradaki fark, sokak sanatının yasa dışı, koordinasyonsuz, bütçesiz sanat olması, kamusal sanatın ise bir müşterisi, bir başlatıcısı ve genellikle bir küratörü olmasıdır” (Russian Art and Culture, 2021). Kamu sanatı, tipik olarak bir kamu kurumu veya özel kuruluş tarafından parklar, plazalar, alışveriş merkezleri veya apartman binaları gibi kamusal alanları geliştirmek için görevlendirildiği düşünülmektedir. Genellikle kalıcıdır ve heykeller, duvar resimleri veya enstalasyonlar gibi çeşitli biçimler alabilir. Kamusal sanatta amaç, toplulukla ilişki kurmak, çevreyi geliştirmek ve güzelleştirmek, izleyicide kimlik duygusu yaratmak olduğu söylenebilir. “Sokak sanatı”, 20. yüzyılın en ünlü düşünürlerinden Michel de Certeau'nun “gündelik hayat pratikleri” ve kent sakinlerinin otoriteye karşı geliştirdiği “taktikler” olarak öne sürdüğü mücadele biçimlerinden biri olarak ele alınabilir (Havası ve Canduran, 2022: 197).

Sokak sanatındaki başlıca iki amaç ve güdü, sokak sanatının günümüzde tercih edilmesine sebep olmuştur. İlki sanatçının eserlerinde veya yapıtlarında iletmek istedikleri mesajı daha çok kesime ulaştırmak isteği ve güdüsüdür. Bu istek kamusal sanat pratiklerinde de olan bir istektir. Asıl sokak sanatını yansıtan istek veya güdü ise ikinci olan ve çok az sanatçının ve pek çok aktivistin tercih etme sebebi olan adrenalin duygusudur. Yasaklara herhangi bir açıdan karşı gelmek ve karşı gelirken ortaya çıkan adrenalinle üretilen yapıtların her biri, sokak sanatının içine alınabilir. Sokak sanatı, yüksek kültür ürünü olarak geleneksel sanatın sınırlarını ve belli bir kesimin

dışlanmasını ortadan kaldırmak için kullanılan bir araç olarak görülebilir (Altıntaş ve Eliri, 2012: 70).

Sokak sanatı, genellikle kamusal alanlarda izinsiz yaratılan ve çoğu zaman onaylanmamış sanattır. Sokak sanatı genellikle geçicidir ve sanatın ticarileştirilmesine karşı bir protesto veya isyan biçimi olarak görülebilir. Genellikle sosyal veya politik mesajları ifade etmek veya sadece kamusal alanlara estetik değer katmak için kullanılan kentsel sanat biçimlerini ve grafitiyi de içerebilir. Grafitinin bir sanat dalı olup olmadığı geçmişten günümüze kadar sürekli tartışılan bir konudur. Belli bir kesim grafitiyi, aktivist bir sanat dalı olarak ele alırken bazıları da bu pratiği Vandallık olarak tanımlamaktadırlar. Grafiti sanat olarak algılandığını veya algılanmasını içinde bulunduğu toplumun bir parçasını, göstergesini, imgesini yani görsel kültürünü yansıtmaktadır. Grafiti yazarları da diğer sanatçılar gibi yapıtlarını, ürünlerini yoktan var etmezler. Onlar da diğerleri gibi içinde yaşadıkları tarihsel koşullardan ve yaşam deneyimlerinden etkilenirler. Grafiti kültürü bunlarla beraber büyük oranda mevcut kültürel gelenekleri, biçimler ve ritüelleri kullanmaya ve değiştirmeye dayandığından, o kültüre ait herhangi bir yargı her zaman grafiti içinde geçerlidir (Austin, 2001: 62).

2.3.3. Tarihsel Süreçte Grafiti

Grafiti kelimesi, etimolojik olarak incelendiğinde, Türkçeye İngilizceden, İngilizceye de İtalyanca olan *graffito* “kazınmış” (yazı veya biçim) sözcüğünün İngilizce dilinin ses kurallarına benzemesiyle birlikte dile girmiştir. *Graffito* sözcüğü ise İtalyanca *graffiare* “kazımak, hakketmek, sivri bir uçla çizmek” anlamına gelen fiilden türemiştir (“Etimoloji Türkçe”). Grafitinin, literatürde çeşitli tanımlarına rastlanmakla beraber en basit ve en genel ifade ile “duvar yazısı” olarak tanımlanabilir. Cambridge sözlüğünde grafiti kelimesi; “kamusal alanlardaki kapılara, duvarlara vb. yerlere özellikle komik, kaba ya da politik yazılar veya çizimler” olarak açıklanmaktadır (“Cambridge Dictionary”). Britannica Ansiklopedisi’nde ise grafiti, “genellikle kamusal alanların bir birey veya grup tarafından işaretlenmesini içeren görsel iletişim biçimidir”. Oxford English Dictionary ve birçok etimolojik kaynak taramasında da benzer sonuçlara varılan en sade tanımıyla grafiti, halka açık bir mekânlarda bulunan duvara çizim veya yazı vb. yapılması olarak tanımlanabilmektedir. Detaylandırmak gerekirse, kuru sıva, seramik ya da taş yüzey üzerine sivri metal bir araç-gereç ile kazınarak yapılan çizgisel resim olarak tanımlanabilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1992: 93). Aslında grafiti, toplu taşıma

araçlarının içlerine kazınan yazılardan, sokak duvarlarına spreyle boyayla çizilen resimlere kadar, modern şehir hayatın da hemen hemen her gün karşılaşılan tüm iletişim biçimlerini içerisine alan bir yapıya sahiptir (Ambros and Harris, 2019: 96).

2.3.3.1. Antik Dönem Grafiti

“Antikite’den bu yana yapı öğeleri üzerine graffito ürünleri kazındığı görülür. Bunlar sanatsal değerlerinden çok, dönemlerine tanıklık edişleri açısından önemlidir” (Sözen ve Tanyeli, 1992: 93). Grafitiler, içerisinde bulundukları döneme ait içerikler barındırmalarından dolayı tarihsel açıdan önemli iletişim araçları olarak kabul edilebilir. Bu nedenle grafitinin tarihinin bilinmesi ve anlaşılması, grafitinin bu özelliğinin ve doğasının hissedilmesinde önemli ölçüde etkili olacaktır.

“Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın nasıl doğduğunu da bilmiyoruz.” (Gombrich, 2020: 39). Bu nedenle grafitinin doğuşu ile ilgili net bir başlangıç tarihi söylemek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Grafiti, tarih sahnesinde kendini ilk gösterdiği zamandan günümüze kadar olan süreçte geçirdiği değişim ve dönüşümlerin üzerine yüklediği iletişim aracı ve sanat türü olma vasıfları sebebiyle nerede ve nasıl başladığı ile ilgili kesin yargılara ulaşamamaktadır. Ancak bazı literatür kaynaklarının sanatın, iletişimin vb. insana dair birçok olgunun başlangıcı olarak alınan Lascaux mağara duvarlarındaki resimlere kadar dayandırdıkları görülmektedir (Sarıkaya, 2018: 233). Alan yazında çeşitli araştırmacılar, Lascaux mağara duvarlarındaki çizimler, bugünkü Efes’te bulunan hayat kadını ilanları, Pompei kentindeki duvara kazınmış benzer oyuntular ve çizimler sayesinde grafitinin tarih öncesi dönemlere dayandığını ileri sürmektedirler (Yiğiter, 2019: 1010).

Mağara duvarlarındaki resimlerin “ilk dönem grafitileri” olarak değerlendirilmesi belki doğru bir bakış açısı oluşturmayabilir. Ancak yüzeyleri iletişim mekânı olarak kullanma ve iz bırakma kaygısını göstermesi bakımından duygu, düşünce ve endişelerin insanlar tarafından mağara duvarlarına resmedilmesi grafiti kökeni için önemli bir adım olarak görülmektedir (Sezer, 2016; Kaynar, 2021). Marcovitz’e (2020: 10) göre; 21. yüzyılda kamusal alanlarda, duvarlarda ve sokaklarda rastlanan mesajlar, Taş Devri dönemi insanları tarafından oluşturulan çizimlerden özünde pek de farklı değildir.



Şekil 2.4. Hatshepsut Tapınağı'ndaki duvar yazısı

Bartholome'ye (2004: 87) göre Antik Dönem'deki grafitiler ayin niteliğinde yapılmakta ve bu grafitilere M.Ö. 6. yüzyılda eski Mısır kasabası olan Abu Simbel'de rastlanmaktadır. Makalesini yazdığı dönemde, Mısır'ın On Sekizinci hanedanlığının kraliçesi Hapshepsut'un tapınağında grafitilerin varlığıyla ilgili kanıtlar bulunmaktadır (Bartholome and Snyder, 2004: 87). Tapınakta bulunan grafitilerin (Şekil 2.4.), hiyeratik grafiti yani hiyeroglif yazısının sadeleştirilmiş hali olduğu bilinmektedir (Temple Of Hatshepsut, t.y.). İtalya'nın Pompeii şehrinde de kazılan binaların cephelerinde hala görülebilen karalamalar, iyi yemeklerin zevklerinden arkadaşlık tavsiyelerine kadar her şeyi anlatan grafitilere rastlanmıştır (Bartholome and Snyder, 2004: 87). Ege Bölgesi'ndeki Antik Yunan kenti Efes'te de grafitilere rastlanmıştır. Buradaki grafitilerde de Pompeii'deki grafitilere benzer bir konu ele alınmıştır. Mozaik ve taş bir yolun yanında yer alan bu grafiti belli belirsiz bir kalbe benzeyen bir el yazısının yanında bir ayak izi ve numaradan oluşur. Bu grafitinin eskiden burada bulunan bir genelevin reklamı olduğuna inanılır (Joel, 2006; Kahraman, 2009).

İlerleyen yüzyıllarda İskandinav korsan ve tüccar bir kavim olan Vikinglerin, istila ettikleri yerlerde bulunan duvarlara izlerini bırakmak için yanlarında, usta grafiti sanatçıları bulundurdıkları iddia edilmektedir. Örneğin, dokuzuncu yüzyılda bir zamanlar Halvdan adlı bir Viking'in İstanbul'daki bir kilise olan Ayasofya'nın duvarına bir mesaj çizdiğine inanılmaktadır. Tarihçiler Viking'in yazıtını "*Halvdan buradaydı*" şeklinde tercüme etmişlerdir (Marcovitz, 2020: 11-12). Geride bıraktıkları bu izler, grafitinin 60'lı yıllar ve sonrasında, kullanım amacı ve şekli olan "ben buradayım" deme biçimin ilk örneklerinden sayılabilmesine olanak sağlamış olabilir. Duvar çizimleri veya yazılarının tarihinin oldukça eski dönemlere uzandığı ve "ben de buradayım" söylemi amacıyla yapılmış olan birçok yazıya ulaşılmıştır.

2.3.3.2. 1960'lar Öncesi Dönem

Günümüz anlamında kullanılan yani modern grafiti olarak adlandırabileceğimiz grafitilerin tarih sahnesinde kendilerini göstermeleri 20. yüzyılı bulmaktadır. Modern grafitilerde, II. Dünya Savaşı sırasında; biri Amerika Birleşik Devletlerin (ABD)'de “Kilroy Was Here”(Kilroy Buradaydı) (Şekil 2.5.) biri de Birleşik Krallıkta “Chad Was Here” (Chad Buradaydı) olarak ortaya çıkan grafitiler ilk grafitiler olarak gösterilebilir. “Kilroy” ve “Chad” modern anlamda yazılmış olan ilk graffiti örnekleridir (Sarıkaya, 2018: 233).



Şekil 2.5. Kilroy was here, grafiti

Eski çağlardan beri süregelen grafitinin “burdayım” söylemi 20. yüzyıla gelindiğinde yine o zamanki işlevselliğini korumaktadır. Kilroy, grafiti tarihinde önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu üretilen grafiti, II. Dünya Savaşı sırasında Kilroy’un kontrolünden geçen araçlara yapılmasıyla birlikte türevlerinin çıkmasına ve bir akım oluşmasına sebep olmuş olabilir.

Grafitinin, politik söylem aracı olarak kullanılması da yine bu döneme denk gelmekte ancak konum Birleşik Krallık veya Amerika Birleşik Devletleri değil Almanya’dır. Almanya’da Nazilere karşı olan “White-Rose” (Beyaz Gül) isimli direnişçiler tarafından 1942-1943 yılları arasında duvarları etkin bir şekilde kullanmışlar ve bunlar hem protest hem de Almanya’daki grafitinin ilk örneklerindendir (Erdoğan, 2009: 61). Beyaz Gül, Alman direniş gruplarından en tanınmışıdır. Hümanist ilkeler etrafında şekillenen grup 1942’nin Haziran ve Temmuz ayında Alexander Schmorell ve Hans Scroll’un, rejimi eleştiren broşürleri yazmaları ve gizli bir şekilde çoğaltıp dağıtmalarıyla başlamıştır. Buroşürler, savaşın sona ermesini isteyen ve Nasyonal Sosyalist diktatörlüğe muhalefet olacak cümlelere de yer

vermekteydi. Bu dönemde Almanya’da eleştirel yazılar barındıran broşürlere sahip olmak ve bunları dağıtmak yasaktı. Vatandaşlar protest mesajlar içeren broşür dağıtanları gördüklerinde polise ihbar etmek zorundaydılar. Grubun ilk dört broşürü, alıcıların yaklaşık üçte biri tarafından rapor edilmiştir (Weisse Rose Stifung, t.y.).



Şekil 2.6. Weisse Rose, Nieder mit Hitler (Kahrolsun Hitler), stencil grafiti

Broşür dağıtma işlemi gündüz insanlarla bire bir iletişimi kısmen zorunlu kıldığı için yakalanma oranı daha yüksektir. Bu yüzden grup muhalif tavırlarını ifade etmenin başka bir yolu olarak vatandaşlarla karşılaşmalarını sağlayan grafitiye başvurmuşlardır. Şubat 1943’te üç gece boyunca duvarlara şablon grafiti tekniğinin kullanıldığı, “Özgürlük”, “Kahrolsun Hitler”, “Kitle Katili Hitler” ve üzeri çizili gamalı haçlarla boyamışlardır (Weisse-Rose Stiftung, t.y). Sonuç olarak bu grup Nazi Almanya’sında şiddetsiz bir şekilde eylemlerini gerçekleştiren bir grup olarak görülebilir çünkü yaptıkları tek şey broşür dağıtmak ve grafiti yapmaktır. Grafiti şiddetsiz bir direniş biçimi haline gelmiştir ve grafitinin protesto amacıyla kullanılması 1940’lı yılların Almanya’sına dayanmaktadır. Berlin Duvarı’ndaki protesto amacıyla yapılmış olan grafitilerin de temellendiği yılların bu dönem olduğu söylenebilir. Amerika’da grafiti modern anlamda oluşup dünyaya yayılırken aynı zaman diliminde Almanya’da grafitiye protest bir tavır yüklenmiştir.

2.3.3.3. 1960’larda Grafiti

Grafitinin günümüzdeki kimliğinin temelleriyle artık yerine oturmaya başlamıştır. Grafitinin dünyada birçok yerde kentsel ifade biçimi olarak farklı amaçlarla kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Amerika Birleşik Devletleri’nde grafiti genellikle çeteler tarafından, bölgelerini işaretlemek amacıyla kullanılmaktaydı. Kentler geliştikçe ve nüfusları arttıkça hem etnik açıdan hem de sosyokültürel açıdan

karmaşık hale gelmektedir. Bu karmaşıklık arasında bazı durumlarda azınlık kesimin sahip olduğu insani ve temel hakların göz ardı edilmesinin olağanlaşmasıyla grafiti, bireysel kimliğin ifade edilme biçimi, sınırları karşı taraf ve gruba ait olanlar için belirginleştirmenin, kamusal alanın kural koyucularına karşı koymanın bir yolu halini almıştır. Grafitinin kimliği bu dönemde oluşumunu büyük oranda tamamlamıştır. Grafiti bu dönemde tagging (etiketleme) ile başlamış bombing (bombalama) ile devam eden tasarımsal değişikliklerin dışında uygulanan yerin ve uygulama sayısının önemli olduğu bir yaklaşım edinmiştir.

Modern grafiti kültürü, 1960'ların ortalarına kadar, 12 yaşında olduğu tahmin edilen Darryl McCray'ın Philadelphia'daki bir çocuk ıslahevinin duvarlarına kendiyile alay edilmesi üzerine “Corn Bread (Mısır Ekmeği)” adını takma adı olarak yazmaya başlaması ile doğmuştur. Grafiti sanatçısı birkaç yıl sonra serbest bırakıldığında, sanatını sokaklara taşıdı, orada içine kabul edildiği çete üyeleriyle duvarları etiketledi ve bu da ona ün kazandırdı. Gerçek adı Darryl McCray olan “Cornbread”, çoğu insan tarafından dünyanın ilk modern grafiti sanatçısı olarak bilinmektedir. 1960'ların sonunda bir grup arkadaşıyla birlikte şehrin birçok noktasındaki duvarlara takma adlarını yazmaya yani grafitideki “tagging” ile tabir edilen etiketleme yapmaya başlamışlardır (Cornbread, 2023.). Bu sayede Cornbread, adını duvarlara etiketleyen ilk grafiti yazarı olmuştur. Modern anlamda ilk tagging ve bombing yazımının öncülerinden biri olmasına sebep olmuştur (Kaynar, 2021: 27). McCray'ın, yaşadığı kötü ve onur kırıcı olaylarla başa çıkma yolu olarak, içinde bulunduğu olumsuz duyguları şiddet, kötü söz vb. gibi karşı tarafın takındığı ego zedeleyici tavır yerine kısmen olumlu bir alana çevirmesi grafitinin bir nevi katarsis görevi görmesinin destekler niteliktedir.

Corn Bread'in; hor görülmesi veya alay edilmesine karşılık olarak insanlara fiziksel ve psikolojik zarar vermek yerine kamuya ait bir mala zarar vermeyi seçtiğini söyleyebiliriz. Kamuya ait bir eşyaya zara vermek pek çok açıdan makul görülmemektedir. Ancak Freud'a göre bu bir yüceltme savunma mekanizmasıdır. Yüceltme savunma mekanizması, toplum tarafından kabulü mümkün gözükmeyen duygu, düşünce ve tepkileri toplumun kabulünün mümkün olacağı davranışa dönüştürmek olarak yorumlanabilmektedir.

Modern grafiti, 60'lı yılların ortalarında Philadelphia'da ortaya çıkmış, altmışların sonunda ise nasıl olduğuyla ilgili bilgiye sahip olunmasa da New York'a

ulaştığı tarihsel açıdan inceleme yapıldığında anlaşılmaktadır. Yetmişlerde insanların, şehrin her yerindeki binalara isimlerini ve tagging yazmaya başlaması ile yayılımı hız kazanmıştır. Yetmişlerin ortalarında bazen bir metro vagonunun penceresinden dışarıyı görmek zordu, çünkü trenler tamamen piece olarak bilinen spreysel resimlerle kaplıydı (Learn English Teens, t.y.).

2.3.3.4. 1970’lerde Grafiti

Bu bölümde, grafitinin 70’lerdeki gelişimi üç perspektiften incelenecektir; ilki grafitinin New York’ta kendini TAKI 183 ile göstermesi ve ün kazanmasıyla türevlerinin ortaya çıkması, ikincisi yazarların görünür olmak için yeni stiller üretmeleri ve bunun sonucu olarak üçüncü perspektif ise hem kültürel açıdan bireylerin etkilenmeleri hem de sanatsal açıdan kabul görmesidir. Alt kültürel olarak üçüncü perspektif; yazarların çoğalması rekabet ortamı oluşturmuştur, oluşan rekabet ortamıyla birlikte çeteler grafitiyle tanışmışlar ve arkan gruplarıyla birbirlerini etkilemişlerdir. Üçüncü perspektifin sanatsal tarafı ise Hugo Martinez’in bu kadar ilgi gören bir eylemin sanat kabul edilmesi için ilk adım olan United Graffiti Artists’i (UGA) kurmasıdır.

2.3.3.4.1. TAKI 183’le Kendini New York Sokaklarında Gösteren Grafiti

1970’lerde grafiti, New York’ta kendisini yavaş yavaş göstermeye başlamıştır. Philadelphia’dan New York metrolarına nasıl bir yolculuk izlediği saptanamamakla birlikte iki bölgede oluşan grafitilerin benzer süreçlerden geçtikleri ve benzer motivasyonlara sahip oldukları anlaşılabılır. Philadelphia’da akımın öncüsü olarak değerlendirebileceğimiz Cornbread gibi New York’ta da TAKI 183 takma isimli bir gencin, metro istasyonlarına kendini görünür kılmak için tagging yapmasının izleyici kitlede merak uyandırmasıyla akım New York’daki öncüsünü bulmuştur. TAKI 183 (Şekil 2.7.) (Taki 183, t.y.), “ilk yazar, hatta ilk kral değildi. Ancak yeni oluşan alt kültürün dışında tanınan ilk kişiydi” (Davey, 1998).



Şekil 2.7. Taki 183, Tag Grafiti

Grafiti, New York'ta kendini halka tanıtmadan önce yazarlar arasında bilinen bir ifade biçimi olduğu söylenebilir. Yazarlar kendi kültürel yapıları içerisinde olan bireyler tarafından bilinmektedir ancak Taki 183 içinde bulunduğu alt kültür dışında bilinen ilk yazardır. Bu sebepten ötürü birçok kaynak TAKI 183'ün ilk yazar olduğunu düşünmektedir. TAKI 183, metro vagonlarının iç ve dış yüzeylerine, metro istasyonunda bulunan duvarlara yazmasıyla metronun her gittiği yere yazarın adını götürmesi ile daha kolay ve hızlı bir şekilde yayılmış hatta bu sayede daha kolay ün kazanmıştır. Grafitinin TAKI 183 ile halk katında ünlenmesi, iletişim aracı olarak kullandıkları zeminlerle yakından ilgili olduğu kanısına varılabilir.

17 yaşında liseden yeni mezun olmuş, Demetrius, Manhattan şehrinin ilçelerine metro sistemlerini kullanarak kuryelik yapmıştır. İsminin Yunanca kısaltması 'TAKI', Washington Heights' in 183. Cadde'sinde yaşamasından dolayı '183'le birleştirip kendine bir nickname (takma ad) oluşturmuştur. 1971 yılında The New York Times muhabiri bu yazının sahibini bulmuş ve röportaj yapmıştır. Demetrius makalede duvara ismini yazma eylemini yapması gerektiğini hissettiğinden bahsederken aynı zamanda kendisini normalde ünlü hissetmediğini ancak insanların tanımadığı insanlara kendisini tanıtırken "Bu o." Demeleri üzerine tanınmış hissettiğini dile getirmiştir (Cooper and Chalfant, 1999: 14). Kendisi ünlü olduğunu kabul etmese de insanların hakkında konuşması, grafitinin tarihsel arka planında var olan görünür, bilinir olma istencini kamçılamış ki türevleri ortaya çıkmıştır. "Joe 136, BARBARA 62, EEL 139, YANK 135 ve LEO 136 dahil olmak üzere yüzlerce taklitçi üretti." (Cooper and Chalfant, 1999: 14). Benzerlerinin türemesi gelişme değişmeye sebep olmuştur. Grafitinin ileriki zamanlarda sanatsal kabuller çerçevesinde

değerlendirilmesine ve Vandallıktan bir nebze de olsa kurtulmasını sağlayacak olan UGA'nın kurulmasına sebep olması grafiti sanatı için oldukça önemli bir gelişmedir (Austin, 2001: 55).

2.3.3.4.2. Yazarların Görünür Olma Çabaları

1970'leri içine alan süreçte grafiti sanatçılarının amacı şehrin dört bir tarafında imkân oldukça izler bırakmaktı. Bu fazla iz bırakma arzusu grafitide 'bombing' tarzını oluşturmuştur (Kahraman, 2009: 55). Bombalama tarzının asıl gayesi, istendik bir görünürlük ve bilinirlik olan bir sanat formu için bir değişim çağrısıdır. Türeme sonucunda grafitilerin eskisi gibi pek yankı uyandıramadığı ve sıradanlaşmaya başlamasıyla sanatçılar biçimsel ve görsel olarak belli arayışlara sürüklenmişlerdir. Stillerin değişmesi, 1971 yazında ve sonbaharında tag'lerdeki, büyük ana hatları barındıran harflerden oluşturulmuş imzalarla başlamıştır. Tag'ler ilk olarak kalın hatlar çizilerek yenilenmiş ardından aralarındaki boşluklar tek renkle doldurulmuştur. Daha sonrasında tek renk kullanımı yerini puantiyelere, yıldızlara ve çeşitli desenlere bırakmıştır. Tag'lere oranla daha tasarımsal ve daha üzerinde çalışılmış hissi veren bu yeni form "piece" (baş yapıt) olarak adlandırıldı. (Austin, 2001: 56) Super Kool 223'ün, piece tarzında eser üreten ilk yazarlardan olduğu bilinmektedir (Şekil 2.8.) (Super-Kool 223, t.y.) (Kahraman, 2009: 56).



Şekil 2.8. Super-Kool 223, Piece Grafiti

Grafiti, New York'un semtlerinde muhtemelen birbirinden habersiz olan yazarların çalışmalarını yapmalarıyla ortaya çıkmıştır. İletişim aracı olarak toplu taşıma aracı olan metroları kullanmaları, birbirlerinden haberdar olmalarını sağlamıştır ki ilerleyen dönemlerde de tarzlar bölge isimleriyle tanınmaya başlayacaktır. Örneğin

“Bronx tarzı balon harflerdir, Brooklyn tarzıysa bir sürü süsleme ve okların olduğu el yazısıdır. Kendi başına bir tarzdır.” (Ayrar, 2014: 48) Phase 2 “bubble letters” (Şekil 2.9.) (Phase 2, t.y.) olarak adlandırılan kabarcıklardan oluşmuş harflerle eser üretmiştir. Bubble letters aynı zamanda Bronx tarzı olarak da bilinmektedir. Bu iki tarz ileride ortaya çıkacak olan diğer tarzların temelini oluşturmaktadırlar (Erdoğan, 2009: 67).



Şekil 2.9. Phase 2, Bubble Grafiti

“Broadway tarzı, o uzun ince harfler Philadelphia’dan buraya Top Cat adında bir adam tarafından getirtilmiştir. Queens tarzı belalıdır, çok zor okunur.” (Ayrar, 2014: 48). Broadway tarzı grafiti, genellikle şehrin enerjisini ve yaratıcılığını yansıtan cesur, canlı renkler ve karmaşık tasarımlarla karakterize edildiği düşünülmektedir. Harfler, şekiller ve resimler gibi çeşitli farklı öğeleri içerebilir. Bu tarz grafitinin tanımlayıcı özelliklerinden biri, genellikle cesur ve beklenmedik kombinasyonlarda geniş bir renk yelpazesi kullanmasıdır. Broadway’in kültürü zengin ve çeşitlidir ve gösteri sanatlarının birçok farklı yönünü kapsamaktadır. Broadway, dünyanın en ünlü ve sevilen sahne yapımlarının birçoğunun sahnelendiği New York City’de dünyaca ünlü bir tiyatro bölgesi olarak bilinmektedir (Medium, 2018). Broadway sitili grafiti içinde yer aldığı bölgenin kültürünü yansıttığı söylenebilir. Queens tarzı grafiti, cesur ve köşeli harfler, parlak renkler ve karmaşık tasarımlarla karakterizedir. Genellikle enerji ve hareket hissi yaratan keskin kenarlı ve sivri köşeli blok harfler içerdiği de görülmektedir. Harfler genellikle daha koyu bir renkle çerçevelenir ve onları öne çıkaran parlak, zıt renklerle doldurulur. Geometrik şekillerle de desteklenen tasarım genellikle derinlik ve karmaşıklık katmak ve farklı unsurlar arasında bir denge ve uyum duygusu yaratmak için kullanılmaktadır. Queens’in de kültürel yapısının çeşitli

ve sürekli gelişmekte olduğu bilinmektedir. Ayrıca New York'taki etnik açıdan en çeşitli ilçelerden biri olan Queens, çok çeşitli kültürlere, geleneklere ve yaşam tarzlarına ev sahipliği yapmaktadır (TimeOut, 2019). Bu karmaşıklığın bir tezahürü olarak Queens stili de karmaşık ve bir o kadar canlı, dinamik ve uyumludur. Bölgeler kendi sosyokültürel yapılarına uygun tasarımsal öğelerle çalışmalarını duvarlara yerleştirmektedirler. Sanatçıların sayısı da her geçen gün daha da ünlenen grafitiyle doğru orantılı olarak artmaktadır.

Sanatçıların sayısının artması ve yeni stillerin ortaya çıkması alan sorununu da beraberinde getirmiştir. Grafitinin popülerlik kazanması yazarlara hem olumlu hem de olumsuz pek çok sonuç oluşturmıştır. Grafitinin tarihinin ve sanatçıların kendi stillerindeki gelişmelerin hız kazanması açısından oldukça katkısı olduğunu savunabiliriz. Öyle ki grafiti tarifindeki en hızlı ve sayıca fazla olarak nitelendirebileceğimiz birçok gelişmenin de bu durumu kanıtladığı düşünülmektedir. Sanatçılar açısından olumsuz sonucu ise grafiti alt kültürünün sözsüz kurallarından belki de en önemlisi olan çalışmanın üzerine çalışma yapılamaz kuralının ihlalinin artması olabilir. Bazı yazarlar bu kurala harfi harfine uyarken bazıları uymamış ve çeteler arasında kargaşaya sebep olmuştur. (Austin, 2001).

Sanatçılar, popülerite ve doluluk nedeniyle kuralları ihlal etme endişesi taşıırken, yöneticiler de bu durumu bir sorun olarak görmektedir. Doluluk sorunu kontrol edilemez hale gelirse, her iki taraf için de kaçınılmaz bir sorun olacağı kaygısı taşınmaktadır. 1973'te Metropolitan Transit Authority (MTA), grafiti sorununu çözmek için tüm metro vagonlarını tek bir renge boyama projesini başlatmıştır. Başlangıçta faydalı olabilen bu proje, çalışmaların yapılmaması nedeniyle kurala sadık kalan ve temiz bir alan arayan grafiti sanatçılarının tuval ihtiyacını karşılamış ve sorunun tekrarlanmasına neden olmuştur. MTA, bazı yazarlar arasında mecburi ilke ihlalinin kaynaklanan çatışmaları önlerken, yazma eylemi tarihindeki birikimi de yok etmiştir. Bu iki perspektif, grafiti tarihindeki iki sonuca yol açmıştır: Yeniden boyamanın açtığı yeni boş alanlar, başlayan stil ve ölçek arayışlarına geniş imkanlar sunarken, "throw-up" formunun yükselmesiyle alanlar daha rekabetçi bir ortam oluşturmıştır (Austin, 2001).



Şekil 2.10. Throw-Up, Grafiti

MTA'nın yeniden boyama politikası, sanatçıları ikiye bölmüştür. Yüksek statü sahibi olmak isteyen sanatçılar, sanatsal kabullere daha uygun olan "piece" formunu tercih etmişlerdir. Bu tarzı seçen sanatçılar için, renkli ve büyük eserler yaratmak resim becerileriyle ilgili bir zorunluluk haline gelmiştir. Ün kazanmak için eski tekniklerden "throw-up"ları (Şekil 2.10.) (Throw-Up (a), t.y.) tercih eden sanatçılarla bu formu tercih eden sanatçılar arasında nesiller arası bir bölünme yaşanmıştır. Artan sanatçı sayısı nedeniyle azalan alan sorununa sanatçılar tarafından çözüm yolları üretilmiştir. Sanatçılar, görünürlüklerini artırmak ve üzerinde çalışma yapılan alanların tamamen kapanmasını sağlamak amacıyla stil değişiklikleri ve dönüşümler yaşanırken, birkaç görsel form da eklemişlerdir. Özellikle arka plan tasarımlarıyla ilgilenmişlerdir. İlk olarak, düz bir renkli arka plan kullanılmıştır. Daha sonra, bulutlar, alevler ve dama tahtaları gibi arka plan tasarımları geleneksel hale gelmiştir. İlerleyen dönemlerde, sanatçıların adları arka planlara boyanmış ve adı çevreleyen bir çerçeve görevi görmüştür (Austin, 2001: 109-110). 1974'lü yıllara gelindiğinde New York şehri bir yıl önce gerçekleştirmeyi ve sorunu çözmeyi planladığı projeye yüksek bir bütçe ayırdığı için toplu taşıma sistemi bakımsızdı. Bu durum grafiti tarihinin en ağır bombalamasına yol açarak Throw-up (Şekil 2.10.) stiline ortaya çıkmasına sebep oldu. Throw-up herkesin kullandığı popüler bir bombalama şekli oldu. Throw-up, bubble stilden türetilen bir ekleme stildir (Davey, 1998).



Şekil 2.11. Top To Bottom Grafiti

Sanatçılar, tasarımsal olarak artık daha farklı şeyler yapamayacaklarını hissettiklerinde çalışmaların ölçeklerinde değişikliklere başvurmuşlardır. Ölçeklerdeki değişim ilk olarak yukarıdan aşağıya pencereler dahil edilerek vagonun bir yüzeyi tamamının bir eserle kaplanmasını öngören ‘top to bottoms’ (Şekil 2.11.) grafitilerle ortaya çıkmıştır. Yazarlar arasında bir vagonu baştan aşağıya tümüyle boyamak cesaret gösterisi olarak algılanmaktaydı. Bu cesareti gösterebilenler; “Phase 2, Stitch 1, Barbara ve Eva 62 ve StayHigh 149” (Cooper and Chalfant, 1999: 17). Ölçeklerdeki değişimler, sanatçıların hayal gücünün mümkün görünen en son noktasına geldiğinde görünür olmak, yazarların hangi riskli duruma ne kadar cesaret edilebildiğine bağlanmaktadır. Grafiti alt kültürünün yapı taşlarından biri olan “cesaret edebilme”nin bu dönemde yazılı olmayan kanunlara dahil edildiği düşünülmektedir. Yazarların dikkat çekme uğraşlarının sonucunda grafitinin agresif yapısının da desteklediği bir rekabet ortamı olduğundan bahsedebiliriz. Görünür olmak için belli adımları yapan yazarların son olarak denedikleri adım olarak yeni stiller üzerine çalışmışlar ve günümüzdeki grafiti tarzlarının oluşmasına zemin hazırlamışlardır.

Sanatçıların sayısının artması, birbirlerinin önüne geçebilmeleri için daha farklı, daha dikkat çekici, daha karışık olmaları gibi aşırılıklara kaçmalarına sebep olmuştur. Belli bir zamandan sonra aşırılıklar da sıradanlaşmaya başlamıştır. Sanatçılar bu sıradanlaşma içerisinde marjinal olmak amacıyla grafiti alt kültürünün yapı taşlarından biri olan cesaret ve maskülenite kavramlarına dayanan çalışmalar üretmeye başlamışlardır. Yazarlar, beklenmeyen veya erişilemeyen yüzeylere çizimlerini aktarmaları ile yazma eylemini çeşitlendirmişlerdir. Beklenmedik olma durumu, alıcı

kitlenin hazırlıksız yakalanmasına sebebiyet veren alanlara yapılan çalışmalardır. Erişilemezlik ise insanların özellikle diğer yazarların ulaşamayacakları, mümkünse hayal dahi edemeyecekleri yüzeylere veya bölgelere ulaşarak çalışmalarını yerleştirmek anlamına gelmektedir. Erişilemeyen alanlardan belki de en ulaşılması mümkün gözükmeyen alanlar çetelerin hâkim olduğu bölgelerdir (Austin, 2001: 53).

Dönemin belediye başkanı John Lindsay, geçen on yılın sonlarına doğru yeni doğan bölgesel çetelerin sayısındaki artış sebebiyle çeteler bir “sorun” olarak tanımlamıştır. 70’lerin başında üç yüzden fazla bölgesel çetenin varlığından söz etmekle birlikte ilk yazarların çoğunun aynı zamanda çete üyesi olduğu bilinmektedir. Çetelerin çoğu, yazarlardan pek hazzetmezler ancak kendi aralarında yürüttükleri savaşı o kadar meşguldürler ki bir çeteye mensup olmayan yazarların duvarları etiketlemesini, grafiti popüler hale gelene kadar umursamamışlardır. Daha sonrasında yazma eylemi popüler hale gelince çetelerde katılmıştır (Austin, 2001: 63). Bu katılımıyla birlikte, MTA’nın yazıları ortadan kaldırmayı öncelik haline getirmesinden önceki son bombalama dalgası ortaya çıkmıştır (Davey, 1998). Çeteler bölgelerini belirlemek için grafitiyi zaten kullanmaktaydılar fakat kullandıkları grafitinin amacı, Viking’lerin işgal ettikleri şehirleri belirtmesiyle paralellik göstermektedir. Aynı zamanda çeteler diğer çetelere bu bölgenin onlara ait olduğunu ve farklı çete üyelerinin girmesinin onların aleyhine sonuçlar doğuracağını bildirmektedir. Yeni yazarların birçoğu yazma eylemini, bölgesel çetelere katılmaktan daha iyi bir alternatif olarak değerlendirmişlerdir. “İlk “yazı çetesi” 1971’de ortaya çıkmıştır. İlk yazı çeteleri EX-VANDALS ve VANGUARDS’dır” (Austin, 2001: 63).

2.3.3.4.3. Sanatsal Kabuller İçerisinde Kendine Yer Bulan Grafiti

Grafiti, çete kültürüyle birlikte hükümet nazarında sorun olarak tanımlanırken aynı zaman diliminde bir yandan da sanat formu olma yolunda büyük adımlarla ilerlemektedir. Hugo Martinez, United Graffiti Artists’i (UGA) oluşturarak sanat basınının dikkatini grafitinin üzerine çekmiştir ve sanat formu olma yolundaki ilk adım grafiti için atılmıştır. 1972’de erken dönem grafiti ustalarında bir kaçını UGA’da örgütleyen Martinez, bu örgüt altında yapılan grafitilerin niyetlerinin ve yapımlarının tamamen sanatsal temellere dayanmasını sağlamıştır. Martinez önderliğinde gerçekleşen etkinliklerle, metroların iç ve dış yüzeylerinde bulunan eserlerin tuvallere yapılması sağlanarak sanatsal bir perspektif kazandırılmıştır. Grafitinin tarihsel sürecindeki bu gelişimi, grafitinin yüksek sanat konumuna gelmesine vesile olmuştur.

Ancak yazarların bir bölümü bu durumu hoş karşılamamıştır ki 1980’lerde Transit Authourity ve yazarlar arasında metro istasyonlarının sahibinin kim olduğuna yönelik bir savaş çıkmıştır. Çünkü grafiti, 1960’ların sonlarında kendisini bir sanat hareketi olarak dünyaya duyurmamıştı ve o dönemdeki yazarlar kesinlikle galerili sanatçılar olarak kariyer yapmak istemiyorlardı. Bazı sanatçılar ise Martinez’in vadettiği sanatçı imajına olumlu yanıt vermişler ve bu örgütün bir parçası olmak istemişlerdir. Örgütün bir parçası olmak isteyen yazarların ve Martinez’in oluşturduğu UGA, birçok sergiye imza atmasıyla birlikte gazete röportajları ve makalelere konu olmuştur. UGA’nın yapmaya çalıştığı, grafitinin sanatsal bir çerçeve içine oturtma çabalarının aksine Nations Of Graffiti Artists (NOGA), daha çok gençlik sanat programı gibi bir işleyişe sahip olmuştur. Yine de yazarlar için önemli buluşma noktalarından biri haline gelmiştir. NOGA, genç yazarların diledikleri stilde ve NOGA’nın olanakları dahilindeki medyalara katılmalarına olanak sağlamıştır (Austin, 2001: 70-72). Jack Pelsinger’in gençlerin grafitiye karşı yetenekleri ve enerjilerini geleceğe belki de bir mesleğe dönüştürebileceklerini düşünerek gençlere yardım etmek istemiştir. (Brooklyn Street Art, 2021).

Yazılı basının, grafitinin sanat olarak görülmesindeki etkisi yadsınamayacak bir haldedir. Öyle ki Richard Goldstein ve Stewart’ın yazmış oldukları New York dergisi tarafından yayınlanan makaleler grafitiyi önemli bir sanat formu ve gençlik-kültür olgusu olarak ele alarak hem sanatsal kabuller çerçevesinde bir yerinin olduğunu hem de kültürün yansımalarını içinde barındırdığını kanıtlamış oldukları düşünülmektedir. Goldstein, grafitiyi tarihsel bir bağlama yerleştirirken Stewart, medyadaki artan ilginin, yazarların kendilerini sanatçı olarak düşünmeye ittiğini savunmuştur. Grafiti çalışmasının, bir sanat dergisine kapak olmasından sonra fotoğrafçı Mervyn Kurlansky ve Jon Naar’ın The Faith Of Grafiti (Grafiti İnancı) kitabının yayınlanması, grafitinin medya gözünde sanat kabul edilmesine destek olan bir başka yazılı basın durumudur. Kitapta, yukarıda bahsettiğimiz kişiler, 1973’ün ilk aylarından itibaren şehirde bulunan çalışmaları fotoğraflamışlar ve en sonunda bu kitabı oluşturmuşlardır. (Austin, 2001: 72-74).

2.3.3.5. 1980’lerde Grafiti

1970’lerde ve 1980’lerin başında New York’ta metro trenlerinde grafiti yazma sorunu ciddi bir kamu politikası sorununa dönüşmüştür (Sloan-Howitt and Kelling, 1990: 131-132). Grafitinin 70’lerde geçirdiği sanatsal değişimler ve insanlar

nazarındaki dönüşümleri 80'lere gelindiğinde yetersiz kalmış ve dönemin başında yeni bir yaratıcılık dalgasına vesile olmuştur. Grafitinin etkisi Bronx'un dışına taşıkça Fred Brathwaite (Friendly Freddie)'nin aracılığı ile güncel bir grafiti ateşi yanmaya başlamıştır (Kahraman, 2009: 57). Fabulous 5 ekip üyesi ve sanat camiasında tanınan ilk grafiti sanatçıları arasında olan Fred, Lee Quiñones'le birlikte 1979 yılında yurt dışında grafiti sanatını sergileyen ilk kişiler olmuş ve Amerikan sanatsal ortamına uluslararası ilginin dikkatlerini çekmiştir (Artsy, t.y.). Fred Brathwaite sayesinde grafiti 80'lerde tüm dünyaya yayılmış ve yapılması hızlı stiller ortaya çıktığına değinebiliriz.

Dönemin ilk yıllarından ortalarına kadar olan dönemde yazı kültürü, bazı faktörlerin etkisiyle kötü bir hal almıştır. Kokain salgının şehrin iç kesimine zarar veriyor olması, silahların erişilebilirliğinin artması gibi toplumla ilgili olan sorunlar sebebiyle, sokaklarda giderek daha gergin ve tedirgin edici bir hava hâkim olmuştur. Yöneticiler de sokakları, hâkim olan bu tat kaçırıcı havadan arındırmak için grafiti yapan bireylerin maruz kalacakları cezalarda bir artışa gidilmesine, küçüklere boya satışını kısıtlayan ve spreyci boyaların kilitli dolaplarda muhafaza edilmesi gibi birkaç yasa değişikliğine gitmeyi uygun bulmuşlardır. Bu çalışmalar grafitileri yok etme girişiminde önceki uygulamalara nispeten daha güçlü ve daha tutarlıydı ve yani grafitilerin yapımı engellenirken var olan grafitilerin de ömrü uzatılmıştır. Yeni yazarların birçoğu engellere dayanamayıp vazgeçmiştir. (Davey, 1998).

Bu dönemi grafiti için doruk noktalarını yaşandığı dönem olarak nitelendirmek mümkündür. Dünya çapında tanınmasıyla popüleritenin zirvesini yaşarken cezaların ağırlaşması ve grafitilerin temizliği de yok edilme tehdidiyle karşı karşıyadır. Dünya çapında tanınmasına vesile olan olaylar olarak grafiti alt kültürünü anlatan filmlerin vizyona girmesi de Fred Brathwaite kadar etkili olmuştur (Kahraman, 2009: 57). Fred'in 1983'te vizyona giren ve grafiti sanatını anlatan klasik-kült filmlerden olan Wild Style'da görünmesi grafiti sanatıyla hip-hop müziğin arasında bir ilişkinin oluşmasına sebep olmuştur (Artsy, t.y.).

1984 yapımı Beat Street filminin çekimleri sırasında PHASE 2 gibi bir grafiti yazarına danışarak Hollywood da grafiti kültürünün yayılmasında kendi payına düşeni yapmıştır. (Kahraman, 2009: 57). 1984 yılında Martha Cooper ve Henry Chalfant'ın Bronx'taki metrolarda bulunan grafitilerin fotoğraflarını çekerek oluşturdukları "Subway Art" kitabında grafitinin, hem tarihsel gelişimi ve stillerin anlatımına hem de

bir sanat formu olduğuna değinerek grafiti camiasının “kutsal kitab”ı olmuştur. (Aral, 2018: 48) Aynı yıl Philadelphia'da “Mural Arts Philadelphia” programı kurulmuştur (Marcovitz, 2020: 40). Dönemin belediye başkanı Wilson Good'un kurucusu olduğu ve grafitiyi yapıcı kamusal sanat projelerine yönlendirmek için Jane Golden'la birlikte gençlerin duvar resmi yapmalarını sağlayan Mural Arts Philadelphia isimli bir program oluşturmuşlardır. “Mural Arts'ın kolektif duvar yapma süreci, diyalog oluşturmak, ilişkiler kurmak, toplulukları güçlendirmek ve ekonomik canlanmayı ateşlemek için güçlü bir araç olduğunu kanıtlıyor” (Mural Arts, t.y.).

Bu dönem içerisinde yazı kültürünü yeniden yapılandıran birbiriyle ilişkili dört dramatik olay yaşanmıştır. İlk iki olay, 1984 yılında MTA ile verilen savaşta yazarların mağlup olması üzerine iletişim aracı olarak şehir duvarlarının iki farklı şekilde kullanılmasıyla ilgilidir. Bir grup yazar, eserlerini gözetimin yazma eylemi için makul olduğu تنها yerlerde yapmaktayken diğer grup kamusal alandaki görünür yerleri iletişim aracı olarak kullanmaktaydılar. İkinci grubun eylemi, yazı kültürünün yerelleşmesini sağladı. Üçüncü gelişme, eserlerin paylaşmak için çoğunlukla yasa dışı alternatif medyaların kurulmasıdır. Dördüncü olay ise grafitinin küreselleşmesine yardımcı olan fanzinler ve videolardır (Austin, 2001: 227-228).

Grafitinin bir nevi kış uykusu yaşamasına sebep olan olay, hükümet ve yazarların arasında gerçekleşen ve metro uğruna girilen savaş olmuştur. Savaş ilk olarak duvarların çitlerle çevrilmesi ve depolara köpeklerin yerleştirilmesiyle başlamıştır. “Metro trenlerinin birincil yazı alanı haline gelmesinden sonra, benzer türden buluşma yerleri yer altına kuruldu ve transit otoritesinden “ödünç alınan” bir başka tür kurumsal alan haline geldi.” (Austin, 2001: 67) Grafiti yazarları metro sistemini o kadar iyi biliyorlardı ki toplu taşımalarda çalışan işçilerle yarışabilirlerdi. “Trenlerin kullanılmadığı zamanlarda park edildiği tüm tersanelerin ve yerleşim yerlerinin yerini ve tüm erişim yollarını biliyorlardı.” (Cooper and Chalfant, 1999: 20). Edward Irving Koch'un başkanlık yaptığı dönemde, MTA ile iş birliğine girerek metro depolarında polisler devriye gezmişler, köpekler yerleştirilmiş ve yazarların tırmandıkları duvarlara çit dikilmiştir. (Austin, 2001: 209) Tersanelerde grafiti yapanları yakalamak için devriye gezen kolluk kuvvetlerine, demiryolu polisleri namı diğer “The Bull” olarak adlandırılan kuvvetleri, Union Pacific ve Norfolk Southern dahil olmak üzere birçok demiryolu şirketi kullanmışlardır (Ross, 2016: 42) “Medya baskısı, NYCTA'nın saldırı köpekleri kullanma planlarından vazgeçmesine neden oldu

(Sloan-Howitt and Kelling, 1990: 132). Diğer bir yöntem olan köpekler, hem maliyetli hem de insan hayatını riske atacak bir tehlikeyi mevcut kıldıklarından ötürü kaldırılmıştır. Çitler ise yazarları metro istasyonlarından uzak tutmakta başarılı olunca 22,4 milyon dolarlık bir maliyetle diğer on sekiz metro deposu da çitlerle çevrilmiştir (Austin, 2001: 209). Savaşta, MTA ve Başkan Koch yazarlara karşı ilk zaferini almıştır.

Grafitinin kitaplarının yayımlanmaya başladığı 1984 yılında, Başkan Koch ve MTA'nın uyguladığı yazarları metro depolarından uzak tutma girişimleri başarıyla sonuçlanmasından sonra "Clean Car Program" (Temiz Araba Programı) devreye sokulmuştur. Program 1-2 yıl içerisinde var olan grafitilerin %80'ini arabalardan temizlemiş ve grafitinin 15 yıl sürecek bir kış uykusuna yatmasına sebep olmuştur. Savaşta yeniden mağlup olan sanatçılar, bu yenilgiyi kabul ederek metrolardan çekilmiştir. Yazarların metrolardan çekilmesiyle beklenen sonuç olan grafitiyle bağdaştırılan suçların oranlarında azalma şöyle dursun artış gözlemlenmiştir. Hali hazırda güvenli olmayan metro istasyonları daha da korkutucu bir hale bürünmüştür. (Austin, 2001: 231) "Bu dönem "bombalama" olaylarının en güçlü şekilde yaşandığı en son dönemdir. Çünkü Metro yönetimi grafitiyi metrodan temizlemeyi bu dönemde en büyük önceliği haline getirmiştir" (Kahraman, 2009: 57). MTA'nın gerçekleştirdiği "Clean Car Programme" grafitiyi dönüştüren belki de en görünür adımdır. Yazarların on ila on beş yıl gibi bir süre zarfında trenlerden mecburi uzaklaşmalarıyla soluğu sokaklarda alan yazarlarla grafiti yok edilmeye çalışıldığından daha sağlam bir şekilde yeniden doğmuştur. Anka kuşu misali küllerinden doğan bu yeni form sokakta yapılan her türlü sanat eserini içine alan "sokak sanatı" kavramı altında birleşmiştir yorumu yapılabilir. Grafiti sokak sanatının içinde kendine özel bir alana ve kültüre sahiptir bu sebeple günümüzde hala devam eden ve sonuca kolaylıkla ulaşılamayacak bir tartışmaya yol açmıştır. İki sanat formunda da üretilen eserlerin sergilendikleri ve izleyiciyle buluştukları mekânın aynı olması bu tartışmanın en belirgin etkisidir. Yaşanan bu savaşta aldıkları her mağlubiyette, hali hazırda sanatçıların iletişim aracı olarak kullandıkları ve throw up'ların uygulandığı duvarlara yönelmişlerdir. Bu dönemde duvarların yanı sıra yüzeyde bulunan otobüsleri ve temizlik kamyonlarını "ödünç alarak" eserlerini yerleştirdiler. Ancak metrolardan uzaklaşmalarına sebep olan çitler bu araçların muhafaza edildikleri yerlerde de bulunmaktadır ki sanatçılar eserlerini araçların muhafaza edilmedikleri zamanlarda yerleştirmişlerdir (Austin,

2001: 234-238). Sanatçıların trenlerden ve trenlerin muhafaza edildiği mekanlardan uzaklaşmaları tren grafitisinin ikinci altın çağını doğuracak iki durumdan biridir (Ross, 2016: 42). Polis tehdidinden dolayı hızlı olunmasını gerekli olduğu bu dönemde uzun saatler harcanarak eserler üretmek manasız ve gereğinden fazla tehlikeli bir durumun oluşmasına sebep olmuştur. Sanatçıların bu dönemdeki en büyük gayeleri Antik Dönem’den günümüze kadar gelen “ben buradayım” söylemi ve Almanya’da Nazi karşıtlığıyla kazandığı başkaldırı tavrı birlikte kullanarak kendilerini hem görünür kılmak hem de sisteme karşı koymak olduğu anlaşılmaktadır.

Sanatçıların bazıları bu dönemde araçların yanı sıra duvarları 80’lerin başlarında benimsemişlerdir. Duvarlar, toplu taşıma araçlarına kıyasla, yüzeyin sınırlarının tasarımı sınırlandırmasının az, hatta bazı duvarlar da hiç olmamasıdır. Grafitinin duvara yönelimi 1970’lerin sonlarında yer altındaki kısıtlamalardan uzak durmak ve polislerle yakalanmamak için Lee tarafından başlatılmıştır. Lee, bir hentbol sahasının duvarına çalışmasını yerleştirdikten sonra 80’lerde bir okulun duvarına “Grafiti Onur Listesi” yapılmıştır. Onur Listesi’nin gördüğü ilgi ile grafiti için, okul müdürünün de izni koşulunda okulların duvarları da farklı bir alan olarak yazarlar kullanmışlardır. Grafitinin parklara girmesiyle savaşta TA’nın yanına bir de grafitiye düşman olarak parklardan sorumlu birim de eklenmiştir. Bazı sanatçılar da yakalanma olasılıklarının nispeten daha az olduğu şehrin diğer alanlarına kıyasla daha sakin olan sanayi bölgeleri gibi mekanlarda bulunan duvarları kullanmışlardır. Mekanlardaki devriyelerin az olmasından dolayı yazarların arasındaki rekabet diğer alanlara göre çok daha ileri seviyelere ulaşmıştır (Austin, 2001: 240). Grafiti, kitle ile iletişim kurmak için ortaya çıktığı ve uğruna savaştığı metro sistemlerinin hem yazarların birbirleriyle iletişime geçmeleri hem de yazı kültürünün merkezi olma özelliği bu yıllarda metrolara ulaşımın olanaksızlığından dolayı duvarlara geçmiştir diyebiliriz.

Austin (2001)’in bahsettiği bu dönemde birbiriyle ilişkili şekilde yaşanan olaylardan bir diğeri, yasadışı alternatif medyaların kullanımı aynı zamanda tren grafitisinin ikinci altın çağını doğuracak olan iki durumdan diğeridir. Ülkenin her yerinde yazarların birbirleriyle iletişime geçmelerini mümkün kılan alternatif medyalar www.12ozProphet.com’a benzer grafiti web sitelerinin çoğalmasıyla yazarlar arasındaki iletişimin katlanarak artmıştır. Yazarlar birbirlerinden haberdar olurken birlikte çalışmak için seyahat ediyorlardı. Grafiti tarihinde ilk olarak ülkenin dört bir yanındaki yazarlar birbirleriyle iletişime geçebiliyorlardı (Ross, 2016: 43). Bu

dönemde gerçekleşen kültürü yeniden yapılandırmaya ve kültürün küreselleşmesini sağlayan dönemin ortalarında yeni bir oluşum olan fanzinler ve videograflar, grafitinin kitle ile iletişimine yeni bir boyut kazandıran yazılı ve videolu iletişim türleridir. Zinler, şehrin grafiti ortamını ve sanatçıları/yazarlarını belgeleyen niteliktedir. Çoğunlukla sanatçılara odaklanan bu dergiler editörün sınırları dahilinde kültüre katkıda bulunmakta ve eserlerin fotoğraflarını da içermektedirler. Doğaları gereği kutlama niteliğine sahip olan zinler, grafiti alt kültürünü romantikleştiriyor izlenimi yaratmaktadır (Ross, 2016: 4) İletişimin yeni bir versiyonu olan videograflar ve fanzinler metroların kültüre hizmet ettiği birçok vasfı üstlenmişlerdir (Austin, 2001: 249).

Hem fotoğrafçı hem de sanatçı kimliğe sahip olan David Schmidlapp, ilk altın çağından itibaren takip ettiği grafiti hakkındaki bazı temsillerde var olan yanlışlıkları fark etmiş ve bunun üzerine “International Graffiti Times” isimli ilk ‘zine’ olma özelliğini bulunan bir dergi çıkartmıştır. Yayın sayısı az olmasına rağmen New York şehri yazarlarının ortak öneme sahip konuları okuyabilecekleri bir alan yaratmıştır. Dergi o dönemde yaşanmakta olan kültürel ve siyasal olaylara karşı sol bir tavır sergilemektedir. İlk yedi sayısı düzenli bir şekilde okuyucuyla buluşan derginin takip eden sayıları düzensiz bir hal almış olmasıyla birlikte Phase 2’nin kültürle ilgili düşünceleri de aktarılacaktır. Dergide yazarların daha aktif oldukları dönem ise 1990 yılında yayınlanan. 12. sayısı ile birlikte gerçekleşmiştir. Daha sonraki dönemlerde dergi adını, “New York şehrinin gettolarında ortaya çıkan ve yaratılan tarihi ve kültürel bir hareketi tanımlamak için medya tarafından zayıf bir “girişim”le tasarlanan ve yürütülen eski, yetersiz ve alakasız bir terim” olmasından olayı grafitinin yerine “International Get-hip Times” olarak değiştirmiştir. International Graffiti Times’ı 1980’lerin sonlarında uluslararası dergilerde dahil olmak üzere birçok dergi takip etmiştir: Bomber Magazine (Hollanda), 14 K Magazine (İsviçre), Aerosol Art Magazine (İngiltere) and Hype Magazine (Avustralya). (Novak, 2017) Yazarların kitleyle iletişime geçtikleri bir başka iletişim aracı VideoGraflardır. Colin Turner ve Carl Weston yaratılan, yazarların eserlerini üretirken çekilmiş fotoğraflarını ve belli bir süre devam eden röportajlarını barındırmaktadır (Austin, 2001: 249).

Dönem içerisinde ciddi bir şekilde yasaklarında olmasıyla toplumun ilgisinin grafitinin üzerine yönelmesi grafitinin ticarileştirilmesine bir yol açmış olabilir. Ticarileşmesi de grafitiye bir değer biçilmesi sonucunda alınıp satılan bir obje

konumuna sokmuştur. Metro trenleriyle başlayan grafitinin ulaşılabilirliği ilk olarak yük trenleriyle ülke çapın ulaşmıştır ancak bir yazarın çalışmasını görmek yine de raylara bağlıdır. MTA ile girilen savaşı sonucunda ulaşılabilirliğin kent sakinlerine indiği dönemde fanzinler ve videograflar internetinde yardımıyla çalışmaların fotoğraflarına sahip olmayla eş değer bir anlam kazanmıştır. Özellikle internet, kitlesel özellik kazanarak bu süreçte katalizör görevi üstlenmiştir. İnternet kullanım yaygınlığı, grafiti dünyasındaki yeni olayları ve üretimleri takip etmeyi sağlamış ve grafiti kültürü süreklilik kazanmıştır. Eş zamanlı olarak, grafitinin sokak ve insanlarla bağı sıklaşmıştır (Aral, 2018: 49-50). Ancak daha önce hiçbir eserin/çalışmanın yazarın/sanatçının kendisinde satıldığı hatta satıldığı görülmemiştir. “Keith Haring bu dönemde Pop Shop mağazasını açarak grafitiyi ticarileştiren en önemli grafiti sanatçılarından biri olmuştur (Kahraman, 2009: 61). Pop Shop açılana kadar diğer sanatçı/yazarlar gibi onun da eserleri duvarlarda izleyiciyle buluşuyordu. İsteyen herkes eseri istediği zaman görebilmesini ve bir daha gittiğin o eserin varlığını tasdiklenmesini sağlamıştır. İzleyici kitle birden alıcı konumuna geçmiş ve ulaşılabilirlik sahip olunabilirlikle aynı anlama gelmiştir bu da tüketimin somut haliyle karşı karşıya kalmamıza sebep olmuştur.

Yazarların kitle iletişim araçlarındaki farklılaşmalar bu dönem başlamıştır ve farklılaşan bu medyalar aynı zamanda hem yazı kültürünü belgeleme niteliği taşımakta hem de yazarların birbirleriyle iletişime geçmeleri zahmet biçimde gerçekleşmesini sağlamıştır. 80’ler dönemi yazı kültürü için hem sanatsal üslup bakımından hem de izleyici kitle nazarındaki kimliğiyle alakalı paha biçilemez bir özellikler dizisi vadetmekte ve ilerleyen dönemlerde bu özelliklerin vücut bulması görülebilmektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi trenler ve tren istasyonları için girilen savaşta çoğu kez mağlup olan yazarlar yeryüzüne çıkmışlardır. Yeryüzüne çıkma durumu o günlerde sorun olarak görülen grafiti yazarlarının çözüm yolları düşüncelerini zorunlu bir sonuç olduğu anlaşılmaktadır. Zaruri çözüm yolları olarak mekân değişimi ve o dönemin sanat hareketlerinden etkilenilen yeni çeşitler/stiller ortaya çıkmıştır. Bal (2004: 12)’ in dediği gibi “1980’lerde poster, stencil, kolaj gibi yöntemlerle pop art, sürrealizm, kübizm ve gerilla art gibi birçok sanat akımını içinde barındırarak daha pratik ve hızlı yöntemler” ortaya çıkmıştır (Bal, 2004).

2.3.3.6. 1990'larda Grafiti

Dönemin başlarından ortalarına kadar yazarlar, yük treni grafitisinin altın çağını yaşatmaya devam etmekteydiler. Yük treni grafitisinin ilk altın çağı, dönemin sonlarına doğru yazarların gündüz avlularda resim yapması, bahçelere tenke çöplerini bırakması, yazarların ve işçilerin güvenliğini tehdit edecek davranışların olmasıyla sona ermiş ve on ila on beş yıllık durağan bir döneme girilmiştir. Duraklamanın ardından ikinci çağ, iki durumun sonucu olarak milenyumun ilk yarısında başlamıştır. İlk durum avluların korunmasıyla ilgilidir, grafitinin söndüğü süre zarfında avluların yazarların uğrak mekânı olmaktan çıkmasıyla polisler ve demiryolu yetkilileri buraları kontrol etmemeye başlamışlardır. Yazarlar, devriyelerin olmamasını fırsat bilerek trenlere geri dönmüşlerdir. Yazarların bazıları eserlerini icra etme amaçlarının bir getirisi olarak silinebilen boyaları kalıcı boyalara tercih etmişlerdir. Tabii ki yazarların belli bir bölümü silinebilen boyaların kullanımını hoş karşılamaktayken bir grup yazar buna karşı çıkmaktadırlar. “Esas amacı, bir mesaj iletmeye yönelik sanat eseri yapmak değil de duvarların ya da üzerlerine grafiti yaptıkları binaların kontrolünü ele geçirmek olan sanatçılar silinebilen boya kullanmaya şiddetle karşı çıkmıştır” (Kahraman, 2009: 71).

İkinci durum ise grafiti, web sitelerinin açılmasıyla dünyanın her yerinden yazarların birbirlerinden haberdar olmalarıdır (Ross, 2016: 39-43). 1994 yılında grafiti kültürünün belgelenmesine ve yazarların birbirleriyle tanışmalarına olanak sağlayan ilk organize web sitesi olan “Art Crimes” oluşturulmuştur. İlerleyen yıllarda dünya çapında oluşturulan grafiti siteleri çoğalmıştır. Bu sitelerin en önemli özelliği, internetin somut tehlikelerden arınık ortamında gezinen ve trene hiç yaklaşmamış çocuklardan, grafiti yazarlarına, hatta yazarlar tarafından kurulan firmalara kadar uzanmaktadır. İnternet, metro sistemlerinin kullanıldığına benzer bir kullanıma sahiptir. Sanal ortamda yapılan bombalamanın ellerin kirletilerek yapılmasının yerini almamıştır ama kültür içerisinde kabul gören bir yön haline gelmiştir. Ekonomik kaygılar içerisinde olan gruplar için hem maddi olarak elverişli hem de en erişilebilir iletişim aracı olmasıdır (At149st, 1998). İnternet sitelerinin bir başka yönü de “alışlagelmiş galeri-sanatçı- izleyici üçgenin sorgulamaya davet etmesidir” (Ünal, 2019: 18).

Yükselen bu grafiti formunun ikinci altın çağı, birkaç nedenden dolayı düşüşe geçmiştir. Bu nedenlerin başında “kendi başarısının kurbanı olması gelmektedir.” Ülke

hatta dünya çapında artan ünü, kültüre birçok yeni yazarın katılımını hızlandırmıştır. Ülke çapında yeni yazarlar kendilerinden önceki yazarları taklit ederek çalışmalar üretmişler. Yukarıda bahsedilen davranışların yoksunluğuyla başlayan ikinci çağ yine aynı hareketler ve işçilere saldırı, yük trenleri çalma, diğer yazarların çalışmalarının üzerini çizme gibi hem insan hayatını riske eden hem de -deneyimli yazarların hoş karşılamadığı- kültürün ilk ve en önemli kuralını çiğnemeleri davranışlar sona ermesinin sebeplerinden belki de ilkidir. Diğer sebepte grafitinin popülerite kazanmasının yol açtığı yazarların sayısının artmasıdır. Sonuç olarak demiryolu şirketleri tarafından güvenlik yeniden artırıldı, çoğu avluya geceleri yük depolarını aydınlatan parlak projektörlerin yerleştirilmesi, kolluk kuvvetlerinin devriye gezmeleri (Ross, 2016: 44-45). Grafitinin artan popülerliği ünlü firmaların ve belli örgütlerin dikkatini de üzerine çekmiştir. “Nike, Converse, Adidas, Play Station, Sony vb. gibi büyük firmaların grafiti kullanımı dışında Uluslararası Af Örgütü, çevre ve sağlık örgütleri gibi kâr amacı gütmeyen kuruluşlar da grafiti sanatçıları ile iş birliği ilişkisi kurmaya başlamıştır.” (Aral, 2018: 50).

Günümüze yaklaştığımızda özel mülk sahiplerinin sokak sanatı programları oluşturduklarını görmekteyiz (Marcovitz, 2020: 42). Hope Outdoor Galery, Mart 2010’da Austin’in şehir merkezinde bulunan ve 80’lerden kalma başarılı olamamış bir apartman projesi olan “The Foundation” da açılmıştır. Açık hava galerisi biricik olmasıyla uluslararası bir tanınırlık elde etmiştir. Sokak sanatçılarına, grafiti yazarlarına ve sanat eğitimi sınıflarına ilham verici, olumlu ve eğitici mesajlarla yönlendirilen sokak sanatını izleyiciyle buluşturma imkânı sağlaması amacıyla geliştirilmiştir” (Hope Campaign”, t.y.) Galerinin açılışında ilk duvar resmini yapan sanatçı Shepard Fairey’dir. 2018 yılında programın mülk satılmış ve Colorado Nehri ‘nin etrafında müzik festivallerin mekân olarak kullandıkları çiftlikte yeniden açılmak üzere geçici olarak sona ermiştir (Marcovitz, 2020: 43).

2.4. Grafiti Türleri

Grafiti türleri aşağıdaki şekilde on bir alt bölüme ayrılarak ele alınacaktır;

Tablo 2.2. Grafiti türleri

Grafiti Türleri	Tag Piece Stencil Etiket Poster Mozaik İplik Grafiti Light Grafiti 3B Kaldırım Tebeşir Sanatı Mural Latrinalia
-----------------	--

2.4.1. Tag Grafiti



Şekil 2.12. Barry Mcgee, “Twister” Tag Grafiti, Londra

Kısaca imza olarak tanımlayabileceğimiz tagging türü, hayal gücünün bir yansıması, nispeten benzersiz desenler ve harf formlarını barındırmaktadır. Bir gelenek haline gelen tag grafiti yapımında bazı kurallar mevcuttur. (Aral, 2018: 43). Grafitinin ilk biçimi olan bu form, sanat biçiminin omurgası konumundadır (At149st, 1998). Yazarların diğer yazarlar tarafından yazama kariyerleri süresince kullandıkları ve kendilerini tanımlayan bir logo haline gelene kadar mükemmelleştirmek için titizlikle çalıştıkları grafiti türüdür. (Cooper and Chalfant, 1999: 68). Baudrillard (2016: 141) tag grafitinin peşinde olduğu şeyin bir kimlik, bir kişilikten çok bir örgüte, çeteye veya bir gruba aidiyet hissine sahip olmaktadır. Kendi isminden vazgeçerek yeni oluşturulan totemik isimlendirmeye sadık olmayı bir nevi kabul etmektir.

2.4.2. Piece Grafiti



Şekil 2.13. Piece Grafiti Örneği

Piece duvar yazısı (Şekil 2.13.) (Piece Grafiti, t.y.), görüntüler içinde isim ya da harf çiziklerdir. Grafiti, basit yazılı kelimelerin, formların, duvar resimlerinin ayrıntılı türüdür. Sprey boya, board marker (bir çeşit tahta kalemi) en sık kullanılan malzemelerdir (Erdoğan, 2009: 35). Piece'ler genellikle yazarların uzun eski çalışmaları ve uğraşları sonucunda oluşmaktayken genellikle wild stille karmaşık bir tipografik yapıya sahip olabilirler. Sade ve okunaklı olan piece grafitilerin de mevcut olduğu bilinmektedir. Bu grafitiler yazarların çıraklıktan ustalığa geçtiklerini diğer yazarlara anlatıyor olabilir. Malzeme olarak genellikle sprej boya kullanıldığı düşünülmektedir.

2.4.3. Stencil (Şablon) Grafiti



Şekil 2.14. N mo and J r me Mesnager, Stencil Grafiti

Stencil(şablon) grafiti (Şekil 2.14.) (Manco, 2002: 60), bilgisayar ortamında hazırlanan görsellerin kalıplarının hazırlanması ve duvara sprej boya yardımıyla boyanmasıdır (Toy ve Görgülü, 2018: 1153). Hızlı bir mekanik üretime sahip olması sebebiyle hem protesto ve propaganda amacı güden politik grafiti yazarlarının hem de eserlerini illegal yollarla üretmekte olan yazarların sıklıkla tercih ettikleri tekniktir.

Şablonlar, politik grafiti için etkili bir ortamdır, kolayca çoğaltılabilir ve güçlü bir grafik sadeliği vardır (Manco, 2002: 60). Şablon grafitinin, yazma kültürüne yeni bir boyut kazandırdığına şüphe yoktur. Yazarlar için bu boyut daha temiz, daha keskin bir eser ortaya çıkmasını sağlarken aynı zamanda birbirinde uzak mekanlarda daha kolay ve hızlı bir şekilde eserini icra etmesini mümkün kılmaktadır (Marcovitz, 2020: 16). Banksy, Brek Le Rat, Graz, C215, Jef Aérosol ve Swoon bu türde eser üreten sanatçılardan en bilinenleridir.

2.4.4. Etiket (Sticker) Grafiti



Şekil 2.15. Shepard Fairey, Andre The Giant. Etiket (Sticker) Grafiti, 1989

Yapıştırılmaya hazır, kesilmiş kağıtların üzerine tag (paraf), desen çizmek veya yapılmış hazır yapışkan yüzeyli grafiklerin yüzeylere uygulanmasıdır (Erdoğan, 2009: 40). Resmi olarak ABD'deki ilk sticker grafiti 1989 yılında Shepard Fairey tarafından yaratılan *Andre the Giant'dir* (Şekil 2.15.) (Sticker art, t.y.). 2000'li yıllardan sonra birçok grafiti sanatçısı etiketlemeye ve bombalamaya alternatif olarak bu türü tercih etmiştir (Sticker Art, t.y.). Tercih etmelerindeki en önemli etkenler ise hem uygulamasının kolay olması ve zamandan tasarruf edilebilmesi hem de boyutlarının küçük olması sebebiyle rahat taşınabilir olmasıdır. Özellikle politik mesajların iletilmesinde, yaşam normlarının eleştirilmesinde ve bu gibi protest tavrın aktif olduğu durumlarda etkin bir araç olarak kullanılmaktadır (Cansız, 2012: 42).

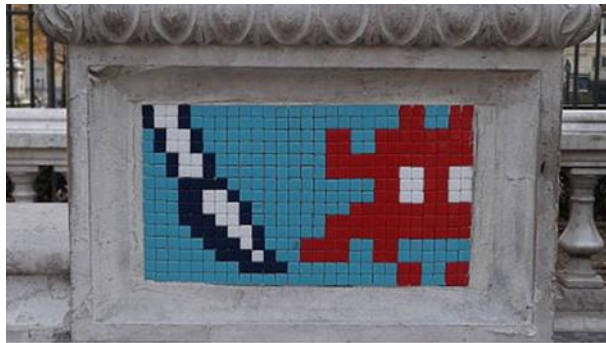
2.4.5. Poster Grafiti



Şekil 2.16. Avareler, Bal Porsukları Partisi, Poster Grafiti, 2013

Poster grafiti, önceden tasarlanmış olan resim, yazı, vb. biçimleri poster veya afiş boyutlarında basılıp duvara yapıştırılmaları sonucu oluşur. Gökova (2020)'nın da dediği gibi birden fazla uygulama olanağının olması sebebiyle şablondan sonra en çok tercih edilen stildir. Karaslan (2008: 29) ise “sanatsal çalışmalar yapmak, politik bir bildiri yayınlamak için en uygun materyallerden birisi” olduğunu belirtmiştir. Genellikle sticker ve şablon grafitideki gibi hızlı uygulanabilme ve düşük maliyet sebebiyle tercih edilmektedir (Karaaslan, 2008: 29). Avareler, Alper Ünal, Shepard Fairey, Wes Wilson, Mark Titchner vb. bu alanda sanat eseri üreten sanatçılardır.

2.4.6. Mozaik Grafiti



Şekil 2.17. Invader, Square Émile-Chautemps, Mozaik Grafiti

Mozaik grafiti, özellikle seramik ve cam parçalarıyla nadiren de kâğıt parçalarıyla oluşturulan yazı ya da görsellerdir. Parçalar tipik olarak daha büyük bir görüntü veya desen oluşturacak şekilde, genellikle geleneksel mozaik sanatına benzeyen bir tarzda düzenlenir. Diğer sokak sanatı türleri gibi, mozaik grafiti de genellikle kamusal alanlarda izinsiz oluşturulmakta ve bir sosyal yorum veya sanatsal ifade biçimi olarak görülebilmektedir. Bununla birlikte, yaratılması oldukça zaman

alıcı ve emek yoğun olabileceğinden, spreya boya grafiti gibi diğer sokak sanatı türlerinden daha az yaygındır. Çok nadir tercih ediliyor olmalarıyla birlikte gri duvarlarda renkli parçalarla bir desen, resim veya yazı oluşturtulması duvarları eğlenceli hale getirmiş olabilir. Hozoi, Diego Machado, İnvader, Carrie Reichardt, Jim Bachor ve Jorge Campos en bilinen sanatçılarıdır.

2.4.7. İplik Grafiti

Yarn bombing, yarn grafiti, gerilla örgü işi ya da gerilla tığ işi olarak da bilinen iplik grafiti, diğer grafiti tarzlarından belki de en farklısı ve en Vandallıktan uzak türüdür. Eser de kullanılan malzeme genellikle dünyanın büyük bir bölümünün kültüründe kadınlarla ilişkilendirilmektedir. Bu sebeple ana motivasyonu dişilikle ilişkilendirilen sıcaklık, aidiyet ve topluluk hissidir. Feminin yapısıyla, grafiti kültürünün yapı taşlarından olan masküleniteye bir anti tez görevi görmekte olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır. Oldukça yeni bir tür olan iplik grafitinin en eski örnekleri 2002 yılına kadar uzanmaktadır (Feltmagnet, 2022).



Şekil 2.18. İplik Grafiti Örneği

2.4.8. Light Grafiti (Işık Grafiti)



Şekil 2.19. Eric Staller, Light Tunnel, Light Grafiti (Işık Grafiti), 1977

Light grafiti, madde olarak kalıcı olmayan fakat görüntü kaydı sonucunda oluşan eser türüdür. Led veya lazer gibi yüksek amperde ışık yayan malzemeler kullanılır ve onların hareket ettirilmesi sonucunda oluşan görüntüler kaydedilir (Evcil ve Yalçın Usal, 2020). Yılmaz (2019: 250) ışık grafitiyi; “fotoğrafçının hayal gücünü kadrājına katan bir fotoğraf tekniği olarak” tanımlamaktadır. Fotoğraf makinesindeki pozlama ayarlarındaki belli ayarlamalar sonucunda görüntüyü geç kaydetmesiyle oluşan bir performans sanatıdır aslında (Yılmaz, 2019: 250). Kamusal alan, genel olarak grafiti sanatında tuval yerine konulmaktadır oysa ışık grafitide mekân olarak kullanılmıştır. Ayrıca kalıcı olmayan bir tür olduğundan hem Vandallıkla ilişkilendirilemez hem de yasal olduğu düşünülmektedir (Yılmaz, 2019: 250). Jan Wöllert ve Jörg Miedza, Taylor Pemberton, Twin Cities Brightest, Lightmark, Sola, Toby Keller ve Lichtfactor gibi sanatçılar bu dalda eserler üretirler.

2.4.9. 3b Kaldırım Tebeşir Sanatı



Şekil 2.20. Edgar Mueller, Ice Age, 3B Kaldırım Tebeşir Grafiti

Kaldırımı bir sanat eseri misali tuvale dönüştüren tebeşir sanatı, 17. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkmıştır. İtalya’da temsil edilen ilk konular dini ikonlardır. Bu sanat formunun, İtalya’da dini törenlere eşlik ettiği kesin olarak söylenebilir. İtalyan kaldırım sanatçıları, Madonna’nın ve kiliselerin yakınındaki diğer kutsal figürlerin (dolayısıyla “Madonnari” adı) kutsal resimlerini çizerek, tebeşir ve pastel tekniğiyle, grafiksel olarak etkileyici görüntülerinin kaldırımlardaki temsili yoluyla insanların dikkatini çekmeye çalışmışlardır. O zaman, bugün olduğu gibi, bu temsiller ilk yağmurda ve rüzgârda yok oldukları için geçici birer sanat eseri idi. Bu eski geleneğe tanıklık etmek için bu şaheserleri yakalamak ancak fotoğrafın doğuşuyla mümkün olmuştur (Bartolomei et al., 2020).

2.4.10. Mural Grafiti



Şekil 2.21. Devak, Mural Grafiti, 2021

Mural grafiti, günümüzde kentin ayrılmaz bir parçası ve sanatçılar tarafından gri olan kent görünümünü gizlemekte ustaca kullanılmaktadır (Ambrose and Harris, 2019: 66). Gelişmiş tasarımsal özelliklere sahip olan murallar Cansız’a (2012: 35) göre sokak sanatının en ilgi çekici türlerinden bir tanesidir (Cansız, 2012: 35). Özünde duvara ait, duvarla ilgili veya duvara yapılan resim gibi tanımları içeren “*mural*” kavramı, grafiti camiasında bir binanın bütün bir cephesine yapılan çalışmaları betimlemek için kullanılır (Kaynar, 2021: 18). Grafitinin bu türünün üretim aşaması kapsamlı ve uzun bir süreç olduğundan eserin yapılacağı yüzeyin sahibinden izin alınması gerekmektedir. Bu gereklilikte mural grafitinin yasal bir uygulama haline gelmesine sebep olmaktadır. Diğer grafitilerden en önemli farkı, oldukça büyük boyutlara kadar uzanabilmesi ve sanatçının izni ve isteği dahilince katılımcı destekli bir etkinlik şeklinde ilerlemeyi mümkün kılmasıdır (Toy ve Görgülü, 2018: 1153).

2.4.11. Latrinalia



Şekil 2.22. Latrinalia Grafiti

Tuvalet grafitileri yukarıda bahsi geçen türler arasında en cinsiyetçi tür olduğunu söyleyebiliriz. Umuma açık tuvaletlerde, baskı altına alınmış ‘ayıp’ duygular ifade

edilmektedir (Baudrillard, 2016: 143). Tuvalet kabininin içerisinde bulunan duvarlara Politik, sosyal, kültürel ve ekonomik meselerle ilgili kendi düşüncelerini, yorumlarını ve eleştirilerini yazarlar. İnsanlar ayrıca sık sık karşı karşıya kaldıkları derin kişisel sorunlar hakkında da yazmaktadırlar (Ross, 2016: 92). Sadece hem cinslerinin görece olması bu grafiti türünde cinsiyetin oldukça belirgin olduğunun bir göstergesidir. Bu grafiti türü, cinsiyet, dil ve sosyal bağlam arasındaki ilişkiye açılan benzersiz bir penceredir. Erkeklerle kadınlar arasında ciddi farklılıklar mevcuttur. Erkeklerin kullandığı tuvaletlerdeki grafitiler, benmerkezci, rekabetçi, maço, erotik, daha aşağılayıcı olarak nitelendirilirken kadınların kullandığı tuvaletlerdeki grafitiler; kişiler arası, daha çok fikir alma, romantik, daha az aşağılayıcı olarak nitelendirilmektedir (Green, 2003: 282-285).

2.5. Grafiti Stilleri

Grafiti stilleri altı kategori halinde aşağıdaki şekilde görüldüğü başlıklar altında sunulacaktır;

Tablo 2.3. Grafiti stilleri

Grafiti Stilleri					
Simple Style	Semi Wild Style	Wild Style	Anti Style	Bubble Style	Throw-up



Şekil 2.23. Simple Style Grafiti

2.5.1. Simple Style

Sanatçılar genellikle oluşturdukları yeni kimliklerini tanıtırken araç olarak kullandıkları duvarlara bu stili kullanarak yazmaktadırlar çünkü oldukça okunaklı bir stildir (Şekil 2.23.) (Simple Style Grafiti, t.y.). Aslında bu stil eserle karşılaşan tüm izleyici kitleye hitap etmek üzere tasarlanmıştır. Aynı zamanda diğer sitillere nazaran oldukça kolay tasarımsal özelliklere sahip olmasından hızlı bir şekilde duvara

aktarıldığından dolayı yasal olmayan eserler için en uygun tekniktir (Kaynar, 2021: 17).

2.5.2. Semi Wild Style

Simple style kadar rahat okunamayan ancak yine de belki biraz uğraşla okunabilen, wild style kadar içerisinde eklenti bulunmayan yani simple style ile wild style arasında olan bir yazı stilidir. Wild style'ın sadeleştirilmiş halidir (Karakiraz, 2019: 75). Semi wild style grafitilerde (Şekil 2.24.) (Semi Wild Style, t.y.), harf formları hala oldukça stilize edilmiştir ve genellikle karmaşık tasarımlar içerir, ancak bunlar genellikle vahşi stil harflerden daha okunaklıdır. Stil ayrıca karakterler, simgeler veya diğer dekoratif öğeler gibi ek öğeler içerebilir.



Şekil 2.24. Semi Wild Style Grafiti

2.5.3. Wild Style



Şekil 2.25. Wild Style Grafiti

Wild stil (Şekil 2.25.) (Wild Style, t.y.), önceki stillerden birkaç farklı yeniliği (bükülmüş, kırılmış veya uflanmış harflerin yanı sıra iç içe geçen oklar, çubuklar ve "uzantılar") az çok tutarlı ama soyut bir sürekli hareket modeline dahil edilmektedir. Mekanik yazı, okunaklılıktan açık bir şekilde uzaklaşmaktır veya daha doğrusu okunabilirlikle hiç ilgilenmez (Austin, 2001: 112). Eserler; oklar, kıvrımlar eklenmiş

harflerin köşeleri sivrileştirilmiş ve yazarların dışında kalan insanların okuyamayacağı kadar karmaşık bir biçime bürünmüştür (Erdoğan, 2009: 67). Kısaca wild style; “yazının okunmasında okuyucuya güçlük çektiren fakat göze çok hoş görünen türdür (Graff In Turkey, 2018).

2.5.4. Anti Style

Grafiti stillerinin hepsini reddeden ve grafiti sanatının kuralsız bir sanat olduğunu savunan bir görüştür. Bu stil, harflere ve hatta karakterlere bile gerek duyulmadığını savunmaktadır. Yazarlar anti-style ile eser üretmekteyseler diğer bütün stilleri reddetmektedirler ve grafiti sanatında kullanılmakta olan tasarım öğelerini ve tekniklerini kullanmamışlardır. Bütün kural ve teknikleri kendileri koymaktadır (Karakiraz, 2019: 77).

2.5.5. Bubble Style



Şekil 2.26. Bubble Style Grafiti

Bubble style (Şekil 2.26.) (Bubble Style, t.y.), okunaklı olması sebebiyle simple style başlığı altında ele alınabilen ve yumuşak hatlara sahip olan bir nevi balonlardan harflerle yazı yazılmış hissi veren stildir (Karakiraz, 2019: 78). Kabarcık grafiti stili, harflerin ve şekillerin baloncuklarmış gibi şişirilmiş görünecek şekilde çizildiği bir türüdür. Bu grafiti tarzı tipik olarak derinlik ve boyut izlenimi veren gölgeli veya vurgulu kalın, yuvarlak harfler içermektedir.

2.5.6. Thow-Up



Şekil 2.27. Throw-Up Grafiti

Türkçesi ‘kusma’ anlamına gelen throw-up stil (Şekil 2.27.) (Throw-Up (b), t.y.), özellikle metrolar için çıkan savaşın öncesinde trenlerde görülmüştür. Yalnızca iki renk kullanılarak ve sadece bir kat sprej boya ile hızlı bir şekilde oluşturulan kelimelerin duvara işlenmesidir (Wide Walls, 2014). Throw up tag'in büyük halidir” ancak çok daha hızlı yapılması gerektiği için özensizdir (Karakiraz, 2019: 79).

3. MATERYAL VE YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma sürecinin kuramsal çerçeve bölümü için nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma, insanların tutum, davranış, görüş ve deneyimlerini daha detaylı bir biçimde anlamayı, yorumlamayı ve betimlemeyi amaçlayan ve derinlemesine inceleme olanağı sağlayan araştırmalar olarak tanımlanmaktadır. Nitel araştırmalar, incelenen olay, kişi veya olgunun niceliği, ortalaması, sayısı gibi ölçülebilir özelliklerden ziyade, daha ayrıntılı ve anlamaya yönelik yürütülen "nasıl, neden" gibi sorularla ortaya çıkarılmaya çalışılan araştırmalardır (Holstein and Gubrium, 1998: 193).

Doküman incelemesi, yazılı dokümanların içeriklerini titizlikle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan nitel bir araştırma yöntemidir. Doküman incelemesi hem basılı hem de elektronik materyallerdeki tüm dokümanların incelenmesi ve değerlendirilmesi için sistematik bir yöntemdir. Diğer nitel araştırma yöntemleri gibi, doküman incelemesi de verileri anlamak, konuyu anlamak ve ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirir (Creswell ve Poth, 2013: 189). Araştırma kapsamında da anahtar kelime (görsel kültür eğitimi, grafiti, göstergebilimsel inceleme, Amerika Birleşik Devletleri, Türkiye, Almanya, İran) olarak tercih edilen kavramlar kullanılarak kitaplar, iinternetteki yazılı kaynaklardan yayımlanmış olan tez, makale vb. bilgi kaynaklarından veriler derlenmiştir.

3.2. Verilerin Analizi

Tezimizin bulgular bölümünde Türkiye, Amerika Birleşik Devletleri, Almanya ve İran coğrafyasından bazı grafiti eserleri seçilmiştir. Bulgular bölümünde seçilen grafiti eserleri göstergebilimsel inceleme yöntemiyle analiz edilmiştir. Göstergebilimsel inceleme yöntemi iletişim, dil, görsel kültür ve sembollerin analiz edilmesinde kullanılan bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yöntem, semiyotik teoriyi temel alarak, sembollerin anlamını ve kullanımını anlamak için kullanılır. Göstergebilimsel inceleme; öğelerin (semboller, işaretler, anlam ilişkileri) tanımlanmasını ve bu öğeler arasındaki ilişkileri çözümlemeyi kapsar. Metindeki sembollerin nasıl bir anlam taşıdığını ve nasıl işlev gördüğünü anlamlandırma, çözümleme ve yorumlama için kullanılabilir (Güneş, 2012; Cullum-Swan ve Manning, 1994). Bu seçmiş olduğumuz grafiti eserlerinin göstergebilimsel analizleri aynı zamanda gösterge, gösteren ve

gösterilen tablolarıyla açıklanmıştır.

3.3. Örneklem Grubu

Araştırmada kapsamında incelenecek olan ülkelerin, sanatçıların ve eserlerin belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemine gidilmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemi, araştırmacının belirli bir hedefe ulaşmak veya belirli bir fenomeni daha iyi anlamak için örneklemini dikkatlice seçmesini sağlar. Bu yöntem genellikle belirli özelliklere sahip birimleri veya bireyleri içeren bir örneklem oluşturmayı amaçlar (Creswell, 2007).

Araştırmada teknik olarak amaçlı örneklemede sıkça kullanılan maximum çeşitlilik tekniği ile yazar ve eserleri belirlenmeye çalışılmıştır. Maximum çeşitlilik tekniği, örneklemin mümkün olduğunca çeşitli alt grupları veya varyasyonları temsil etmesini sağlar. Bu teknik, nitel araştırmalarda daha çok temsil ediciliği sağlamak amacıyla ve örneklemdaki çeşitli özelliklerin ya da değişkenlerin yansıtılmasını sağlamak amacıyla tercih edilir (Ivankova ve Creswell, 2009: 92). Bu araştırmanın amacı ve kapsamı doğrultusunda farklı coğrafi bölgelerin kültürleri yansıttığı düşünüldüğünden dolayı itibarıyla ülkeler olarak “Amerika Birleşik Devletleri, Türkiye, Almanya ve İran” göz önüne alınmış ve veri toplama sürecine gidilmiştir. Seçilen grafiti eserlerinin sanatçıları ülkelerindeki ünlü grafiti sanatçıları olmaları sebebiyle belirlenmiştir. Seçilen eserlerde ise kültürel ve sosyokültürel olayları ele alan mural ve stencil grafitilerle tag grafitiler veri toplama kaynağı olarak incelenmiştir.

4. BULGULAR VE TARTIŞMA

4.1. Amerika Birleşik Devletleri'nde Grafiti

Amerika'da yaşanan ırkçılık, eşitsizlik ve ayrımcılık gibi halkın tutumu ve yönetimin politikalarının isteyerek veya istemeyerek ortaya çıkması ve hız alması grafitinin asıl tarihinin Amerika'da gerçekleşmesine sebep olduğu söyleyebilir. Amerika'daki grafiti tarihi, metrolarda üst düzey güvenlik önlemlerinden dolayı yeni bir tuval arayışı sonucunda yük trenlerinin kullanılmasıyla bir kırılma yaşadığı yorumu yapılabilir. Bu yorumdan dolayı yük treni grafitilerinin Amerika Birleşik Devletleri grafitisinden ayrı düşünülemez bir stil haline geldiği düşünülmektedir. Yük trenleri 1980'lerde grafiti, alt kültürü için kıtada bulunan yazarlar için büyük bir anlam içermektedir. Yük treni grafitisi, grafiti alt kültürü için yazarların kendilerini anlatabilecekleri bir tuval görevi üstlenen, (Ferrell, 1998) güvenlikten uzak yani diğer kamusal alanlara oranla daha az güvenlik önemi alınan bölgeler olmalarından dolayı grafiti yazarları için kolay bir hedef haline gelen (Austin, 2001) ve ayrıca belirli grafiti yazarlarının şehir çapında, ulusal ve hatta uluslararası ün kazanmak için kullandıkları bir dizi araçtan biri olarak Amerika Birleşik Devletleri grafitisinin ve grafitinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır (Weide, 2016: 38).

Yük treni grafitisi dönemindeki grafitilerde, politik bir amaç veya mesaja rastlanmamaktadır. Bu dönemdeki yazarların tek ve yegâne amacı kendilerine rakip olarak gördükleri yazarlar için onların da diğer yazarlar tarafından rakip olarak görülebilecekleri bir yazar olmaları olabilir. Yazarlar stillerini değiştirmeye ve daha riskli, daha çok hayati tehlike yaşayabilecekleri ancak polislerin onları yakalayamayacakları yerleri seçerek eserlerini icra etmeye çalışmışlardır (Macdonald, 2001). Ancak günümüze gelindiğinde sokak sanatını ve bununla birlikte grafitinin politik ve kültürel öğeleri barındırdığı gözlemlenmektedir. 21.yüzyılda hala daha çok olmamakla birlikte Amerika'da siyahilere özellikle de Afro-Amerikalılara karşı ırkçılığın nadiren de olsa mevcut olduğu görülmektedir. Bu durumun en yakın tarihli örneği olarak global bir akım olan Mayıs 2020'de, George Floyd'un "ı can't breathe (nefes alamıyorum)" diyerek polis cinayetine kurban olmasıyla tekrardan gündeme gelmiştir. George Floyd'un hayatını kaybettiği olay "Black Lives Matter" hareketin tekrardan ve global olarak gündeme gelmiştir. Black Lives Matter hareketi George Floyd'la dünya çapında bir duyum sağlamış olabilir. Bu olaydan 7 yıl önce polis cinayetine kurban edilen Afro-Amerikan kökenli Trayvon Martin'den sonra ilk

gösterilerini gerçekleştirmişlerdir. Ancak ülke çapında ün kazanmaları Micheal Brown ve Eric Garner'ın öldüren polisin suçlu bulunmaması üzerine düzenlenen 2014 Ferguson Protestolar ile adından söz ettirmiştir.

Black Lives Matter hareketi kapsamında şarkıcılar bu konu üzerine şarkılar yazmış, ressamlar eserler üretmişler ancak bunlar sadece belli bir kesime ulaşabilmiştir. Kamusal alanda gerçekleştirilen aktivist ve Vandal nitelikli eylemler hem insanların bu konu üzerine düşünmelerine hem de bu konuya dikkat çekilmesine olanak sağlamıştır. Yük trenine yapılmış olan bu grafiti George Floyd'un ölümüne saniyeler kala söylediği kelimelerdir. Yük treni grafitisinin yukarıda bahsedilmiş olan özellikleriyle birlikte ulusal ve belki de gittiği yere bağlı olarak uluslararası bir etki yaratmış olabileceği düşünülmektedir (Şekil 4.1.) (Please , 2020).



Şekil 4.1. Please, I Can't Breathe, Yük Treni Grafitisi

Olay üzerine grafitinin doğası gereği genç yazarların yapmış olduğu grafitilerle birlikte sanatçıların oluşturmuş oldukları grafitiler de mevcuttur. Sanatçılar Niko Alexander, Cadex Herrera, Greta McLain, Xena Goldman, Pablo Helm Hernandez, George Floyd'un Cup Foods tarafından yapılan duvar resmi buna en güzel örneklerden biridir (Şekil 4.2.) (Niko, 2020).



Şekil 4.2. Niko Alexander, Cadex Herrera, Greta McLain, Xena Goldman, Pablo Helm Hernandez, George Floyd, Piece Grafiti

Modern grafitinin doğduğu yer olarak değerlendirebileceğimiz Amerika Birleşik Devletleri, kamusal sanat üzerinde çok önemli ve kalıcı bir etkiye sahip olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle grafiti sanatçılarının çalışmaları gözlemlemek ve kendi çalışmalarını gerçekleştirmek için ziyaret etmeleri gereken bir yer olarak New York'a çekilmesiyle, bugün illegal ve legal çalışmalara üreten sanatçılar için önemli bir uğrak mekân olduğu öngörülmektedir. Amerika grafitisi, grafitinin sanat olarak anılmasında önemli roller üstlenmiş olduğu ve klasik grafitiden günümüzde yaygın olarak sokak sanatı olarak bilinen grafitiye dönüşmesinde öncü olduğu görüşü literatür taramalı sonucunda varılan bir kanıdır. Ayrıca bölge grafitiye biçimsel, tasarımsal, kavramsal birçok yeniliğin gelişmesine ev sahipliği yaptığı araştırmalar sonucunda elde edilen bir veridir. Bu ve buna benzer veriler ışığında grafitinin merkezi olarak Amerika Birleşik Devletleri daha da özel bir alanla açıklanmak gerekli görülürse New York olarak görülmektedir.

Grafiti genelinde ve Amerika grafitisi özelinde akıllara ilk gelen ve araştırmalarda en çok karşılaşılan şehir New York'tur. New York'ta bulunan Özgürlük Anıtı ve Empire State Binası'na yüklenen özgürlük ve eşitlik gibi anlamlara sahip simgeler düşünüldüğünde New York ve grafiti arasındaki bu doğrudan ilişki normal karşılanmaktadır. Çünkü grafitinin ve alt dalı olduğu kamusal sanatın savunduğu; kamusal alanın özgürlüklerin ve iletişimin alanı olmasına yönelik çalışmalar ve eserler üretilmektedir. New York şehrinin mottosunun özgürlükler şehri olması da ikisinin arasındaki bağlam olabilir. Kalabalık ve zarafetin sıklıkla iç içe geçtiği, şehrin fiziksel sertliğinin kültürel inceliğiyle birleştiği bir yerdir New York. (Schacter, 2013). New York grafitisinin gelişmesine ve isminin duyulmasına yardımcı olan pek çok grafiti yazarı mevcuttur. Bu yazarlardan en bilinenlerini; Zephyr, Phase2, Lee Quinones, Blade, Daze, Lady Pink, Cope2, Seen ve Futura olacak şekilde sıralayabiliriz.

4.1.1. Zephyr Tag Grafiti İncelemesi

Zephyr, gerçek adıyla Andrew Witten grafiti sanatının önde gelen isimlerinden biridir. 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında New York'un sokaklarında faaliyet gösteren Zephyr, bu dönemde şehrin grafiti kültürünün gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu dönemde, metro vagonlarında yapılan büyük ölçekli ve renkli grafiti çalışmalarıyla tanınmış olan Zephyr'in, hem grafiti sanatının popülerliğini artırmış olması hem de New York metrosu grafiti kültürünün sembolü haline gelmiş olması New York grafitisine katkılarından sayılabilir. Ayrıca Zephyr, grafiti sanatını

müzelerde ve galerilerde sergileyen ilk sanatçılardan biridir. 1980'lerden itibaren, eserlerini tuval üzerine taşıyarak ve sergiler açarak grafiti sanatını daha geniş bir kitleyle buluşturmuştur. Bu, grafiti sanatının galeri ve müze ortamlarında kabul görmesine ve sanatsal bir ifade biçimi olarak daha fazla tanınmasını sağlaması New York grafitisine katkılarından sayılabilir. Zephyr'ın eserleri, genellikle enerjik çizgiler, canlı renkler ve karakteristik bir yazı stiliyle karakterizedir (Art Of The Title, t.y.; Zephyr Graffiti, 1999).



Şekil 4.3. Zephyr, Zeph, Tag Grafitisi

Tablo 4.1. “Zeph” tag Grafitisinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Tipografi	“Zeph” semi-wild grafitisi	Sıkışmışlık duygusu, karışıklık ve kaosun uyumu
Renk	Mor	Asil olmayı, zengin yaşamı, görkemi, hayal kurmayı, kendine güveni (Çalışkan ve Kılıç, 2014: 73-76)
	Gri	Ağırbaşlılık, sadakat ve ciddiyet (Çalışkan ve Kılıç, 2014: 73-76)
	Siyah	Güç, otorite, gizem, kötülük, korku, tutku, resmiyet (Kırık, 2013: 76)
	Mavi	Güven, huzur, umut, dindarlık (Mazlum, 2011: 133)

- **Sentaktik Analiz**

Şekil 4.3’de (Zephyr Graffiti, 1999) , görülen grafitinin sentaktik incelemesinde ön planın, gri renkle boyanmış bold ve serifli bir tipografiye sahip olduğu görülmektedir. Arka planın ise mor, siyah ve açık mavi renkle lekesel bir tasarımı bulunmaktadır. Gri renkle boyanmış tipografi, Zephyr’ın çok nadir de olsa kullandığı takma isminin kısaltması “ZEPH” ten oluşmuştur. Semi wild stille yazılmış olan

yazıda “Z” harfinin üst kısmından üç tane, birbirleriyle aynı kalınlıkta ama yukarıdan aşağıya doğru uzunlukları kısalan çizgiler mevcuttur. Çizgilerden en uzun olanı ve en üstte bulunanı çizgi yazının ikinci harfi olan “E”nin üst tarafındaki yükseltiyle birleşecekmiş hissi verir gibi konumlanmış ve hemen altında iki tane biri diğerinden daha büyük daire bulunmaktadır. İkinci sırada bulunan çizgi wild stil grafitilerde çokça karşılaşılan ok şeklini almıştır. Üçüncü ve en kısa olan çizgi ise üstte bulunan okun yarısına kadar ilerleyip “Z” harfinin üst kısmının altına girmiştir. “Z” ve “E” harflerinin üst kısımları arasında bulunan bir yıldız şekliyle bağlanmışlardır. Bu iki harfin alt kısımları ise bitişik olarak çizilmiştir. İkinci harf olan “E”nin alt kısmı bir spiral oluşturmuştur. Üçüncü harf olan “P” diğer harflerden daha sade bir tasarıma sahiptir. “P”nin üst tarafı “E” harfinin üst kısmının altında kaldığı görülmektedir. “P” harfi ile sonuncu harf olan “H” harfinin üst taraflarının bağlantısı üç tane farklı kalınlık ve biçime sahip çizgilerle sağlanmıştır. Son harf olan “H”ye üçgen biçimi verilmeye çalışılmıştır. Üst kısmı alt kısmına göre daha dar olan “H” harfinin iki alt ucu birbirine bakacak şekilde bir kıvrımlı spiral oluşturmuştur. Mor arka planın etrafını saran açık mavi renk siyah arka planda kıvrımlı hareketlerle yukarıya doğru daralarak ilerlemektedir.

- **Semantik Analiz**

Amerika Birleşik Devletleri’ndeki eyaletlerinin, kendilerine has kültürel yapılarının ve ekonomik durumlarının var olduğu bilinmektedir. New York’un kültüründe, geçmişte yaşanmış olan bağımsızlık ve özgürlük savaşlarının merkezi olmasından dolayı özgürlük ve eşitliğin simgesi haline geldiğini düşünülebilir. Özgürlük Heykeli’nin New York şehrinde bulunması bu düşünceyi destekleyebilir. New York’un sahip olduğu özgürlükçü bakış açısı, eşitliği savunan politikası ve kültürel farklılıklara saygılı tutumu şehirde farklı etnik kökenlere sahip insanların sayısının fazla olmasına sebep olmuş olabilir. Hint, Rus, İrlanda, İtalyan, Asya, Latin Amerika bölgelerinden gelen yabancıların ve ailesinin kökenleri Amerika Birleşik Devletleri vatandaşı olan bireylerin oluşturduğu eklektik halk, New York nüfusunun %36’sını oluşturmaktadır. (iExplore, t.y.). Bu bilgiler ışığında New York şehri; birçok kültürel alt yapıya ve geleneğe sahip bireyin bir arada uyum içerisinde yaşadığı, bağımsızlık ve özgürlük merkezi olan, karışıklığın ve kaosun uyum içerisinde olduğu bir kent olarak düşünülebilir. İncelenen grafiti eserinde (Şekil 4.3) tipografinin sahip olduğu karmaşık tasarım ve renk paletinin soğuk tonlardan oluşmasıyla New York

halkının farklı etnik kökenleri barındırmasını temsil ettiği düşünülmektedir.

Amerika Birleşik Devleti genelinde uyumun, özgürlüğün, bağımsızlığın ve eşit fırsatın her Amerikalı için gerçekleşebileceğini savundukları bir idealdir “American Dream” (Corporate Finance İnstitute, 2022). Bu ideal eserdeki tipografide, renklerde ve simgelerde belirtilmiştir. Tipografinin arka planında bulunan mor renk, tipografide bulunan eğik oklar ve yıldız simgesi statü sahibi olmayı, zenginliği, yükselmeyi, hedefi veya istikrarlı olmayı temsil edebilir. Soğuk tonların hâkim olduğu tipografideki mor ve gri renkle oluşturulmuş armoniyle sanatçı; New York’ta yaşayan bireylerin, maddi statü bakımında en alt sınıftan en üst sınıfa çıkabilmesinin mümkün olduğunu anlatmış olabilir. Grafiti eserinin sahip olduğu renk armonisi, eserde dinginleştirici ve sakinleştirici bir hava yaratılmasına sebep olmuştur.

Gri renkli tipografiyi ön plana çıkartan mor renkle eserde; kalabalığın ve farklılığın oluşturduğu zarafetiyle New York’un eğlenceli bölümü temsil edilmiş olabilir. Gri renkli tipografiyle ise şehrin diplomatik ve kariyer hedefli bölümünü temsil etmiş olabilir. Eserin bu bölümünde; şehrin ciddi, diplomatik ve kariyer hedefli yönü insanlar tarafından göz ardı edilmektedir yorumuna ulaşılabilir. Eserde; New York’un özgürlük, eşitlik, bağımsızlık gibi temel düzeyde insani yaşam şartlarının simgesi olması, aslen şehrin ciddi ve diplomatik yanının arka planında olduğu anlaşılmaktadır.

Siyah üzerine açık mavi alevi andıran lekesel tasarım ve tipografinin sahip olduğu deforme edilmiş, sıkıştırılmış harflerle sanatçı; içsel bir bunalım yaşadığı, sıkışmışlık hissine kapıldığı veya kederlenmiş olduğu durumdan huzura ulaşmasını temsil etmiş olabilir

• Pragmatik Analiz

Şekil 4.3’deki grafiti eserinin pragmatik açıdan incelenmesinde ise; soğuk tonların esintilerinin bulunduğu grafitinin sakinlik ve huzur hissi vermesi beklenirken tipografinin sahip olduğu karmaşık ve sıkışık tasarımın bu hislerin izleyici kitleye ulaşmasını engelleyebileceği düşünülmektedir. Renk armonisi ve kompozisyonun temsil ettiği düşünülen anlamların şehrin kültürel, etnik, politik ve ekonomik durumu bilindiği takdirde New York şehrinin kültürünün yansımasının eserde görülmesi muhtemeldir. Sanat tüketicisi eserle anlık bir etkileşime maruz kalacağı için eserde anlatıldığı düşünülen sosyokültürel yapı net anlaşılamayabilir. İlk izlemin esnasında

renk armonisinin ve karmaşık tasarımın anlattığı sosyokültürel yapıdan ziyade sıkışmışlık ve içsel çatışma hisleri sanat izleyicisine aktarılabilir. Bu durumun önüne geçilmesi grafiti eserinin çözümlemesiyle mümkün görünmektedir.

4.1.2. Lady Pink'in Mural Grafitisinin İncelenmesi

Gerçek adı Sandra Fabara olan Amerikalı bir sokak sanatçısıdır. 1964 yılında Ekvadorlu bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Lady Pink, 1970'lerin sonunda New York City'de grafiti sanatına olan ilgisiyle dikkat çekti ve kariyerine başladı. 1979'da grafiti yazmaya başlamıştır. New York City'nin sokaklarında, özellikle de Queens, Manhattan ve Brooklyn bölgelerinde, renkli ve büyük boyutlu duvar resimleri yaparak ün kazandı. O dönemde kadınların grafiti sanatında yer alması oldukça nadir olduğu için, Lady Pink'in işleri özellikle dikkat çekiciydi ve diğer kadın sanatçılara ilham kaynağı oldu. Kısa sürede grafiti alt kültüründe erkeklerle rekabet edebilecek tek kadın olarak tanınmayı başardı. Lady Pink, işlerinde genellikle canlı renkler, soyut figürler ve güçlü semboller kullanmaktadır. (Lady Pink NYC, t.y.).



Şekil 4.4. Lady Pink, Highland- New York, Mural grafitisi, 2021

Tablo 4.2. Lady Pink'in mural grafitisinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Leopar gecko, ateş karıncası, kanarya cüce mantis, arı, kırmızı başlı ağaçkakan, hükümdar kelebek, uğur böceği	ABD'de yaşayan insanların karşılaşabilecekleri ve nesilleri insanlardan dolayı tehlike altında olan hayvanlar
Tipografi	“SAVE” yazısı	Eserde bulunan hayvanların nesilleri için zamanın olduğunu ve kurtarılabilecekleri
Nesne	Kırık duvar	Kırsal kesimlere inşa edilen yeni binaların hayvan yaşamına zarar vermesi

- **Sentaktik İnceleme**

Mural grafiti eserinin sentaktik incelemesiyle, gri ve uzun bir duvar üzerine baştan sona doğru farklı hayvanların yerleştirildiği görülmektedir. İzleyiciye göre sağdan sola doğru kertenkele, karınca, mantid (peygamber devesi), uğur böceği, arı, kuş, arı ve kelebek görülmektedir. İzleyicinin sağdan başlayarak esere göz gezdirdiği zaman ilk göreceği hayvan kertenkele ve karıncadır. Kertenkele, yeşil büyük bir yaprağın üzerinde durmakta, yan profilden izleyiciyle buluşmakta ve derisi leopar desenle bezenmiştir. Kertenkelenin esere göre arka tarafında izleyiciye göre ise üst tarafında kalan yaprağın üzerinde kırmızı renkli bir karınca bulunmaktadır (Şekil 4.5).



Şekil 4.5. Lady Pink, Highland- New York, Mural grafitisi, 2021(Kesit)



Şekil 4.6. Lady Pink, Highland- New York, Mural grafitisi, 2021(Kesit)



Şekil 4.7. Lady Pink, Highland- New York, Mural grafitisi, 2021(Kesit)

Şekil 4.7’de mor renkte boyanmış olan peygamber devesi de (mantid) yeşil bir yaprağın üzerine konumlanmıştır. Peygamber devesinin hemen üstündeki yaprakta bir uğur böceği bulunmaktadır. Eserin tam orta noktasında olduğu anlaşılan turuncu renkli bir çiçeğin üzerinde arı görülmektedir (Şekil 4.7). Arının sağ tarafında kalan koyu yeşil bir yaprağın arkasında kalan ve sadece büst kısmının görüldüğü bir kuş bulunmaktadır.

Beyaz gagaya sahip olan bu kuşun baş kısmı kırmızıyla renklendirilmiş, gövde kısmı gagası gibi beyaz bırakılmış ancak sırt kısmı ve kanatları koyu maviyle renklendirilmiştir (Şekil 4.8). Kelebek figürünün vücudunun, kanatlarının vücutla birleştiği bölüm hariç bölümü maviyle renklendirilmiştir. Kelebeğin kanatlarının üst kanat ve alt kanat olarak ayrılacağı kısma kadar olan bölümde kırmızı ve beyaz, birbirleriyle aynı kalınlıkta olan dairelerle hedef tahtasını anımsatan dört tane daire çizilmiştir.



Şekil 4.8. Lady Pink, Highland- New York, Mural grafitisi, 2021(Kesit)

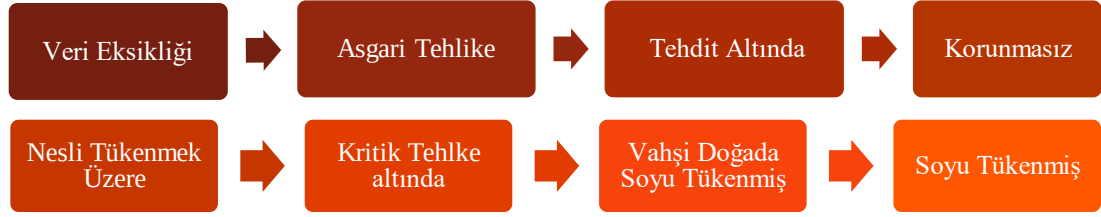
Şekil 4.8’de üst kanat kısmının taban renginin siyah olduğu ve soldaki üst kanatta “S”, “A” veya “P” harflerine benzeyen kırmızı çerçeveli sarı renkli şekiller bulunmaktadır. Aynı kanatın en uç ve üstte kalan kısmında kırmızı bir yuvarlak, kenarının turuncu ve daha büyük bir yuvarlakla çevrelendiği, aynı kalınlıkta bir

boşluğun ardından yine kırmızı renkle ve aynı kalınlıkta bir daire ile çevrelendiği görülmektedir. Sağda kalan üst kanatta ise sadece sarıdan turuncuya doğru hafif degradeli bir renklendirmesi bulunan harflerin “V” veya “Y” ve “E” olduğu gözlemlenmektedir. Kelebeğin üst tarafında kanatlarının arasında kalan bölümde bir arı görülmektedir. Eserin kenarlarına verilen duvarın kırılmış bölümünden görülyormuş hissi verilmiştir. Kırık bölümden dışarıya taşan tek figür kelebeğin kanatlarıyla kelebektir.

- **Semantik İnceleme**

Eserin semantik incelemesinde renkli ve canlı renklere sahip tasarım asimetrik bir dengeye sahiptir. Hayvan görsellerinin büyüklükleri ve eser içerisinde birbirinden bağımsız yerleştirilmeleri eserde asimetrik dengenin hâkim olduğunu göstermektedir. Gerçekçi bir yaklaşımla resmedilen hayvan figürleri arasında yine gerçekçi bir temsille oran-orantının bazı figürlerde uygulandığı görülmektedir. Bu gerçekçi temsil eserdeki anlamı, öznel yorumlardan uzaklaştırıp nesnel gerçekliklere yakınlaştırmak için seçilmiş olabilir. Hayvan figürlerinde görülen gerçekçi temsil, arka planda bulunan yapraklardan sadece leopar desenli kertenkelenin üstünde durduğu yaprakta kullanılmamıştır. Burada bulunan hayvan figürünün “Leopar gecko” olduğu düşünülmektedir. Kertenkele türüne giren bu sürüngen, evcil hayvan olarak beslenebilmektedir. Sürüngen beslemeye yeni başlayanlar içinde oldukça zahmetsiz bir bakıma sahip olmasından dolayı sıkça tercih edilen bir türdür (The Spruce Pets, 2022). Uluslararası Doğayı Koruma Birliği (IUCN) tarafından, Leopar Gecko (*Eublepharis macularius*) türü üzerine 2019 yılında yapılan araştırmaya göre asgari tehlike kategorisinde kırmızı listeye alınan sürüngenler arasındadır.

Tablo 4.3. Uluslararası Doğayı Koruma Birliği Kırmızı Liste



Asgari tehlike kategorisi Leopar Gecko için önlem alınmasını öngörmektedir. Tablo 4.3’de görüldüğü üzere sondan üçüncü sıradan yani asgari tehlike kategorisinden kırmızı listeye dahil olan bu tür üzerinde neslini ciddi derecede yok edecek bir tehdidin olduğundan söz etmek hayli zor bir durumdur. Ancak evcil hayvan olarak beslemenin yaygınlaşması sebebiyle artan talebin hızlı bir şekilde karşılanmak istemesi hem yasal hem de yasa dışı yollarla doğal yaşam alanlarından koparılmaları sonucunu doğurmaktadır. Ayrıca doğal yaşam alanları Afganistan, Pakistan, Hindistan, Nepal ve İran’daki ağaçların kesimleri de hayatlarını riske atan ve yaşamlarını yitirmelerine sebep olan olaylardandır (IUCN Red List, t.y.). İnsanlar hem ağaçları keserek hem de ormanda dikkatsiz davranarak orman yangınlarının çıkmasına sebep olarak bu türün azalmasına sebep olabilirler. Orman yangınları sadece insanlardan kaynaklı da çıkmamaktadır. Küresel ısınmadan dolayı da orman yangınlarının son yıllarda ciddi oranda arttığı söylenebilir.



Şekil 4.9. Solenopsis invicta (Ateş karıncası)

Eserdeki karıncanın, iklim krizini kendisine avantaja çevirebilen “*Solenopsis invicta*” (Şekil 4.9.) (*Solenopsis Invicta*, t.y.) halk arasında ateş karıncası olarak bilinen türün temsili olduğu düşünülmektedir. Ateş karıncaları insanları ısırıldığında, ısırıldıkları bölgenin yanmasından dolayı halk arasında bu isimle anılmakta olabilirler. İklim krizinden dolayı pek çok böcek türünün daha kısa sürede gelişimlerini tamamladıkları ve nesil üretimindeki artışla birlikte böceklerin sayısının arttığı görülmektedir (Yaşar

vd., 2021). Sıcağı seven böcekler için küresel ısınmayla birlikte soğuk bölgelerin giderek azalması böceklerin göç edecekleri yeni bölgelerin ortaya çıkmasına sebep olabilir. İstilacı ve insana zarar veren yapıya sahip olan böceklerin, küresel ısınma öncesinde soğuk olan bölgelerin sıcaklıklarının artmasıyla bölgelerdeki popülasyonun bir parçası haline gelmeleri, insanlar için sorun teşkil etmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nin güneydoğu bölgesinde bulunan Kuzey Carolina eyaleti sakinleri, bölgede 1957 yılından beri bulunan ateş karıncalarının son yıllardaki durdurulamaz üremeleriyle beraber artan nüfusun, ısınan yüksek rakımlı bölgelere ulaşacaklarından tedirgin olmalarına sebep olmaktadır (McGrath, 2021).

Eser soldan sağa doğru incelendiğinde, ikinci sırada peygamber devesi bulunmaktadır. Ancak görülen bu peygamber devesinin renginin normalden farklı olarak mor renkte olduğu görülmektedir. Küresel ısınmanın etkisiyle, diğer böcekler gibi sıcak veya ılıman iklimleri seven peygamberdeveleri kuzeye doğru yayılım göstermektedirler. Peygamberdevesi tabiri aslında 2.400'den fazla türü içeren bir böcek tanımıdır (Mantis, 2023.) Eserde gösterilen peygamberdevesi türünün, doğal yaşam alanı İspanya olan *Pseudoyersinia Canariensis* bilimsel ismiyle bilinen kanarya cüce mantis olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4.10. *Pseudoyersinia Canariensis* (Kanarya Cüce Mantis)

Kanarya cüce mantis (Şekil 4.10) (*Pseudoyersinia Canariensis*, t.y.), 2016 yılında kırmızı listeye nesli tükenmek üzere kategorisinden dahil olmuştur. Yaşam alanları karasal mevsim özellikleri gösteren bölgeler ve o bölgelerdeki ormanlar, çalılık alanlar ve çayırlardır (IUCN Red List, t.y.). Küresel ısınma ve insanların tedbirsizliğinden ötürü oluşan orman yangınları pek çok tür gibi kanarya cüce mantisinin de yaşam alanlarını yok etmekte olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 4.11. *Coccinella septempunctata* (Uğur Böceği)

Kanarya cüce mantisin sağ üst çaprazında, *coccinellidae* (Şekil 4.11.) (*Coccinella septempunctata*, t.y.) halk arasında bilinen tabiriyle uğur böceği bulunmaktadır. *Coccinellidae*'nin 6000'den fazla türü olduğu gibi tümüne yakınının tarım için yararlı böcek olduğunu söyleyebiliriz. Bu eserde temsil edilen türü ise *Coccinella septempunctata* ismiyle bilinmektedir (*Coccinella septempunctata*, t.y.). Yaprak biti yırtıcıları olarak da bilinen uğur böceklerinin genellikle haşere kontrol ajanları olarak önemli bir rol oynadıkları kabul edilir. Kuzey Amerika'daki *Coccinella septempunctata* L. ve özellikle *Harmonia axyridis* (Pallas) dahil olmak üzere istilacı uğur böceklerinin yerli uğur böcekleri üzerindeki olumsuz etkileri mevcuttur. Bu olumsuz etkilerin başlıca nedeni olarak küresel ısınma ve iklim değişikliği gösterilmektedir (Sloggett, 2021).

Eserde soldan sağa doğru göz gezdirmeye devam ederken eserin orta noktasında yani üçüncü sırada konumlanan bir arı görülmektedir. Gıda ve Tarım Örgütü (FAO) “Arılar neden önemlidir” raporunda arıları gıda güvenliğini sağlayan, biyolojik çeşitliliği koruyan ve bitkiler, insanlar ve kendileri için sağlıklı ekosistemleri destekleyen minik mucizeler olarak tanımlanmıştır. Arılar, kuşlar ve yarasalar; bitkilerdeki üremenin baş faktörleri sayılabilecek tozlayıcılar olarak, dünyadaki mahsul üretiminin yüzde 35'ini etkiler, dünya çapında önde gelen 87 gıda ürününün ve birçok bitki kaynaklı ilacın etkisini artırır (Mio Ecsde, 2022). Eserde arının diğer figürlere göre daha fazla resmedilmesi burada bahsedilen önemine vurgu yapmakta olabilir. Ayrıca eserde bulunan arıların diğer hayvan figürlerine oranla aslına uygun olan en yakın halleriyle resmedilmeleri ekosistemdeki önemini ve hakkındaki tehlikeleri gerçekçi bir açıdan görülmesini temsil edebilir.



Şekil 4.12. *Melanerpes erythrocephalus* (Kızıl Başlı Ağaçkakan)

Eserdeki diğer hayvan figürü ise kırmızı başlı bir kuştur. Mural grafiti eserinde kuşun sahip olduğu tüylü doku yerine pürüzsüz bir dokuyla resmedilmiştir. Ayrıca kuşun renklerindeki artırılmış doygunluk, pürüzsüz ve eksik ayrıntılardan dolayı hayvan figürünün diğer figürlere oranla basit bir tasarıma sahip olduğu görülmektedir. *Melanerpes erythrocephalus* (Şekil 4.12) bilimsel ismiyle bilinen kızıl başlı ağaçkakan olduğu düşünülmektedir. Kuzey Amerika’da yaşayan bu ağaçkakan türünün besin kaynağı, böcekler, tohumlar, meyveler, küçük yumuşak meyveler ve fındıktır. Ölü ağaçlarda ve ağaçlardaki oyuklarda yaşarlar. Kentsel alanlardaki ölü ağaçların ve dalların kaldırılmasının bir sonucu olarak habitat bozulması ve kırsal alanlarda yakacak odun kesme, tarımsal gelişme ve nehir kanal açma nedeniyle yuvalama habitatının kaybı nüfus azalmasından sorumlu görünmektedir. (IUCN Red List, t.y.). Kızıl başlı ağaçkakanların yaşadığı bu durum eserde önünde bulunan yaprağın canlı çizilmesi ve kendisinin bir çocuk kitabından esinlenilmiş hissiyle temsil edilmiş olabilir. Ölü ağaç ve canlı ağaçların ekosistemdeki dengesinin bozulması yani ölü ağaçların yakılması durumunda canlı ağaçların sayısındaki doğrudan artış gerçekçi resmedilmiş olan yaprakla temsil edilmiş olabilir. Eserde yaprağın arka planında bulunan tek hayvan figürünün kızıl başlı ağaçkakan olması bu durumu destekleyebilir.

Eser kırık duvar görünümünün içerisinden seyircilerle buluşuyormuş gibi görülmektedir. Bu görüntünün ve içerisinde bulunan hayvan figürleriyle anlatılmak istenen 2022 yılında iklim krizi sorununu misyon haline getiren Stüdyo86 Galerisi bu sorunu benimseyerek dışarı yansıtmak için galeri duvarlarını temsili bir şekilde yıkmakta yorumu yapılabilir. Duvarın ardından iklim krizinin etkilediği ve yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan birkaç canlı üzerinden benimsemiş oldukları vizyonu yansıtmakta olduğu yorumu çıkartılabilir. Eserin anlatmak istediğinin bir destekleyicisi olarak düşünüldüğünde ise kırık duvar görünümü, özellikle kırsal

kesimlerde modernleşme uğruna gerçekleştirilen beton yığının zaten küresel ısınmadan etkilenen hayvanların yaşamının insanlar tarafından yıkılmasını ve yok edilmesini temsil ediyor olabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Eser pragmatik açıdan incelendiğinde; Amy Dooley ve Chloe Mosbacher'in kuruculuğunu üstlendiği multidisipliner yaratıcı stüdyo ve galeri olan Stüdyo86'nın açılışı için stüdyonun duvarına yapılması önemli görülmektedir. Lady Pink, Amy'nin insan ırkının gezegen üzerindeki olumsuz etkileri nedeniyle tehlike altında olan canlıların bir kısmını temsil edebilecek duvar resmi istemesi üzerine bu tasarımı oluşturmuştur. Stüdyonun 2022 yılı vizyonu da bu duvar resminin yapılış amacını ve anlatmak istediklerini destekler nitelikler taşımaktadır. Stüdyonun vizyonunu o yıl gerçekleşecek tüm etkinliklerin iklimi vurgulamasını, Dünya'ya ve varlıklarına saygı göstermesini veya insanın çevre ile ilişkisini keşfetmesine olanak sağlamasını öngörmektedir (Studio 89, t.y.).

Yukarıdaki paragraftan anlaşılabacağı üzerine, izleyici kitlede iklim değişikliği ve küresel ısınmanın hayvanlar üzerindeki etkisine dikkat çekmek istenmiştir. Eserde bulunan hayvanların; IUCN'nin kırmızı listesinde çok risk taşımayan kategorilerde olmaları anlatının etkisini düşürebilir. Eserde insan ırkının canlılara verdiği zarar anlatılır ve temsil etmek istediği her bireyin günlük yaşamında karşılaştığı canlılara değinmek isteği vardır. Bu sayede insanların küresel ısınmaya ve lüks yaşam standartlarının doğaya verdiği zararlarda sorumluluk üstlenmeleri sağlanmış olabilir.

Eser üretim amacını ve anlatmak istediklerini aktaran bir tasarıma sahiptir. Görsel kültürel bakım düşünüldüğünde ise Amerika Birleşik Devletleri'nde sıklıkla karşılaşılan canlıların görülmesi ve kültürel anlatılar sahip olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle renk seçimlerinde seçilen canlı tonlar New York'un enerjik bir yapıya sahip olduğunu temsil edebilir.

4.1.3. Shepard Fairey'nin “Barış ve Adalet Mozaïği” Grafitisinin İncelenmesi

Tam adı Frank Shepard Fairey'dir ancak sıklıkla Shepard Fairey olarak anılmaktadır. Çoğunlukla mural ve poster eserler üreten sanatçı, 1970 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde Güney Karolina, Charleston'da doğdu. California'da geçirdiği sanat eğitimi hayatından sonra Güzel Sanatlar alanında lisans eğitimini almak için

Rhode Island’da bulunan Rhode Island Tasarım Okuluna gitmiştir. Kaykay seven bir öğrenci olarak okul yıllarında çalışmalarını kaykayına çizmeye başlamıştır. Kendi evinde yapmış olduğu ev yapımı çıkartmalarla kaykay topluluğunu etkilemeyi başarmıştır. Sokak sanatı kültürü ve grafiti hareketine ilgisini de aynı süreçte fark etmiştir. Grafiti serüveni “Giant Andre”(Dev Andre)’nin görüntüsünü gazete ilanından görüp sokaklara taşınmasıyla başlamıştır (Street Art Bio, t.y.).



Şekil 4.13. Shepard Fairey, A Mosaic of Peace and Justice (Barış ve Adalet Mozaïği), California, Mural Grafiti, 2022

Tablo 4.4. A Mosaic of Peace and Justice mural grafitisinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Görteren	Gösterilen
Hayvan	Kuş	Barış,
Nesne	Gül	Sevgi, onur, umut, inanç, denge, tutku, bilgelik, bağlılık, Hz. İsa ve Meryem’in sembolü (Fârcaş et al., 2015).
	Terazi	Adalet
Figür	Kadın	
	Kırmızı	Batı toplumlarında vatanseverlik duygularını kampçılایan bir renk (Mazlum, 2011: 131), tehlike (Çalışkan ve Kılıç, 2014)
	Turkuaz/Mavi	Erdal’a (2017) göre türk rengi olarak bilinmektedir. Mavi renk; güven, huzur, umut, dindarlık anlamına gelmektedir (Mazlum, 2011: 133).
	Siyah	Güç, otorite, gizem, kötülük, korku, tutku, resmiyet (Kırık, 2013: 76)
Renk	Beyaz	Saflık, temizlik, masumiyet, doğruluk (Kırık, 2013: 77)

- **Sentaktik İnceleme**



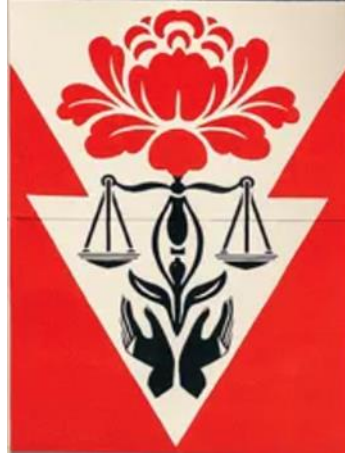
Şekil 4.14. Shepard Fairey, A Mosaic of Peace and Justice (Barış ve Adalet Mozaïği), California, Mural Grafiti, 2022 (Kesit)

Eserin sentaktik incelemesiyle, bir binanın ön kısmının sol tarafına ince uzun bir tasarıma sahip olacak şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Eserin renk paleti turkuaz, kırmızı, siyah ve krem renklerinden oluşmaktadır. Altı farklı görselin bir uyum içerisinde olduğu bu tasarımın en üst tarafında bulunan kare alanda, bir Shepard Fairey klasiği olan “Giant Andre” figürü burnunun alt kısmına kadar görülmektedir. “Giant Andre” figürü görülmektedir.

Hemen altında kırmızı taban renginin ve koyu turkuaz dairenin oluşturduğu arka planın üzerinde krem renkle boyanmış çerçevesi koyu turkuaz olan bir kuş görülmektedir. Kuşun gagasının arasında dikenli bir çiçek bulunmaktadır. Kırmızı kare görselin bitiminde siyah bir yatay dikdörtgen mevcuttur. Siyah bölümün üstünde aşağıyı işaret eden beş tane, koyu turkuaz renginde, orta kalınlıkta üçgen bulunmaktadır.



Şekil 4.15. Sheapard Fairey, A Mosaic of Peace and Justice (Barış ve Adalet Mozaïği), California, Mural Grafiti, 2022 (Kesit)



Şekil 4.16. Sheapard Fairey, A Mosaic of Peace and Justice (Barış ve Adalet Mozaïği), California, Mural Grafiti, 2022 (Kesit)

Eserin devamında kırmızı bir taban rengi ve kısa kenarının yukarıyı gösterdiği bir dikdörtgen alanın içinde sivri uçlarının eserin aşağı bölümünü gösterdiği biri diğerinden daha büyük olan iki tane krem rengi üçgenin birleşmesiyle oluşan girintili bir form mevcuttur. Üçgenin sivri bölümünde ve üzerinde bulunan figürü yüceltiyormuş hissi veren ellerin başparmakları birbirine yakın bir konumda yan yana durdukları görülmektedir. Ellerın yücelttiği nesne çiçeğin gövde kısmının bir teraziyle birleştirilmesinden ortaya çıkan tasarımıdır.



Şekil 4.17. Shepard Fairey, A Mosaic of Peace and Justice (Barış ve Adalet Mozaïği), California, Mural Grafiti, 2022 (Kesit)

Eserin sonraki görselinde bir kadın figürünün portresi görülmektedir. Figürün arka planı krem ve turkuaz renklerinin oluşturduğu iki renkli bir tasarıma sahiptir. Dikdörtgenin sol kenarının biraz aşağısından çekilmiş olan eğik çizginin üst tarafı turkuaz alt tarafı ise krem rengindedir. Figür temel rengi koyu turkuaz, boyutlandırmada kullanılan koyu lekeler için siyah ve açık yerler içinde krem rengi seçilmiştir. Figürün yüzü sola dönmüş bir vaziyettedir. Kafasına fular benzeri bir örtüyü sarmış olan figürün sol profilinde saçının arasından bir gül taktığı görülmektedir. Figürün kıyafetinin sadece omuz kısımları gözükmekte ancak degaje kısmındaki bir kolye bulunmaktadır. Kolyenin orta kısmında ise barış simgesi bulunmaktadır. Figürün baş kısmının üstünde açık turkuaz renkle “EMBRACE JUSTICE” (adaleti kucaklamak) anlamına gelen söze yer verilmektedir.



Şekil 4.18. Shepard Fairey, A Mosaic of Peace and Justice (Barış ve Adalet Mozaïği), California, Mural Grafiti, 2022 (Kesit)

Eserin son bölümünde ise arka fon ve ön fonun birbiriyle ilişki içerisinde olduğu gözlemlenmektedir. Arka planda koyu turkuaz renginin köşelerde oluşturduğu dik üçgen bölümler, siyah bir eşkenar dörtgenin üstünde kırmızı renkte bir eşkenar dörtgen görülmektedir. Kırmızı dörtgenin üstünde altı yapraklı ve krem renkli bir çiçek bulunmaktadır. Çiçeğin etrafında ise görselin hem dikey hem de yatay açıdan simetrik, turkuaz renkli dört çiçekten ve yapraklı gövdelerinden oluşan bir motifle bezenmiştir.

- **Semantik İnceleme**

İllüstratif bir tasarıma sahip olan mural grafiti eserin semantik incelemesinde; kullanılan renklerin her ne kadar Fairey'nin tarzının bir parçası olarak görülse de eserin anlatmak istediğini desteklediği düşünülmektedir. Sanatçı eserin Ukrayna-Rusya savaşından etkilenerek yapıldığını açıkladığı için turkuaz rengi sanatçının stiline bir parçası olarak görülmektedir. Siyah rengin yokluğu, gizemi, karamsarlığı temsil ettiği düşünülürken krem-beyaz rengin ise saflığı, temizliği, berraklığı temsil ettiği düşünülebilir. Ancak siyah ve krem-beyaz renkler çoğu zaman sanat eserlerinde koyuluğu ve açıklığı belirtmek için kullanıldığından dolayı eserde sembolik anlamlarından çok tasarımsal olarak destekledikleri düşünülmektedir.

İlk görsel bölümde bu klasikleşmiş figürün kullanılması eserin izleyici kitle tarafından en son bakacağı bölüm olabileceği için imza olarak yerleştirilmiş olduğu düşünülmektedir. İzleyici kitlenin eserle aynı seviyede olduğu görsel kısımdan yukarıya doğru bir göz gezdirme gerçekleştireceği varsayıldığından eserin en son kısmını ilk görsel olduğunu savunabilir.

İkinci görselde görülen beyaz güvercin ve gagasında tuttuğu gövdesinde dikenli telden esinlenerek oluşturulduğu düşünülen dikenli beyaz bir gül bulunmaktadır. Beyaz güvercin'in neredeyse tüm kültürlerde barışı simgelemesi, Nuh Peygamber'e beyaz bir güvercin tarafından getirilen zeytin dalıyla tufanın bittiğini haber vermesinden dolayıdır (Abisheva, 2015: 24). Ayrıca beyaz gül Hristiyanlık'ta yüce ve saf aşkı sembolize ederken dikenli gülün cenneti anımsattığı bilinmektedir (Fărcaş et al., 2015). Veriler birlikte incelendiğinde beyaz güvercinin tuttuğu dikenli gülün; barışın ancak saf ve yüce sevgi yoluyla geleceği, karşı tarafa saygı duyulması ve bireylerin karşı tarafın onlara saygı duyabileceği şekilde davranmalarıyla da cenneti anımsatan bir ortamın oluşacağı yorumu yapılabilir. Kırmızı rengin de bir arka plana sahip olması, savaş ortamının yarattığı gerilimden dolayı saygı duyma ve sevgiyle şekillenen davranışları yapmanın zor olduğunu anlatmak için kullanılmış olabilir. Üçüncü görselde figür bulunmamakta siyah bir arka planın üstünde eserin aşağı bölümünü işaret eden beş tane turkuaz mavi üçgen bulunması da karamsarlık zamanlarında savaşın bitip barışın ve huzurun gelme ihtimaline bireylerin inancının azaldığını temsil ediyor olabilir.

Dördüncü görselde adaletin yüceltilecek ve hiçbir dini, siyasi, politik, kültürel vb. insanların minimum seviyede dahi ayrımcılığa uğradıkları her türlü olgudan arınmış olmasının gerekli olduğu temsil edilmiş olabilir. Bu görselde bulunan gülün var olan anlamlarından Hristiyanlıkla ilişkili olan kurtarıcıyı temsil ettiği yorumu yapılabilir. Hristiyanlıkta kurtarıcı olan İsa Mesih'in öldüğü yerde gülün bittiğine inanılmasından yola çıkılarak adaletin kurtarıcı olarak düşünüldüğü varsayılabilir (Fărcaş et al., 2015). Diğer görselde kadının boynundaki kolyedeki gülün ortasında barış simgesi bulunmaktadır. Bu temsil de eserdeki barış ve adalet duygusunu desteklediği düşünülmektedir. Son görselde ise eserde çokça karşılaşılan gül desenlerinden bir motif bulunmakta ve eserin renk paletindeki tüm renklerin aynı görselde uyum içerisinde yer aldığını görüyoruz. Buradaki gülün ortasında ise sanatçının imzası yıldız şeklinin içerisine yerleştirilmiştir.

• **Pragmatik İnceleme**

Eserde var olan görsellerin sıralı olmalarının aksine sıralı bir anlatımdan ziyade bir bütünün parçaları olarak bakıldığında bir anlama sahip oldukları düşünülmektedir. Eserin adından da anlaşılacağı üzere sanatçı bir mozaik gibi farklı işlevlere sahip olan ve tek başlarına sadece bir sözcükten ibaret olan parçaların birleştğinde birbirlerini

desteklediklerinde ancak anlamlı ve işlevsel olabileceklerine değinilmiş olabilir. Eser; barış ve saygının yüksek olduğu, karamsarlığın ve cinsiyet veya din, dil, ırk gibi ayrıştırıcı unsurların adalete etkisinin neredeyse hiç olmadığı düzenle şekillenmiş bir yaşam ortamını temsil ediyor olabilir. Ayrıca Fairey'nin, Ukrayna-Rusya Savaşı'nda Amerika Birleşik Devletleri, Ukrayna'nın egemenliğine ve toprak bütünlüğüne olan desteğini dile getirmesi ve Rusya'nın Kırım'ı ilhakını tanımamasını eserine yansıttığını söyleyebiliriz. Sanatçının eserinde bulunan anlamlarla izlenen politikanın eseri etkilediği yönünde yorum yapılabilir.

Eser pragmatik açıdan incelendiğinde; sanatçının anlatmak istediğini temel ve global düzeyde anlattığı, eserde politik izler ve sosyokültürel anlatılarının bulunduğu söylenebilir. Eserdeki renklerin armonisi, izleyici kitleye huzur vermekten ziyade gergin hissetmelerini sağladığı düşünülmektedir. Kırmızı ve turkuaz renkleri arasında kırmızı rengin ağırlıkta kullanımı eserdeki gerginlik, öfke ve rahatsızlık hislerini arttırmaktadır.

4.1.4. Alynn-Mags'in "Live Outside" Tag-Mural Grafiti İncelemesi

Kuzey Kaliforniya'da yaşayan Amanda, hem grafiti sanatçısı hem de güzel sanatlar alanında eser üreten bir sanatçıdır. Kadınsı olan her şeyden ilham alan sanatçı, doğal yaşamın ve insanlığın güzelliğini ve estetiğini çalışmalarına yansıtmaktadır. 2001 yılında San Francisco'nun grafiti topluluğuyla birlikte eserler üreterek kendi tarzını geliştirmiştir (Şekil 4. 19.) (Medicine Woman, t.y.). Mural grafiti alanında günümüzde de çok tutkulu bir şekilde eser üreten sanatçının birçok sanatçıyla da iş birliği yapmaktadır (Wide open Walls, t.y.). En çok iş birliği yaptığı sanatçının Lady Mags olduğu görülmektedir.



Şekil 4.19. Amanda Lynn, Medicine Woman (Şifacı Kadın), Mural Grafitisi

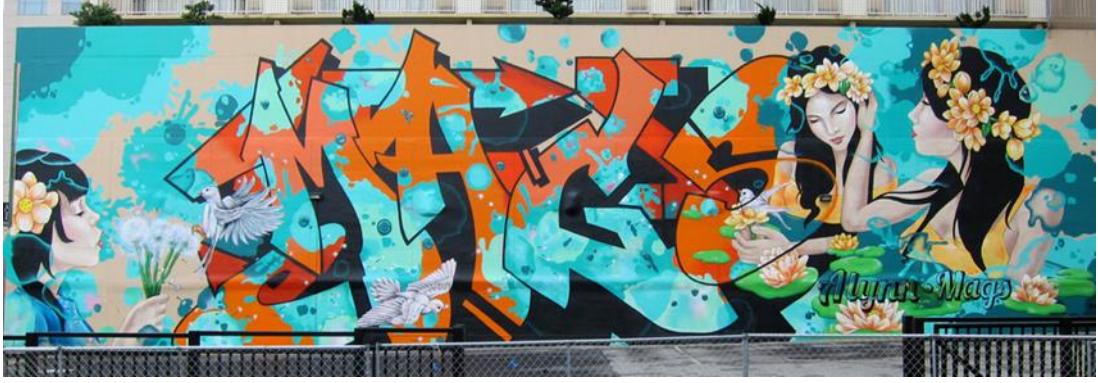
Lady Mags, sanat kariyerine 2006 yılında eğitim diploması alırken Chicago'da yol kenarlarını boyamaya başladığında grafiti yazarı olarak başlamıştır. Dünyanın her yerini gezdi, gittiği birçok yerde sokak sanatı ve büyük ölçekli duvar resimleri çizdi. Stanford Üniversitesi'nde Uluslararası Karşılaştırmalı Eğitim alanında doktorasını yaparken aynı zamanda galerilerde güzel sanatlarını sergilemeye başladı. Şu anda Petaluma CA'da yaşıyor (Luna Rienne, t.y.) (Şekil 4.20.) (Mags, t.y.).



Şekil 4.20. Mags, Tag grafiti

San Francisco'nun New York grafitisine nazaran, daha rahat ve kendine özgü bir sanat biçimini ürettiği görülmektedir. Geçmişte San Francisco'da bulunan yazarlar

metin tabanlı grafiti uygulamasının daha figüratif veya daha çetrefilli bir hal almasına sebep olmuş olabilirler. Temelinde klasik bir Amerikan halk estetiğinden güçlü bir şekilde etkilenen yazarlar, gelecek nesilleri yani günümüz yazarlarını bu yönden etkilediği bilinmektedir. Bununla birlikte, şehrin her zaman ünlü olduğu şey, yenilikçi ruhudur (Schacter, 2013).



Şekil 4.21. Alyn-Mags. Live Outside, Tag-Mural Grafiti, 2022

Tablo 4.5. Live Outside tag-mural grafitisinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Figür	Kadın	Doğaya karşı şefkatli tutum
Tipografi	“MAGS” semi-wild stil grafiti	San Francisco’nun karmaşık etnik yapısı simgelenmiş olabilir
Hayvan	Kuş	
	Kurbağa	Doğanın ürkek ve tedirgin halini simgeliyor olabilir
Çiçek	Yıldız çiçeği	Düzen, kendi yolunu çizmek ve kalabalığın arasından sıyrılmak(Petal Republic, t.y.).
	Nilüfer(Lotus)	Saflık, korunmak (Yulianaa and Watra, 2022).
	Karahindiba	Doğanın eğlence odaklı kullanımı

• Sentaktik İnceleme

Eser (Şekil 4.21.) (Alyn-Mags grafiti, t.y.) sentaktik açıdan incelendiğinde, üç kadın figürü ve kuşun içinde bulunduğu eserin turuncu ve mavi tamamlayıcı renk armonisine sahip olduğu görülmektedir. Eserin merkezinde Lady Mag’in tag grafitisi olan “MAGS” semi-wild stilde yazılmıştır. Yavruağzı, turuncu ve kırmızıyla renklendirilmiş Tag’in çerçevesi ince siyah bir çizgiyle oluşturulmuştur. Tag’in gölgesi aşağıya doğru çekilmiş şekilde siyahla gösterilmiştir. Arka plan tasarımı krem rengi ve içerisinde turkuazında bulunduğu mavi rengin dört farklı tonundan oluşan bir

renk paletine sahiptir. Krem renginin üzerine boya damlatılması sonucunda oluşan desenlerin temsili gibi görünen mavi rengin tonlarında yoğunluk açık renk maviye verilmiştir. Arka plandaki patlayan su damlalarının Tag'in arka kısmında kalması gereken bölümlerinin yazının üstünde olduğu görülmektedir. Bu sebepten dolayı tagin arka plan olarak kullanıldığı söylenebilir. Su damlaları kadın figürlerinin üstlerinde de bulunmaktadır ancak sadece dış atlarından su damlacığı olduğu anlaşılmakta içleri boş görülmektedir.

Kadın figürlerden eserin sol kısmında tek duran figürün saçına, turuncudan beyaza doğru açılan yapraklara sahip bir çiçek yerleştirilmiş şekilde resmedilmiştir. Kadın figürlerinin biri solda elinde altı adet karahindiba tutmuş, gözlerini kapatmış ve dudaklarını üfleyecekmiş gibi öne çıkarmış şekilde resmedilmiştir. Karahindibanın yapraklarının uçtuğu görülmektedir. Karahindiba'nın üstüne eserdeki üç kuştan birinin konmasına ramak kalmış hissi veren; kanatları geriye, ayakları başının önünde ve gövdesi geriye eğilmiş şekilde resmedilmiştir. Diğer iki kuştan birisi eserin sol tarafından sağ tarafına ulaşmak için kanat çırparken tagin "M" harfinin sağdaki ucunda konumlanmış halde esere dahil edilmiştir.



Şekil 4.22. Alyn-Mags. Live Outside, Tag-Mural Grafiti, 2022 (Kesit)

Üçüncü ve son kuş ise eserin sağ tarafında duran iki kadın figürden arkada bulunanın elinde tuttuğu ve nilüfer çiçeği olduğu düşünülen çiçeğin üstüne tünemiştir.

Burada bulunan kadın figürlerinin başlarında sol taraftaki figürün saçına takılmış olan çiçekten taç yapılmış ve alınlarını kapatacak şekilde konumlandırılmıştır. Arkada bulunan kadın figürünün yüzü aşağıya doğru bakmakta ve iki kadın figürünün önünde dört tane nilüfer çiçeği ve hem yanlarında hem de altlarında bulunan yeşil yapraklar bulunmaktadır. Yeşil yapraklardan izleyiciye en yakın olan nilüfer çiçeğinin sağ arkasında bulunan yaprakta koyu yeşil bir kurbağa görülmektedir. Üç kadından sonuncusu izleyicilere sol profilini gösterecek şekilde çapraz durmaktadır. İzleyicilere en yakın konumda olan kolunun sadece omuz kısmı gözükmekte geri kalan kısmı ise nilüfer çiçeklerinin ve patlayan su damlalarının arkasında kalmaktadır. İzleyicilerden uzak olan kolu ise tümüyle gözükmekte ve eli yanında bulunan kadın figürünün saçında görülmektedir.



Şekil 4.23. Alyn-Mags. Live Outside, Tag-Mural Grafiti, 2022 (Kesit)

- **Semantik İnceleme**

Live Outside isimli grafiti eserinin semantik incelemesinde eserin üretildiği bölgenin kültürünün aktarılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. San Francisco kültürü, sanat, müzik, mutfak, festivaller, müzeler ve mimari açısından büyük ve çeşitlidir, aynı zamanda büyük İspanyol nüfusu ve Meksika'nın bir parçası olan tarihi nedeniyle Meksika kültüründen büyük ölçüde etkilenmiştir (San francisco, 2023). 20. yüzyılın ortalarından beri San Francisco, dünya çapında bir karşı kültür merkezi olarak

bilinmektedir. 1950'lerde Beat şairlerinin evi, 1960'ların Bay Area müzik sahnesi, uluslararası başarının tadını çıkarmaya devam eden rock müzik unsurlarını bünyesinde barındırarak eklektik bir tarz elde eden The Grateful Dead ve psychedelic rock'ın öncü gruplarında olan Jefferson Airplane gibi grupları bünyesinde barındıran bir kültüre sahiptir. 1967'de Haight Ashbury mahallesi, Summer of Love sırasında hippiler için bir buluşma yeri haline geldi. Bu arada, Castro mahallesi, Amerika'nın ilk LGBTQ topluluklarından biri olarak tanındı. San Francisco aynı zamanda ırksal ve etnik açıdan en çeşitli Amerikan şehirlerinden biridir. Chinatown mahallesinin geçmişi 19. yüzyıla kadar uzanırken, Mission bölgesi Latin ve Meksika asıllı Amerikalıların yani Chicano sanatının ve kültürünün merkezi olmuştur (World Cities Culture Forum, t.y.).

Eklektik bir kültürel yapıya sahip olması ve içerisinde birbirinden farklı etnik ve kültürel kökenleri barındırması sanatçılar tarafından zıt renk armonisiyle ve kompozisyonun sahip olduğu asimetrik dengeyle anlatılmak istenmiş olabilir. Lekeseli anlatım sanat eserlerinde; hareket, ritim, denge veya duygusal bir atmosfer yaratma gibi etkileri sanat izleyicisine iletebilir. Sanatçılar, bu eserde lekese anlatımı hem kompozisyona devinim katmak hem de San Francisco'nun kültürel yapısını temsil etmek için seçmiş olabilirler. Krem rengi olan arka plan hem ortamdaki sakinliği hem de zıt renklerin oluşturduğu armoninin nefes alacağı boşlukları temsil ediyor olabilir. Bu veriler düşünüldüğünde San Francisco'nun, sakin ve bir o kadar da hareketliliği içeren şehir olduğu yorumunu çıkarabiliriz. Ayrıca dünyanın birçok ülkesi, kültürü veya geleneğine göre sıradan sayılmayan durumların, kişilerin ve yaşam biçimlerinin burada güvende hissettiklerinin ve rahat bir yaşam ortamına sahip oldukları da temsil edilmiş olabilir.

Eserin merkezinde konumlanan tipografinin serifli bir yapıya sahip olması ve birbiri üzerine bindirilmiş hissi veren sıkışık bir tasarıma sahip olması izleyici kitlesinde karmaşıklık hissi uyandırabilir.



Şekil 4.24. Mehtap ateşi yıldız çiçeği

Eserde figürlerin başlarında bulunan çiçeğin San Francisco'ya özgü olan yıldız çiçeği olduğu düşünülmektedir. Ancak burada gösterilen yıldız çiçeğinin atası olarak bilinen tek sıralı yıldızçiçeği ya da mehtap ateşi türü (Şekil 4.24.) (Mehtap ateşi yıldız çiçeği, t.y.) olduğu düşünülmektedir. Çiçeğin şekli itibariyle düzeni temsil ettiği düşünülebilir. Şehirdeki karmaşıklığa rağmen düzenin sağlanabilmesini simgeleyebilir. Ayrıca kalabalığın arasından sıyrılmayı ve kendi yolunuzu çizmeyi sembolize etmektedirler (Petal Republic, t.y.). Bireylerin kendileri olmalarına olanak sağlayacak bir sisteme veya düzene sahip oldukları bir kültürel ve politik ortam temsil edilmiş olabilir.

Eserin sağ tarafında bulunan figürlerin önündeki çiçeklerin nilüfer çiçeği bir diğer adıyla lotus çiçeği olduğu düşünülmektedir. Nilüfer veya lotus olarak bilinen bu çiçek (Şekil 4.25.), bataklıkta yetişmesine karşın üzerine toz veya çamur geldiğinde kendini sallayarak temizlediğinden her daim temiz kalmasıyla bilinmektedir. Bu özelliğinden dolayı saflığı ve korunmayı sembolize eder (Yulianaa and Watra, 2022).



Şekil 4.25. Lotus çiçeği

Lotus çiçeği (Şekil 4.25.) (Lotus çiçeği, t.y.) San Francisco'nun konumu odaklı yorumlandığında, batısında California Eyaletinin suç oranının yüksek şehirlerden biri olan Stockton'un bulunmasına güç de olsa atıfta bulunulduğu düşünülebilir. (Celebrity, t.y.). Bu sebepten dolayı eserde bulunan nilüfer çiçeklerinin San Francisco'nun olumsuz yaşama sahip olan şehirler arasında temiz bir şekilde bulunduğu tasviri de olabilir.



Şekil 4.26. Alyn-Mags. Live Outside, Tag-Mural Graffiti, 2022 (Kesit)

Şekil 4.26'da görülen yüz hatlarındaki yumuşaklıktan dolayı diğer figürlerden daha küçük hatta çocuk olduğu yorumu yapılan figürün karahindibayı üflemesi bu çiçeğin çoğu zaman eğlence aracı olarak kullanılmasını simgeliyor olabilir. Ayrıca aynı bölümde bulunan kuşun geriye doğru kaçması, insanların doğaya eğlence

amacıyla yaklaşımlarına doğanın verdiği bir tepki olarak yorumlanabilir. Eserin sağ tarafında ise şefkatle yaklaşıldığında ise hem kuşun hem de herhangi bir hareketlilikte ürküp kaçan kurbağanın orada bulunduğu ise; doğaya şefkatle ve onun bir parçası olarak yaklaşıldığında doğanın aynı şekilde şefkatle ve kucaklayıcı bir tepki verdiği yorumu yapılabilir.

Eserde San Francisco'nun içerisinde bulunan zıtlıkları ve zıtlıkların oluşturduğu uyumu temsil etmek için renk paletini mavi ve turuncu ağırlıklı oluşturmuşken yardımcı renk olarak krem rengini seçtiği düşünülmektedir. Zıtlıkları zıt renklerin temsil ettiği ve mavinin umudu, sakinliği ve barışı temsil ettiği düşünüldüğünde turuncu rengin heyecanı ve hareketliliği temsil etmesi olasıdır. Bu iki renkten dolayı San Francisco'nun sakin ve bir o kadar da hareketliliği içeren şehir olduğu ve bu zıtlıkların uyum içerisinde yaşadıkları, kendilerine birer alan oluşturabildikleri yorumu yapılabilir. Eserdeki üç kadın figürünün de saçlarında çiçeklerin bulunması 1967 yılında Scott McKenzie'nin "San Francisco (Be sure to wear flowers in your hair)" isimli şarkısına atıfta bulunulmuş olabilir. Şarkı ilerleyen zamanlarda hem Vietnam savaşı karşıtı hem de hippy bir hareket olan Çiçek Gücü Hareketinin resmi olmayan şarkısı haline geldi ("San Francisco (Be sure to wear flowers in your hair)", 2023) Ayrıca şarkıda; "gentle people with flowers in their hair" (saçlarında çiçekler olan nazik insanlar) sözü ve figürlerin saçlarında çiçeklerin bulunması birlikte düşünüldüğünde eser, Kaliforniya merkezli olan ve kültürünün bir parçası olan Çiçek Gücü Hareketi'ne atıfta bulunuyor olabilir (Flower Power, t.y.). Çiçek gücü hareketi ve çiçeklerin insanların yaşamlarını kolaylaştırmak için kullanılması eserin San Francisco'nun kültürünü yansıttığı sonucuna varılabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

"Live Outside" isimli eserin pragmatik açıdan incelendiğinde; eserin sanat izleyiciyle buluşmasının anlık olacağı düşünüldüğünden semantik inceleme sonucunda ulaşılan bilgilerin aktarılamayacağı düşünülmektedir. Ancak eserin sahip olduğu zıt renk armonisi, asimetrik denge, serifli karmaşık tipografi ve lekesele anlatımla sanat izleyicisini kendisine çekeceği düşünülmektedir. Bu sayede sanatçıların anlatmaya çalıştığı düşünceleri ve tarihsel olayları hatırlatması mümkün görünmektedir. Görsel kültür öğeleri içeren bir eser olmasının yanı sıra tarihsel olayların bir tezahürü olan kültürel öğelerinde barındırılması, bulunduğu bölgenin kültürüne hâkim olan bireyler için daha anlaşılır bir anlatıma sahip olduğu yorumunun

yapılmasına olanak sağlamıştır.

4.2. Türkiye’de Grafiti

Grafiti, dünyada yaygınlaşmaya başlamasının ardından uzun yıllar sonra Türkiye’ye ulaşmıştır. Bu nedenle Türkiye’deki grafiti tarihinin çok eski yıllara dayandığı ifade edilememektedir. Türkiye bağlamında grafiti incelemeleri yapıldığında 1960 ve 1970 yılları arasında siyasi hareketliliklerin yaşandığı bir dönem olması ve insanların bir başkaldırı eylemi olarak duvarla çeşitli sloganlar ve imgeler yazmaları grafitinin ilk örnekleri olarak kabul görse de kullanılan yüzey ve mekân dışında pek de ortak noktalarının olduğu söylenememektedir (Erdoğan, 2009: 90). Özellikle bahsi geçen yıllarda insanların duvarlara, sokaklara ve çeşitli kamusal alanlara yazdıkları sözler, sloganlar ve imgeler toplumun bazı kesimlerinin grafitiye bakış açılarını olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir. Oysaki günümüzde grafiti ve siyasal olaylar birbirinden çok yönlü olarak ayrıştırılmış olsa da bu algıların Türkiye özelinde düşünüldüğünde sürdürülebilir olduğu yadsınamamakta olduğu düşünülmektedir. Türkiye’de grafiti sanatsal yanından çok siyasi ve politik amaçlara hizmet eden bir araç olarak görülmekte olduğunu söyleyebilirken sanatçılar ekseninde düşünüldüğünde çok azının siyasi ve politik mesajlar içeren eserler ürettiği araştırmalar sonucunda varılan bir kanıdır. Ancak bir başkaldırı olarak ele alınabilecek olan grafitiler yani sanatçı kimliğinden çok Vandallıkla tanımlanmasına sebep olacak eserlerin siyasi ve politik mesajlar içerebileceği düşünülmektedir.

Amerika’daki ve Almanya’daki ilerlemelerden oldukça başka bir eksende ilerleyen Türkiye grafitisinin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili oldukça az kaynak mevcuttur. Çeşitli kaynaklar tarafından Türkiye’de modern anlamda ve günümüzde sokak sanatı olarak görülen eserlerden oluşan grafitilerin 1984 ve 1985 yıllarında ortaya çıktığı işaret edilmektedir. Yabancı sanatçıların Türkiye’ye gelip gerçekleştirdikleri sanatsal içerikler ilk örnekler olarak ele alınmadığından Tunç Dindaş “Turbo” takma adı ile İstanbul’da gerçekleştirdiği grafitiler ilk örnekler olarak değerlendirilebilir. “Turbo” en tanınmış grafiti sanatçısı olarak gösterilse de aynı dönemlerde MİKO, Ramon, AKİ, NASTY mahlasları ile İstanbul ilinde çeşitli grafiti sanatçılarının çoğaldığı söylenebilir (Erdoğan, 2009: 90).



Şekil 4.27. Turbo, Tag Grafiti, 2021

Turbo'nun (Şekil 4.27.) (Turbo, t.y.) grafiti sanatı ile karşılaşması, hip-hop müzik kültüründe yer alan break dans albümlerindeki grafitiler ile karşı karşıya gelmesi sayesinde olmuştur (Bağış, 2019: 1289). Turbo ile yapılan röportajlardan birinde, grafitinin ne olduğunu veya nasıl yapıldığını bilmeden çeşitli yerlerde gördüğü grafiti örneklerini topladığı ve kâğıda kopyalayarak karalama yaptığından bahsedilir. Ardından 1980'li yıllarda "Beat Street" filmi ile grafiti ile gerçekten tanıştığı ve Türkiye'deki ilk örneklerini oluşturduğundan bahsedilir. İstanbul'un en görünür kamusal alanlarına spreya boyayla çeşitleri olmadığından beyaz boyalar ile kendi lakabını yazmaya başlayarak tanınırlığa ulaşmıştır. Ardından da bir ekibe ihtiyaç duyarak Türkiye'nin ilk grafiti topluluğun olan "Shot 2 kill" yani mahlası S2K'yı kurmuştur (Şekil 4. 28.) (S2K, t.y.). Ancak, çeşitli kaynakların ise bu konuda, GNG Clan'ı grafiti yapan legal ilk grup olarak değerlendirdiğini belirtmek gerekmektedir (Ayrıl, 2014). Turbo günümüzde de eser üretmeye devam ederken pek çok marka, dizi, üniversite gibi hem popüler kültür ürünleriyle hem de eğitim gibi ülkenin kalkınmasının temel taşlarıyla iş birliğiyle eserler üretmektedir. Ayrıca grafiti ve kaligrafi üzerine workshoplarla bilgilerini genç yeteneklere aktararak yeni yazarların veya sanatçıların gelişmesine destek olmaktadır. Turbo'yla birlikte S2K ve grubun diğer üyeleri de çeşitli markalarla iş birliği yapmalarıyla Türkiye'de grafitinin tanınmasına, yayılmasına ve belli sınırlar çerçevesinde desteklenmesine önemli etkileri olduğu söylenebilir (Karakiraz, 2019: 109).



Şekil 4.28. S2K, Semi Wild Stil Tag Grafiti, 2016

4.2.1. High Hero'nun Tag Grafiti İncelemesi

Balıkçı bir baba ve Selanik göçmeni bir ailede 1990 yılında Trakya'da dünyaya gelen Hero, çizim yapmaya, beş yaşındayken oturdukları gecekondu bahçesinde başlamıştır. İlkokul sıralarından lise yıllarına kadar yaramaz bir öğrenci olarak kitapların arka sayfalarını karalardı. On bir yaşına geldiğinde babasının kaybettikten sonra grafiti sanatıyla tanışmıştır. “Hero” mahlasını hem grafitiye olan sevgisinden hem de İngilizcede kahraman ve yiğit anlamlarına gelmesinden dolayı seçmiştir. 2015 yılında mahlasının önüne eklediği “High” kelimesiyle birlikte kullanmasıyla bir marka olarak tanınmasına sebep oldu. Eserlerinde genellikle karşılaşılan bir figür olan tavşanın hikayesi ise küçüklüğüne dayanmaktadır. Yaşadığı köyde daha 7-8 yaşlarındayken elma ve çilek toplamak için köyün dışındaki ormana doğru arkadaşlarıyla gittikleri bir gün karşılarına beyaz bir tavşan çıkmış ve ardından hemen kaçmıştır. Tavşan sevgisinin bu olaya dayandığını düşünmektedir. Eserlerinde yakalamaya çalıştığı tavşanı, insanların günümüzde ya çalışmanın eskiyip boyasının dökülmesiyle ya da üzerinin boyanmasıyla kendi kendini yok ettiğini bir nevi kaçtığını düşünüyor (Repertuar, 2021).



Şekil 4.29. Hero, Simple Tag Grafiti

Tablo 4.6. Hero tag grafitisinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Tipografi	Serifli, Simple stil grafiti	Tehlikeli bir durum, karmaşık toplumsal yapı içerisinde düzen
Simge	Gülen yüz “X” işareti	İroni
Renk	Turuncu	Enerji, cesaret, fiziki canlılık, dinamik kuvvet, coşku ve neşe manaları taşımakta (Kırık, 2013: 74).
	Gri	Karasızlığı, uyumu, uzlaşmayı temsil edebilir (Parsa ve İşbilen, 2023, s. 1537). Türk kültüründe yası simgeleyen bir renk olmasıyla esere karamsar bir hava kazandırdığını söyleyebiliriz.
	Koyu gri	Karamsarlık (Parsa ve İşbilen, 2023, s. 1537)

• Sentaktik İnceleme

Tag grafitinin (Şekil 4.29.) (Hero, t.y.) sentaktik incelemesinde renk paleti beyaz, turuncu, gri ve koyu gri olduğu görülmektedir. Baş harfi büyük olarak yazılmış “Hero” ismindeki “H” ve “r” harflerinde yatay çizgilerinin alt ve üst tarafları tırtıklı bir yapıya sahiptir. Kelimenin “e” harfi için “é” kullanılmış ve içerisinde bulunan boşluk yerine doldurularak üstüne beyaz renkle çarpı işareti çizilmiştir, “o” harfinin içerisi de doldurularak üzerine beyaz renkle gözleri yuvarlak ve ışık parıltısı eklenen bir gülen yüz çizilmiştir. “O” harfinin sol üst kısmında “r” harfinin yuvarlak kısmı ve bahsi geçen harfin sağ alt tarafında yuvarlak bir şekil bulunmaktadır. Yazının kendisi koyu griyle renklendirilmiş boyutlandırılmadan hemen önceki sınırları beyazla

yapılmıştır. Yazının boyutlandırılması ise gri ve koyu gri renklerle metalik bir görüntü verilerek yapılmıştır. Yazının boyutlandırılmış haliyle birlikte hepsinin dış hattının turuncu renkle sınırlandırıldığı görülmektedir.

- **Semantik İnceleme**

Gri ve koyu gri rengin yoğunlukta olduğu tipografi tasarımı serfli ve düzenli bir yapıya sahiptir. Ayrıca tipografideki ilk harfin diğer harflerden büyük olmasıyla harfler arasında kısmen hiyerarşik bir düzenin olduğundan bahsedebiliriz. Tipografideki diğer harflerin hiyerarşik düzene uymadığı görülmektedir. Bu düzensiz durum bir baş kaldırı olarak yorumlanabilir. Tipografinin serif kısımlarının düzensiz ve farklı aralıklara kesintiye uğratılmasıyla tipografiye hareket, enerji ve ritmik bir etki kazandırılmış olabilir. Ayrıca tırtıklı serif yapısı eserdeki çarpı işaretiyle birlikte düşünüldüğünde yasak ve tehlikeli hissiyatı da hissettirebilir. Tasarımın nötr renklere sahip olması tipografinin temsil ettiği duyguların izleyici kitleye geçmesine yardımcı olabilir.

Grafitinin stiline, grafitiye ilgisi olmayan insanlar için bile okunur olması, tüketicinin sanatçıyı görmesi ve fark etmesi için yapılan simple stil olduğu görülmektedir. Sanatçının eserde anlatmak istediğini sanat izleyicisinin anlaması için yaptığı yorumu yapılabilir. Eserde kullanılan renklerin hem kültürel anlamları hem de sanatçı nazarında üstüne yüklenmiş olduğu düşünülen anlamlarıyla birlikte yorum yapılmasının gerekliliği yukarıda bahsedilen sebeplerden dolayı söz konusudur.

Tipografideki renklerin kültürel anlamlarının eserin anlaşılmasında önem arz ettiği düşünülmektedir. Bu sebeple gri, koyu gri, beyaz ve turuncu renklerinin kültürel anlamları sırasıyla açıklanmıştır. Oğuzlarda, Kırgızlarda, Altaylarda ve Azerilerde siyah, beyaz ve gri renkleri bazı zamanlar birlikte bazı zamanlarda ayrı ayrı kullanılarak matem anlamını barındırmaktadır. Eski Türklerde başka bir yas davranışı olarak siyah giysiler giyinip gri renkli bir eşarp veya kaşkol benzeri bir kumaş parçasıyla sarınmak olduğu gibi bazı yerlerde yas ifadesi olarak gri renkli bir bayrak asıldığı da bilinmektedir (Küçük, 2010: 193). Beyaz renk “ak” olarak anılmakta ve temiz, masum, namus, doğru, duruluk manasına gelen ak, aynı zamanda Türklerde ululuk, adalet ve güçlülüğü de temsil etmektedir. Turuncu rengin önemli bir Türk kültüründeki anlamı üzerine araştırma yapıldığı vakit, Divan-ı Lügat-it Türk’te tam bir anlamsal karşılığı olmamasıyla birlikte kırmızıya yakın turuncu renk “al” olarak tanımlanmıştır.

Türklerin en eski inançlarında “Al Ruh” veya “Al Ateş” adları verilen bir ateş tanrısının yahut da koruyucu bir ruhun varlığı bilinmektedir. Türklerin al renkli bayrak kullanmalarının Al Ateş kültü (inancı) ile bağlı bir gelenek olduğu bilinmektedir. Şamanizm’de ateş kötü ruhların kovulmasını ve insanlardan temizlenmesini sağladığına inanılmaktadır (Yıldırım, 2012). Ateş’in yandığı esnada ortaya çıkan renklerin kültürel olarak aynı anlamlara geleceği düşünülmektedir. Bu sebepten dolayı hem asıl rengin genel anlamı ve kültürel olarak dolaylı olarak üzerine yüklenen anlamla birlikte yorumlanması olasıdır. Yukarıdaki veriler ışığında turuncu renginin Türkler için özel bir anlamı olmadığı ancak kırmızıyla bir görülmesinden dolayı kırmızı rengin anlamını barındırabileceği düşünülmektedir. Kırmızının üzerinden elde edilecek bir tanımlamanın eserin anlamını tezde amaçlanan anlama odaklanan yanlış bir yorum olacağından dolayı turuncu rengin sanatçının deneyimlerine veya benliğine dayanan bir anlamı olduğu düşünülmektedir.

Yukarıdaki veriler ışığında eserin, sanatçının eserinde kendisinin bir tezahürünü yansıttığını veya yaptığı işe karşı beslediği duyguları temsil etmiş olabilir. Eserin genelinde diğer renklerden daha fazla görülen koyu gri rengi, sanatçının ya hedeflerinde veya yaptığı işte karamsar tavırlar sergilemeye meyilli olduğu ve ciddi bir tutum sergilediği ya da karakter özelliklerinde karamsar ve ciddiyetin olduğu yorumu yapılabilir. Ayrıca kültürel olarak yasla ve kederle ilgili mesajlar veren bir renk olmasıyla belki de sanatçının geçmişinde babasının kaybetmesi veya eseri yaptığı zamanda sanatçının yaşadığı üzücü bir durumun esere bir yansıması olarak düşünülebilir. Bu özelliklerinin arka planında saf, temiz duygularının ve huzurun olduğu yorumu yapılabilmesini sağlayan yazının katmanının beyaz ve griden oluşan metalik görüntüsüdür. Ayrıca bu metalik görüntünün ise bahsedilen bu duyguların kendisini veya yaptığı işi bu duygular sayesinde dayanıklı kıldığının temsili olarak düşünülebilir. Turuncu renk ise sanatçının çocukluk zamanlarından gelen ve sanatına yansıyan bir figür olan tavşanı anımsatmak için kullanılmış olabilir. Eser sanatçının geçmişine bir nevi ışık tutacak simgesel bir anlatıma sahipken bu anlamların yanı sıra pek çok anlam çıkarılabilir. Sanatçının bu renk kombinasyonlarını sadece tasarımsal olarak ve kendi beğenilerine göre düzenleyerek yaptığı da düşünülebilir. Yazının “e” ve “o” harflerindeki boşlukların dolu bir şekilde resmedilmesi ve “o” harfinin içerisinde bulunan gülen yüz simgesi sanatçının stiline bir parçası olduğundan dolayı eserin kültürel anlamların yanı sıra kişisel anlamlarının da olduğu düşünülmektedir.

Burada bahsedilen kişisel anlamın ise geçmişinde yaşadığı kayıpların işine odaklanarak üzerine sünger çektiği yorumu yapılabilir. Ayrıca gülen yüz ve “x” işareti sanatçıyı etkileyen olumsuz durumlar karşısında takındığı samimiyetsiz, rahatsız edici ve kinayeli bir tavır olarak düşünülebilir.

Burada bahsedilenlerin kültürel yorumlanması da olası bir durumdur. Türkiye hem Asya hem de Avrupa’da yer alan bir ülkedir. Ayrıca farklı kültürlerin uzun yıllardır bir arada yaşadığı köklü geçmişi olan bir ülkedir. Eserdeki karmaşık görüntünün altında gizli kısmen düzenli hiyerarşik yapı karmaşık kültürel farklılığı simgeleyebilir. Tipografinin okunaklı olması ise bu farklı kültürlerin birbirine saygılı bir yaşam sürdüklerini temsil etmiş olabilir. Tipografinin sahip olduğu tırtıklı serif, gülen yüz simgesi ve çarpı işareti farklılıklara saygılı olan toplumun aslında bir ironi olduğunu anlatmak istemiş olabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Eser pragmatik açıdan incelendiğinde, barındırdığı kişisel ve kültürel anlamların bireysel farklılıklardan dolayı herkes de farklı bir karşılık bulacağı düşünülmektedir. Ancak eserin seriflerin tırtıklı bir yapıya sahip olmasından ve gülen yüz simgesinin birlikte değerlendirilmesi halinde rahatsız edici olması ve izleyici kitleyi tedirgin etmesi olasılık dahilindedir. Nötr renklerin hâkim olduğu eser sanat izleyicisinin kendisinden izler bulmasına olanak sağlamış olabilir.

4.2.2. No More Lies’in “Origami Geyik” İsimli Mural Grafitisinin İncelenmesi

Ankara doğumlu olan No More Lies geceleri çalışan bir grafiti sanatçısı olarak anılmaktadır. Gündüzleri bir şirkette beyaz yakalı olarak çalışmakta geceleri ise eserlerini duvarlara icra etmektedir. Sticker ve stencil tekniğiyle başlayan sokak sanatı serüveni, günümüzde serbest çizimlerle sürmektedir. Eserlerinde hayvan figürlerini kullanan ve anlatmak istediği mesajı bu figürlerle aktarmaktadır. Bunun sebebi ise hayvan figürlerinin cinsiyetsiz, etnik yapılardan uzak, sadece mesajı vermeye amaçlanmış olmalarındandır (Swiss Chamber Of Commerce In Türkiye, t.y.; T24, 2020).



Şekil 4.30. No More Lies, Origami Geyik, Mural Grafiti, 2022

Tablo 4.7. Origami Geyik mural grafitisinin göstergibilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Geyik	Küresel ısınma kaynaklı ortaya çıkan orman yangınları
Nesne	Origami	Orman yangınlarında ortaya çıkan zehirli gazlar
Renk	Neon renkler	

- **Sentaktik İnceleme**

Eser (Şekil 4.30.) (Origami geyik, 2022) iki binanın iç tarafında kalan, kenarları birlikte olan iki duvara yapılmıştır. Eserin renk paleti yeşil, mavi, kahve rengi ve sarıyla birlikte bu renklerin tonlarından oluşmaktadır. Bir ormanlık alanın içerisinde bulunan sarı renkli kâğıt kullanılarak origami tekniğiyle yapılan bir geyik görülmektedir. Geyiğin kalça tarafının alev almış ve alevden de mavi ve gri renkli duman tütmektedir. Geyiğin üzerinde bulunduğu bölümde yeşilliğin az olduğu görülürken diğer taraflarda yeşillik fazladır. Önde bulunan iki ağacın rengi siyaha yakın kahve rengiyle renklendirilmişken geride klan ağaçların her birisinin gövde rengi maviye renklendirilmiştir.



Şekil 4.31. No More Lies, Origami Geyik, Mural Grafiti, 2022 (Kesit)

- **Semantik İnceleme**

Sanatçı bu eseri, her sene iki sanatçının eserinin sergilendiği mekân Yanköşe isimli kamusal sanat projesi için yapmıştır. Sanatçı tarafından eserle ilgili açıklamalar okunmadan önce eserin orman yangınlarında yanıp kül olan ağaçlara ve ölen hayvanlara atıfta bulunduğu düşünülmektedir. Kâğıt katlama sanatı olan origami için temelde tek ve öncelikli koşulun kâğıt kullanılmasıdır. Eserde kâğıttan bir hayvanla anlatılmak istenen; kâğıt üretimi için temel ihtiyacın ağaç olması yanıp kül olan ağaçlara atıf olabilir. Bu iki veri birleştğinde ise ortaya orman yangınlarında, eser için özel anlamıyla, kâğıt üretimi için gereken ağacın orman yangınları sonucunda yok

olacağı düşüncesine ulaşılabilir. Eserde bulunan geyiğin Türkiye’de av kotası konduğundan ve doğrudan hayatlarına son verilmediğinden dolayı sayılarının diğer geyik türlerine göre daha fazla olduğu düşünülen karaca olduğu araştırmalar sonucunda ulaşılan bir kanıdır. Karacalar diğer geyik türlerinden farklı olarak hem daha küçüktürler hem de sadece kısa mesafe koşucuları olarak bilinmektedirler. Bu veriden dolayı orman yangını esnasında kısa mesafe kaçabilecekleri daha sonrasında alevlere yakalanabilecekleri düşünülmektedir. Sanatçı vahşi doğanın en narin hayvanlarından ve Türkiye’de de sayısının fazla oluğu geyik figürünü bu sebepten kullanmış olabilir. Eserle ilgili yapılan açıklamalarda eserin orman yangınları ve iklim krizine odaklandığına değinilmekte ve yukarıdaki düşünceleri destekler nitelikler taşımaktadır. Bu nedenle esere sadece mağara duvarlarından, seramik kaplara, duvar kabartmalarına kadar sanatta geniş bir yer edinmiş olan geyik formunun günümüz yorumu olarak görmek yeterli olmayacaktır (Bozdemir, 2015: 51).

İncelenen eserin genelinde analog renk armonisinin kullanılması denge ve uyum oluşturmak için seçilmiş olabilir. Bu uyum, renklerin birbiriyle uyumlu bir şekilde birleştiği ve gözün doğal olarak bu renkleri algıladığı bir hissiyat yaratabilir. Genellikle sakin manzara resimlerinde görülen renk armonisinin burada kullanılması aynı zamanda sanat izleyicisine sakinlik hissi de verebilir. Analog renk armonisinin oluşturduğu arka planın önünde bulunan sarıya dönük turuncu renkli origami geyik renklerde kontrast oluşmasına sebep olmuştur. Kompozisyonun asimetrik bir dengeye sahip olması renklerle oluşturulan kontrastlığı desteklemiştir.

Eserde kullanılan renklerin genel anlamlarının yanı sıra tasarımsal olarak sadece anlatılmak istenen olayın mekânının gerçekçi bir temsili olmasından dolayı seçilmiş olduğu düşünülmektedir. Doğada bulunan renkler, bazı karışımlardan dolayı çoğu zaman doğallığı ve doğayı çağrışırsalar da nadir bir kullanımda olsa zehirli ve zararlı bir görünüm yaratacak şekilde parlak ve neon renkler seçilmiştir. Renk tonlarındaki bu seçim, “ahşap, kâğıt ve pamuk yangınlarında ortaya çıkan zehirli gazlardan karbon monoksit (CO), formaldehit (CH₂O), formik asit (HCOOH), metil alkol (CH₃OH) ve asetik asitin (CH₃COOH)” ortaya çıkmasına atıf yapılmış olabilir (Kök, F. 2020: 86). Ağaçlardan en önde bulunan iki tanesinin siyaha yakın kahverengi olması ve diğerlerinin mavi renkli olması ise origami geyiğe yakın olanların yaşamlarını yitirdikleri diğerlerinin de daha canlı oldukları anlatılmak istenmiş olabilir.

Gün be gün küresel ısınmadan kaynaklı orman yangınlarının dışında insan

kaynaklı ortaya çıkan doğal olmayan doğal afetler, sıcaklığın her geçen gün hızla artması, hayvan türlerinin hem insanlar tarafından hem de doğal afetlerden dolayı azalmaları ve 2021 yazının tüm dünyayı etkisi altına alan, durdurulması güç orman yangınları gibi küresel sorunların çözümlerinin birey odaklı bakış açısından kurtarılması gerektiği düşüncesiyle yapılmış bir eser olması yukarıda bahsi geçen anlatımları destekler niteliktedir (Yan Köşe, 2022).

- **Pragmatik İnceleme**

Eser pragmatik açıdan incelendiğinde; açıklaması okunmadan da eserin anlatmak istediğine yakın bir mesajı izleyici kitlenin algılayacağı düşünülmektedir. Eserde kullanılan fırça darbelerinin ve karmaşık görünümün hem eserde anlatılmak istenen konuyla bağlantılı olduğu için seçildiği hem de kültürel bir yansıma olduğu düşünülmektedir. Eserde kullanılan kesik ve kısa fırça darbeleri eserdeki anlamı destekler nitelik taşıyabilir. Kesik ve kısa fırça darbeleri genellikle sanat eserlerinde izleyiciye öfke, stres ve coşku gibi duyguların aktarımında kullanılabilir. Ayrıca fırça darbelerinin yoğunlukta olduğu gerçekçi temsiller sanat eserinin duygusal bir anlam kazanmasına sebep olabilir. Sanatçı mural grafiti eseri aracılığıyla sanat izleyicisine aktarmak istediği duyguları aktardığı düşünülmektedir.

4.2.3. Furkan “Nuka” Birgün’ün Mural Grafitisinin İncelenmesi

1989 yılında İstanbul’da doğan Furkan, Mimar Sinan Üniversitesinde lisans derecesini almıştır. Grafiti kariyeri ise 2008 yılında başlamıştır. İllüstrasyon ve sokak sanatı çalışmalarının birçoğu uluslararası sergilerde sergilenmiştir. 2002-2003 yıllarında ortaokul zamanında grafitinin ne olduğunu öğrenmek ve uygulamaya başladığı zamanı ise 2008 olarak belirleyerek bir ayrıma gitmiştir. Grafitili ürünler verdikçe yaptığı çizimlerin stil olma yolunda ilerlediğini düşünüp, bunu grafiti sanatı çerçevesinde icra edebileceğini ifade etmiştir (Kınay Alkan, 2021: 489). Çalışmalarını figüratif öğelere ve bireylerin illüstratif olarak dönüştürülmesiyle oluşturmuştur.



Şekil 4.32. Furkan Nuka Birgün, Mural Grafiti, 2022

Tablo 4.8. Furkan Nuka Birgün'ün mural grafiti eserinin gösterge bilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Figür	Kadın	Kadının Türk toplumundaki yeri
Simge	Taç	Statü, güç, kudret, güzellik ve yaratıcı enerjiye
Renk	Turuncu	Ateş kültüründen kaynaklı eski Türk devletlerinde koruyucu bir kalkan.
	Mavi	Erdemli olmak ve tanrısallık
	Sarı	Türk mitolojisindeki Güneş Tanrıçası.

• Sentaktik İnceleme

Eserin (Şekil 4. 32.) (Furkan Nukan Birgün, 2022) sentaktik çözümlemesinde arka planı üç bölümden oluştuğu görülmektedir; yapıldığı duvarın kendi rengi, figürün burun hizasından başlayan mavi renkli kare ve alt kısımlarda kırmızıya dönük turuncu renkte çiçeklerin olduğu düşünülen bir çiçek tarlası görülmektedir. Durağan olarak tasarlanan arka plana hareket izlenimi çiçeklerin yapraklarının uçuşmasıyla verilmiştir. Ön plandaki figür ise sol tarafa daha yakın bir konumda gövdesi sağ tarafa bakan bir şekilde tasarlanmışken gözleri izleyicilere bakmaktadır. Göz çevresi ve dudakları mor renkle burun kenarları ise kırmızıya yakın turuncuyla renklendirilmiştir. Figürün siyah ve kırmızıya yakın turuncu renkte tutamların olduğu saçları salınmış ve başının üstünde bir taç simgesi bulunacak şekilde resmedilmiştir. Figürün ten renginin sarı renk olduğu görülmektedir. Figürün gözleri omuzları geriye verildiğinden dolayı

göğüs bölgesinin öne doğru çıkartıldığı ve ellerinin üzerinde bulunan eserin genelinde hâkim olan renkte olan trençkotun cebinde olacak şekilde resmedilmiştir. Trençkotun en üstte bulunan iki düğmesi iliklenmemiş arkasından gelen iki düğme ise iliklenmiş ve en altta bulunan düğmenin üstünden trençkotun kemerinin iki ucu düğümlenmiştir.

Eserin arka planında bulunan üçlü katman esere derinlik kazandırmıştır. Eserin semantik çözümlemesinde bu derinlik eserin anlamında da derinleşilmesinin gerekli olduğunu temsil etmiş olabilir. Asimetrik dengeye ve açık kompozisyona sahip eserde tamamlayıcı renk armonisi kullanılmıştır. Turuncu ve mavi renklerin seçildiği tamamlayıcı renk armonisinde güçlü bir kontrast oluşturulmuştur. Turuncu renk ağırlıklı bu kontrastta renk dengeli kullanıldığı için izleyici açısından dikkat çekici olduğu, sakinlik ve huzurun hissedildiği söylenebilir.

- **Semantik İnceleme**

Eserin renk paleti Türk renkleri olarak tanımlanan siyah, beyaz, mavi, kırmızı ve sarı renklerinden oluşmakta ve Şaman inancında bu renklerin anlamlarının yanı sıra yönleri de temsil ettiği bilinmektedir. Siyah kuzeyi, beyaz batıyı, mavi doğuyu, kırmızı güneyi ve sarı merkezi temsil etmektedir (Küçük, 2010: 195). Merkezi temsil eden sarı renk ayrıca Türk mitolojisinde Küneş, Kün Ana ve Koyaş isimleriyle de bilinen Güneş Tanrıça'sıyla bağdaştırılan bir renktir (Bölükbaşı, 2022). Ayrıca Tengri inanın önemli tanrılarında olan Ülgen'in tahtının ve sarayının altınla kaplı olması da Türkler için sarı rengin altını ve bununla birlikte zenginliği çağrıştırmaktadır (Genç, 2009).

Türk mitolojisinde yön gösteren beş renkten birisi olmayan ancak merkezi temsil eden sarı ve güneyi temsil eden kırmızının karışımıyla oluşan turuncu renk asıl ismiyle kültürel bir anlama sahip olması sorgulandığında “al” renk ile karşılaşılmaktadır. Al renk eski Türklerde kırmızı ve turuncu olarak anılmakta hatta Karahanlıların al renkli turuncu ipekten bayraklarının olduğu bilinmektedir. Türk hakanlarının kaftanlarının da “al” yani turuncu renkli olduğu bilinmektedir (Küçük, 2010). Eski Türk inanışlarındaki ateş kültüründen dolayı turuncu rengin kötülüklerden koruduğu ve kötülüklerin yok olmasına yardımcı olduğu düşünülebilir.

Eski Türklerde mavi renk Gök Tanrı inancından ve göğün mavi renk olmasından dolayı kutsallık, yücelik ve Tanrı anlamlarına gelmektedir. Mavi, gökyüzü ve tanrı eski Türkçe de aynı kelime yani “gök”le temsil edilmiştir. Tanrının evi olarak görülen cennetin, güneş doğudan doğduğu için doğuda olduğuna inanılmış ki cennette mavi

renkle sembolize edilmiştir (Baturlar ve Yaylagül, 2019). Günümüzde de mavi ve mavinin içinde bulunduğu ara renkler kutsal mekanların süslemesinde kullanılmasından dolayı kutsallıkla ilişkilendirilebilir. “Gök” olarak bilinen mavi renk mitlerde; akıl, idrak, sağduyu, iffet, lekesizlik, sadakat, Allah'a hürmet barış gibi erdem ve erdemli davranışların simgesidir. (Yıldırım, 2012).

Figürün kendinden emin duruşu ve ten renginin sahip olduğu düşünülen anlam birlikte düşünüldüğünde mitolojik anlatılardaki statü, güç, kudret, güzellik ve yaratıcı enerjiye sahip olduğu yorumu yapılabilir. Başının üstünde bulunan taç simgesinin bu yorumu desteklediği ve olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir. Eski Türk kültürlerinde kadının merkez noktası olarak görüldüğü ve bu nedenle figürün kadın olduğu için değer bakımından merkezde konumlandırıldığı yorumu yapılabilir. Figürün kıyafetinin ve çiçeklerin kırmızıya yakın turuncuyla renklendirilmesinin sebebinin; kötülüklerden korunmak amacıyla giyilmiş bir kalkan ve figürün kötülüklerden arındırılmış bir ortamda bulunduğu yorumu yapılabilir. Figürün arkasında bulunan mavi kare, kültürel anlamlarla açıklanacak olursa erdemli davranışların ve tutumların figürün sırtını yaslayabileceği, güç alabileceği bir duvarı simgeliyor olabilir. Eserde kullanılan tamamlayıcı renk armonisiyle turuncu tonlarıyla renklendirilmiş alanın mavi renkli ve düz alanla vurgulanması bu düşüncüyü destekleyebilir. Eserdeki renklerin kültürel anlamlarıyla eserin tasarımı birlikte incelendiğinde Tanrı tarafından verilen hâkimiyet ve statüyle birlikte kadın bulunduğu yerdeki kötülükleri kovan ve insanları kötülüklerden koruyan bir kraliçe, tanrıça veya kahraman gibi görülebilir.

Figürün Güneş Tanrıçasının vasıflarını taşıdığı veya güneş gibi düşünülmesini arka planındaki çiçekler desteklemektedir. Arka planda bulunan günebakan (ayçiçeği) çiçeklerdir. Güneşle birlikte hareket eden bir çiçek ve gövdesinin diğer çiçeklere göre kalın bir yapıya sahip olması gibi fiziki özellikleri de düşünülürse esere kültürel bir anlam katmamaktadır. Eserin var olan kültürel anlamını desteklemektedir.

Eserdeki kadın figürünün güneşin rengiyle boyanmasının Türk kültüründe kadının önemli bir rol oynadığını anlatıyor olabilir. Yüce'ye (2023) göre, Türk kadını, tarih boyunca sadece kendi toplumunun içinde değil, aynı zamanda devlet yönetimi ve toplumsal roller konusunda da oldukça etkin bir konumda bulunmuştur. Türk tarihi, kadının birçok açıdan önemli bir rol oynadığını açıkça göstermektedir. Türk kadını, eski dönemlerden kendi toplumunun dışındaki kadınlardan ziyade devlet yönetimi ve

toplum içerisindeki rolü oldukça aktiftir. Türk tarihi, kadının pek çok açıdan önemli bir konumda olduğunu göstermektedir. Türk mitolojisinde bir kahraman veya ilk kadın hükümdar olarak bilinen Umay Ana'nın olmasından dolayı kadının Türk kültüründeki yerinin üst kademelerde olduğu görüşü doğrulanabilir (Acar, 2019). Umay Ana'dan örnek alarak Türk tarihinde başa geçmiş olan kadın hükümdarlar bulunmaktadır. Figürün başında bulunan tacın anlamının kadının Türk kültüründe ve tarihindeki yerine bir atıf yapılmış olabilir.

Eserin kültürel anlamlarının yanı sıra sanatçının Van Gogh'un Yıldızlı Gece isimli tablosundan esinlenildiği düşünülebilir. Figürün giymiş olduğu trençkotun kol kısmında bulunan spirall çizimleri bu düşüncemizi destekler niteliktedir. "Düşsel bir dışavurumun yansıtıldığı" "Yıldızlı gee" tablosuna atıf yapılmasının, sanatçının kişisel bir sıkıntı yaşadığı ya da kadınların Türk toplumunda eski dönemlerde gördüğü değeri göremediğini anlatmış olabilir (Işıksağan, 2019: 99). Ayrıca arka planda bulunan ayçiçekleri de Van Gogh'u hatırlatan bir diğer unsurdur. Van ayçiçeklerinin tomurcuk, yeni olgunlaşmış, çiçek açmış ve hasat zamanı gelmiş ay çiçekleriyle "acı, çile, ölüm, hastalık, hüzn duyguları kadar heyecan, umut, cesaret, yeni başlangıçlar gibi" duyguları anlatmıştır (Ünal, 2022: 62). Eserde çiçeklerin yapraklarının havada uçuşması eserde bir bahar hissiyatı vererek bir son, yeniden başlangıç veya dönüşüm anlamı katabilir. Kadınların geçmişten beri sahip oldukları gücün sarsıldığını ama yok olmadığını sadece dönüştüğü anlatılmış olabilir. Bu dönemlerde özellikle de kadın cinayetlerinin arttığı bir yapılan eser olması sebebiyle de düşüncemizin desteklendiği düşünülebilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Sanatçının, İzmir Karşıyaka Belediyesi tarafından düzenlenen, DYO firmasının sponsorluğunda ve Alper Bıçaklıoğlu ile Sevde Hallaç'ın moderatörlüğünde ilki gerçekleştirilen Uluslararası Karşıyaka Duvar Resmi Çalıştayı'na özel olarak ürettiği bir eserdir. Sanatçının eserleri incelendiğinde; renklerdeki kombinasyonlarının benzer olduğu görülmektedir. Sanatçını ürettiği eserlerde ele aldığı konuların farklılığına göre renklerin kombinasyonlarını değiştirdiği düşünülmektedir. Eserdeki renklerin kültürel olarak anlamlı renkler olmaları, figürün duruşu ve figürün başında bulunan tacın oluşturduğu düşünülen anlamı yansıttığı savunulabilir. Sanatçının deneyimleri doğrultusunda ürettiği bir eserde olabileceği gibi kültürel anlamlar içerdiği de düşünülebilir. Eser pragmatik açıdan incelendiğinde kullanılan renkler, kompozisyon

ve simgelerle izleyici kitlenin dikkatini çekerek altında yatan anlamın araştırılmasını sağlayabileceği düşünülmektedir.

4.2.4. Reach Geblo’nun “Vocable” İsimli Mural Grafitisinin İncelemesi

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü mezunu olan Reach, 1993 yılında İstanbul’da doğmuştur. Yeni malzeme arayışları ile heykel ve sokak sanatı disiplinini birleştirmeyi hedefleyen sanatçıların çalışmalarının konuları arasında, sokak kültürü, insan hakları, kimlik ve mekân sorunlarıyla karşılaşmaktadır. Sanatçı, içine alınmayan ve dışlanan toplulukların yaşam alanlarını değerlendiriyor. Geçmişte ve günümüzde süregelen değişim, dönüşüme odaklanır (Reach Geblo, t.y.). Gittiği yerlere grafiti yaptığında kendinden bir parça bırakıyormuş gibi hissettiğini ve sokakların onun oyun alanı olduğunu belirtmektedir. “Reach” mahlasını grafitiye ilk başladığı dönemlerde sadece kulağa nasıl geldiği ve kelimenin tipografik olarak estetik olmasıyla ilgilenmekteydi. Günümüzde ise bu durum kelimenin anlamının ve ismin sanatçıya göre önemli olmasıyla değişmiştir. Reach ismini dokuz yıldır kullanmakta ve bir anlam ifade etmediğini dile getirirken soyadı olarak seçtiği Geblo ismini beş yıldır kullanmakta ve Ankara’da ne yaptığı belli olmayan kişileri belirtmek için kullanılan argo bir kelime olduğunu açıklamıştır (Studio Mercado, 2022).



Şekil 4.33. Reach Geblo, Vocable, Mural Grafiti, 2022

Tablo 4.9. Vocable mural grafiti eserinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Figür	Kadın	Mimiksiz bir yüz ifadesine sahiptir.
Nesne	Kaşkol	Eski türklerdeki yas ritüeli
	Kırmızı	Polis sirenlerinin uyarıcı etkisi
	Mavi	
Renk	Sarı	Arka plandaki etkinin olumsuz
	Gri-Yeşil	Doğanın olumsuz etkilendiği olaylar

• Sentaktik İnceleme

Reach Geblo'nun Vocable isimli mural grafiti eserinin (Şekil 4.33.) (Vocable, 2022) sentaktik incelenmesinde, eserin merkezinde bir kadın figürü konumlandırıldığı görülmektedir. Figürün yüzü ve bedeni sola dönük bir şekilde göğüs altına kadar resmedilmiştir. Figürün yüzünde şapkanın gölgesinin düşmesinden dolayı tepeden gelen bir ışık kaynağı olduğu düşünülmektedir. Figürün saçları salık bırakılmış ve

beyaz bir şapka takmıştır. Figürün şapka ile aynı renkle boyanmış olan bir tişört giydiği düşünülmektedir. Herhangi bir yüz ifadesine sahip olmayan figürün çene altından başlayan griye dönük yeşil renkli bir atkının boynuna dolandığı görülmektedir. Atkının üstünde kırmızı renkli gotik harflerle yazılmış bir cümle veya kelime olduğu düşünülen harfler görülmektedir. Arka planda mavi, kırmızı, sarı renkleri ve bu renklerin tonlarıyla birlikte gri renkten oluşan tipografik bir tasarım mevcuttur.

- **Semantik İnceleme**

İzmir Karşıyaka Belediyesi tarafından düzenlenen, DYO firmasının sponsorluğunda ve Alper Bıçaklıoğlu ile Sevede Hallaç'ın moderatörlüğünde ilki gerçekleştirilen Uluslararası Karşıyaka Duvar Resmi Çalıştayı'na katılan sanatçılardan biri olarak Reach Geblo'nun ürettiği eserdir (Polat ve Gökçen, 2022). Eserde sanatçının stilinden etkiler görülmektedir. Sanatçı eseri sosyal medya hesabında paylaşırken eserin ne anlattığıyla ilgili bilgiler yerine nicel özelliklerinden bahsederek eserin ismine değinmiştir. Eserin ismi, türkçe "kelime" anlamına gelen *Vocable* olmasından dolayı eserin arka planında bulunan tipografik tasarımda kelimelerin büyütülerek oluşturulduğu ve sadece estetik amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir. Bu düşünceyi destekleyen en önemli etken ise sanatçının kendisinin eserlerinde genellikle arka planda bu tarz tasarımlara yer vermesidir.

Eser arka planın ön planla görünür ve dikkat çekici olma konusunda yarıştığı bir tasarıma sahiptir. Soğuk tonların egemen olduğu ortamda kırmızı renk kullanımı, izleyicilerde gerilim veya öfke duyguları uyandırabilir (Ünal, 2022). Soğuk tonların hâkim olduğu eserde kırmızı renginin kullanılması izleyicide gerginlik veya öfke hissi uyandırabilir. Eserde genelinde kullanılan renkler, sanatçının kendi stiline bir parçasıdır. Sanatçı eserlerinde genellikle kullandığı mavi ve kırmızı rengin polis sirenlerinden ilham aldığını ve izleyiciye polis sirenlerinin uyarıcı gücünü hissettirmek amacıyla kullandığını ifade etmiştir (Studio Mercedo, 2022). Sanatçının diğer eserlerinden farklı olarak sarı rengin kullanılması ise rengin kültürel olarak olumsuz anlamlar içermesinden dolayı arka plandaki uyarıcı etkinin olumsuz bir etki olduğunu hissettirmek için kullanıldığı varsayılmaktadır. Esere olumsuz anlamlar ya da eserin olumsuz bir olayı konu aldığı düşünülmektedir. Sanatçı diğer eserlerinden farklı olarak figüre kaşkol takılı bir şekilde resmetmiştir. Figürün boynuna sarılı olan kaşkolun rengi olan yeşilin kültürel olarak doğu yönünü simgelediği bilinmektedir. Yeşil renk,

Türk mitolojisinde koruyucu ruh olarak bilinen ve Türk mitolojisinde iyilik tanrısı olarak bilinen Ülgen'in yedi oğlundan birinin ismidir. İsmi Yeşil (yeşil) olan Ülgen'in oğlu, bitkilerin yetişip büyümesine yardımcı olduğuna inanılmaktaydı. Göçebe hayat yaşayan Türkler için yeşilliklerin çıkması yılbaşı olarak kabul edilecek kadar önemli bir rol oynamaktadır (Genç, 2009). Yeşil renk genel anlamıyla da kültürel anlama oldukça yakın bir anlama sahiptir. Genel anlamıyla yeşil renk, temizlik, doğa, ferahlık gibi doğadan kaynaklı oluşan duyguların ve tutumların bir temsili olduğu düşünülmektedir. Eserde bulunan yeşil rengin kirli ve koyu bir tona sahip olması rengin var olan anlamlarının olumsuz olarak yorumlanmasına sebep olabilir. Eski Türklerdeki yas davranışlarında biri olan gri kaşkol sarınmanın bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Eski Türk kültüründe, farklı zamanlarda hem ayrı ayrı hem de bir arada kullanılan üç renk bulunmaktadır: siyah, gri ve beyaz. Bu renkler, yas ve matem gibi duygusal durumları ifade etmek için kullanılmıştır. Eski Türkler, yas sürecini temsil etmek için siyah giysiler giymenin yanı sıra gri tonlarında bir eşarp veya benzeri bir kumaş parçasıyla sarınmayı da tercih etmişlerdir (Akçakaya, 2017). Bu durumdan dolayı eserde bir yas veya matem havası olduğundan söz edilebilir.

Figürün mimiksiz bir yüz ifadesinden dolayı eserde insanın içe dönmesiyle ortaya çıkan bir gizem ortamı yaratıldığı düşünülmektedir. Gözlerinin ileride bir noktaya odaklandığı anlaşılabilecek bir netlikten yola çıkılarak varılmış bir yorumdur. Bu yorum ise eserde figürün gözlerini diktiği nesneye odaklandığı ancak onu görmediği, nesneyi kendi içine dönmesi için bir araç olarak kullandığı düşünülmektedir. Nesnenin aracı olduğu şey ise kendi düşünceleri olabilir. Figürün yanak bölümündeki şişkinliğin dış sıkılmasından dolayı oluşan bir şişlik olduğu düşünüldüğünde ise var olan içe dönük serüvene hırsın ve öfkenin eklendiği söylenebilir. Arka planın esere kattığı olumsuz duygular içeren veya izleyicide olumsuz duygular uyandıran bir uyarıcı olarak görüldüğünde eserde griye dönük yeşil renkli şalın esere kattığı anlam ise doğayla ilgili olumsuz veya insanları üzücü durumları anımsatıyor olabilir. Örneğin park veya yeni kamusal mekânların yapılması için ağaçların kesilmesi ya da son yıllarda küresel ısınmanın kendini göstermesiyle birlikte orman yangınlarının sayısının artmasını temsil ettiği düşünülebilir.

Eserde var olan renklerden ve figürün yüz ifadesinden yola çıkılarak eserin genellikle yaz mevsimlerinde fazla sıcak, ihmal gibi dolaylı ve doğrudan hem insan hem de doğal etkiler sonucunda oluşan yangınların 2022 yılının yaz mevsiminde

Türkiye'nin güneyinde ortaya çıkan ve bir müddet kontrol altına alınamayan orman yangınlarından dolayı duyulan üzüntü veya öfkeyi temsil ediyor olabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Eser pragmatik açıdan incelendiğinde sanatçının vermek istediği mesajı izleyiciye gizli bir şekilde aktarmaya çalıştığı bir stile sahip olduğu söylenebilir. Ne kadar figüratif bir stile sahipmiş gibi gözükse de eserin arka planında bulunan tipografinin karmaşıklığı ve büyütülmesinden dolayı izleyici tarafından anlaşılamamasından dolayı sanatçı hem anlaşılmak hem izleyicinin kendisinin de mesajı bulmak için uğraşmasını istediği düşünülmektedir. Arka planda kullanılan renklerin özellikle kırmızı ve mavi rengin global bir uyarıcı renk olmasına rağmen sarı rengin kültürel olarak olumsuz anlamları çağrıştırması eserin anlamını ciddi ölçüde etkilemiştir.

4.3. Almanya'da Grafiti

Almanya ve özellikle Berlin bağlamında grafiti, toplumsal protesto sanatı olarak geçmişten günümüze kadar büyük bir rol oynamaktadır. Duvar yazıları, ayırım ve hoşnutsuzluk abidesi Berlin Duvarı'nın tarihinde de önemli bir rol oynamaktadır. 1960'larda ve 70'lerde Doğu'yu Batı'dan ayıran bu süreçte Soğuk Savaş'ın endişelerini somutlaştıran dikenli teller, koruma kuleleri ve beton duvarlardan oluşan karmaşık bir güvenlik sistemi olarak başlayan sistem, 1980'lerde yeniden inşa edildi ve dört metrelik bir alana yükseltildi. Doğu'dan gelen mültecileri caydırmayı amaçlayan bu genişletilmiş yüzey alanı, Batı'dan gelen muhalifler, sanatçılar ve diğerlerinin fikirlerini ve bağlılıklarını ifade etmeleri için bir tuval haline gelmesini sağladı. Almanya'daki grafitinin başlangıcı olarak Berlin Duvarı milat olarak alındığı takdirde Berlin merkezli ilk nesil grafiti sanatçıları, punklardan oluşan Amerikan sektöründeki yerleşimcilerdi. Duvarın batı tarafı grafitilerle süslenirken doğu tarafı dokunulmamış ve boş, betonun ruhsuz rengine kalmıştır. Ancak 1989'da Duvar'ın yıkılmasından sonra, tüm şehir her iki taraftan yurttaşlar için bir cennet haline geldiğinde, duvarların boş tuvaleri andırmasından dolayı özgürlüğün ve enerjik atmosferin birlikte bulunması Berlin merkez olmak üzere Almanya'yı grafiti ve sokak sanatı sahnesinin gelişimi sağlamıştır. Mitte, Friedrichshain ve Prenzlauer Berg'in doğu mahalleleri, şehirde filizlenmeye başlayan kendiliğinden gelişen sanatsal ifade biçimleri nedeniyle Duvar sonrası yıllarda canlı sanat bölgelerine dönüştü. 1990'da dünyanın dört bir

yanından sanatçılar, yeniden birleşmeyi kutlamak ve daha parlak bir gelecek için umutlarını ifade etmek üzere Duvar'ın boş doğu cephelerini boyamak üzere halka açık bir şekilde davet edildi. Şimdi Doğu Yakası Galerisi olarak bilinen, dünyanın en büyük açık hava müzelerinden biri halini aldı ve Berlin'deki önemli bir turistik mekân olma özelliğini korumaktadır. Bununla birlikte, Doğu Yakası duvar resimlerinin bir kısmı yıllar içinde grafiti etiketleri ve 'yasadışı' sanat tarafından tahrip edildi ve bu da sokak sanatının yasallığı ve kültürel önemi hakkında soru işaretleri uyandırdı. Şehirde duvar yazıları teknik olarak yasa dışı olmasına rağmen, Berlin hala sık sık 'grafiti Mekke'si' olarak anılmaktadır (Valinesa and Norum, 2019).

Berlin'deki duvar yazılarının, çok sayıda yerellik ve yerellik-ötesi tasavvuru çağrıştırmaktadır. Bu durumda yine insanların yaşadıkları sosyo-kültürel, politik ve siyasi olayların sanatı değiştirdiğini gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda grafiti aracılığı ile aynı toplumda yer alan insanların paydaş düşüncelerine, ortak kültürel değerlerine ve benimsedikleri sosyo-kültürel yapılarına dair işaretlerin yer aldığı da bu bulgulardan yola çıkarak sunulabilir. Hem Nazi sempaticizmi hem de faşizme karşı çıkışta insanların duygularını grafitileri aracılığı ile anlamak oldukça mümkün görülmektedir. Berlin Duvarı'nın Almanya'daki grafitiye katkısına değinmeden önce, kronolojik olarak önde olduğundan dolayı Berlin Duvarı'nda gerçekleşen grafitilere ışık tutacağı varsayılan White Rose isimli Nazi karşıtı protest gruba değinilmesi gerekli görülmüştür. Faşizm karşıtlığı da Almanya'daki grafiti tarihini etkileyen unsurlardan biri olarak görülmektedir. Bugün de en çok tanınan Nazi karşıtı direniş grubu White Rose belki de grafitiye protest tavır kazandıran grup olarak Berlin Duvarı'nın protest bir araç olarak kullanılmasına sebep olmuş olabilir. İki üniversite öğrencisi tarafından kurulan grup direnişlerini bastıkları Nazi ve savaş karşıtı mesajlar içeren broşürlerle yapmaktadırlar. Broşürlerin yanı sıra grafitiyi de direnişlerinin bir parçası haline getirmişler ve genellikle Hitler ve savaş karşıtlığıyla birlikte özgürlük mesajları içermektedir. En bilinen grafitileri “Kahrolsun Hitler” (Şekil 4.34.) yazan bir stencil grafitidir (Weisse Rose Stiftung, t.y.).



Şekil 4.34. Ludwigstrasse'deki Münih Üniversitesi Kütüphanesi'nin ön cephesindeki Nieder Mit Hitler (Kahrolsun Hitler) stencil grafiti

White Rose'un grafitide geliştirdiği protest tavrı, Berlin Duvarı'ndaki kullanımıyla beraber ülke sınırlarını aşan bir durum almıştır. Grafitinin artık sadece, bireylerin varlıklarını kanıtlamak için kullandıkları bir etiket olmakla kalmamış siyasi, politik ve sosyal eleştirilerin dışavurumunu yüklediği görülmektedir. Bu sebeple Berlin Duvarı hem Almanya grafitisi için hem de grafitinin genel tarihi için önemli bir süreç olarak yorumlanmaktadır. Berlin Duvarı'nın inşasından yıkımına kadar geçen süreç II. Dünya Savaşı'nı kaybeden Almanya'nın yaşadığı en karmaşık ve kötü süreçlerinden birisi olmuştur. 1961'de Berlin Duvarı'nın inşası Almanya'da grafitinin ayak seslerinin daha da yüksek çıktığı dönemdir. Bu duvar, siyaseti daha kompleks hale getirerek insanların taşıdığı özgürlük, kaygı ve stres düzeyini de aynı paralellikte arttıracaktır. Bu doğrultuda grafitinin yoğunlaştığı ve insanların duygularını, düşüncelerini ifade etme aracı olarak "Berlin Duvarı"nı kullandıkları gözlemlenebilecektir. Doğu'daki vatandaşların Batı'ya kaçmasını engellemek için örülen 46 kilometre uzunluğundaki bu duvar sanatsal kaygılar gütmeyen, siyasi tepkilerin ortaya konulduğu, kızgınların ve öfkenin dile getirildiği bir alan oluşturmuştur. Bu alan çeşitli sloganlar, resimler ve sembollerle iletişimin kurulduğu grafitinin önemli sembollerinden biri olarak gösterilmektedir (Ünal, 2019). Bu nedenle içerisinde bulunan dönem özellikleri, insanların sosyokültürel, tarihi ve politik şartlardan etkilenmeleri bireyleri çeşitli yollar ile kendilerini ifade etmelerine sürüklemiştir. Grafiti de bu doğrultuda ortaya çıkmış ve insanlara ifade özgürlüğü olanağı sunmuştur.

Günümüz Almanya'sında özellikle Berlin ve Münih, grafiti kapsamında oldukça

güçlü ve değerli içeriklere sahiptir (İnal, 2011: 7). Grafitinin başkenti olarak kabul gören Berlin, grafitinin Avrupa kıtasındaki otuz yıllık serüvenin izlerini taşıyan bir kent olarak kabul görmektedir (Çoban, 2013: 77). Almanya'nın ve özellikle Berlin şehrinin grafiti görünümünün genel durumu, Berlin Duvarı'nın yıkılmasının yakın tarihinde şekillenmeye başlamış olmasına rağmen Berlin Duvarı'nın yapılışından yaklaşık 20 yıl sonra yüzeyinin grafiti için değerli bir alan sunduğunu keşfetmişlerdir. Berlin Duvarı'nda insanların duygularının yansıtılması “özgür dünyaya açılan pencere” fikrini yaygınlaştırmıştır. Bu sayede dünyaca ünlü isimler arasında yer alan Richard Hambleton, Keith Haring, Gordon Matte-Clark gibi çeşitli sanatçılar buraya gelip izlerini bırakmışlardır (Schacter, 2013: 202-203). Grafiti sanatının her ne kadar toplumsal etkilerden oldukça etkilendiği belirlense ve öngörülse de insani değerler taşıdığı da apaçık ortada bir gerçekliktir. Ortak insanlığın benimsediği duygu, düşünce ve hislerin yansıtılması sanatın bir kolunu oluşturduğundan, grafitinin insanları ortak noktalarda birleştirdiği ileri sürülebilir.

Almanya'daki grafitinin siyasi ve politik olaylar çerçevesinde geliştiği anlaşılmaktadır. Grafitinin tarihi süreci ve Almanya'nın grafitiye siyasi-protest bir tavır kazandırması göz önünde bulundurulduğunda Almanya için protest grafitinin doğduğu yer tabiri savunulabilir. Siyasal ve politik olayların tetiklemesiyle ortaya çıkan grafitiler de ve bu amaçlardan arınmış salt grafitilerde de Almanya kültüründen öğeler veya anlatıların mevcudluğu söylenebilir.

4.3.1. Anonim “Moin” Tag Grafiti İncelemesi

Aşağıda (Şekil 4.35) örneği verilen grafiti, 1950'li yıllarda Amerikalı askerlerin barındığı bir sosyal tesis mekânı olan ve günümüzde Lincoln Duvarı olarak adlandırılan duvara yapılmıştır. Almanya'nın pek çok yerinde grafitilerin yasalara aykırı olmadığı mekânlar bulunmaktadır. Lincoln Duvarı'da 2015 yılında grafiti yapılması için yasallaştırılmış bu mekânlardan biridir (Lichtenberger, 2021). Duvarda bulunan eserlerle ilgili araştırma yapıldığında karşılaşılan grafitilerin arasında karmaşık ve okunması zor eserler de mevcuttur ancak çalışmaların geneline bakılacak olursa bubble (balon stil), simple (basit stil) ve okunabilirliği yüksek olan semi wild (yarım vahşi stil) tarzlarının kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Şekil 4.35. Anonim, Lincoln Duvarı Simple-Tag Grafiti

Tablo 4.10. Anonim grafiti eserinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

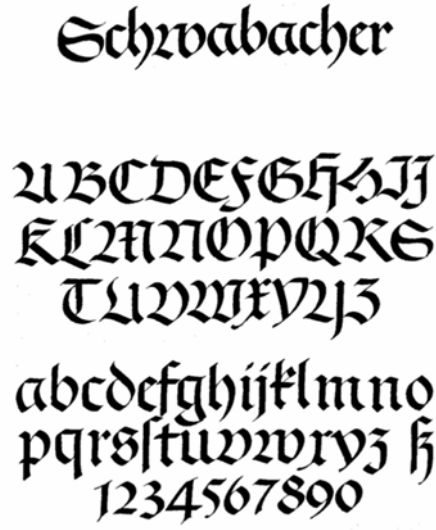
Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Tipografi	M0in	Schwabacher gotik harfiyle günaydın anlamına gelen kelime
Renk	Mor	İtibar, statü,
	Yeşil	Kelimenin statü değişiminin doğal olduğu

• Sentaktik İnceleme

Anonim eserin (4. 35.) (Anonim, t.y.) sentaktik incelemesinde siyah arka planın üzerine yerleştirilmiş “M0in” kelimesinin yazıldığı görülmektedir. Yazı, yukarıdan aşağıya doğru morun tonlarında degradeli bir geçişe sahiptir. İçerisindeki morlardan daha açık bir mor renkle çerçeve içerisine alınmış olan harflerin üç boyutlu etkisi ise mavi-mor renkle aşağıya ve merkeze doğru çekilen kalınlıklarla sağlanmıştır. Yazının üst tarafında kalan kısımlar da ise beyaz çizgiler çekilerek ışık yansıması hissi verilmiş ve yazıya hafif bir bombelik katılmıştır. Kullanılan alfabe gotik alfabeleri andıran bir stile sahiptir. “M” harfinin sol ucu ve “n” harfinin sağ ucu aynı uzunluk ve genişliğe sahip olan oklarla yukarıya doğru uzatılmıştır. Yazının siyah arka planında yazının alt ve üst taraflarından az görülürken sağ ve sol tarafında daha fazla görünen şimşek izlenimi uyandıran canlı yeşil zikzaklar bulunmaktadır. Yazıyı ve arka planı kaplayan yağmur yağıyormuş gibi algılanabilen sol üstten sağ alt tarafa doğru çekilen kısa ve dağınık eğik çizgiler mevcuttur.

- **Semantik inceleme**

Eserin semantik açıdan incelenmesinde merkezde bulunan kelimenin Almandada günaydın anlamına gelen bir kelime olduğu anlaşılmaktadır. Moin kelimesi çok uzun yıllar öncesinde sadece kuzeyli Almanların bildiği ve günün her saati kullandıkları bir selamlaşma şekliydi. Günümüzde ise kuzey veya güney fark etmeksizin Almanlar arasında kullanıldığı bilinmektedir (Moin, t.y.). Günaydın dışında iyi günler, iyi akşamlar, merhaba ve benzeri kullanımlarının olduğu de bilinmektedir (Moin Sticker, t.y.).



Şekil 4.36. Schwabacher yazı stili

Grafiti eserinde gotik alfabenin kullanıldığı tipografi ön planda görülmektedir. Burada kullanılan tipografinin Almanya'da yaygın olarak kullanılan Şekil 4.36.'de görülen Schwabacher yazı stiliyle wild stil grafitilerde görülen sivri ve oklu harf uçlarının birleşimiyle oluşturulmuş farklı bir yazı stili olduğu düşünülmektedir. Köşeli ve keskin hatlara sahip olmasının yanında yuvarlak hatları da bünyesinde barındıran Schwabacher yazı stilinde yazıların genellikle süslemelerle desteklendiği görülmektedir. Bu sebeple dekoratif amaçlarla veya tarihi, kültürel anlatılarda kullanılabileceği düşünülmektedir. Tipografi monokrom renk armonisine sahip olması eserin minimalist bir yaklaşımla renklendirildiği için gereksiz detaylardan arınmış bir şekilde, temel unsurlara odaklanmayı amaçlayabilir.

Aynı zamanda geçmiş dönemlerde aristokratların yani hiyerarşik olarak üst konumda yer alan kimselerin tercih ettiği renk olduğundan dolayı itibar ve statüyü temsil eder. Büyük boyutlarda veya alanlarda mor renge maruz kalmak insanda

ürperme, korku veya huzursuzluk hisleri uyandırmaktadır (Özdemir, 2005: 393).

Moin sözcüğü geçmişte sadece Kuzey Almanya sakinleri, yani statü bakımından yüksek konumdaki bireyler tarafından kullanılmaktaydı daha sonrasında ve günümüze gelindiğinde güneylilerinde kuzeyliler gibi bu kelimeyi günlük yaşamda kullandıkları bilinmektedir. Ancak günümüzde de kuzeylilerle ilgili bir kelime olarak görülmektedir. Yazının içerisinde morun tonlarındaki renk geçişi de kelimenin geçirdiği bu süreci anlatmakta olabilir. Aynı zamanda mor renk sözcüğün günün farklı zaman dilimlerinde iyi temenniler dilemek amacıyla kullanılan farklı sözcüklerin yerine geçmesindeki uyuma bir gönderme de yapılmış olabilir. Arka plandaki şimşekleri andıran yeşil renkli zikzaklarda bu kelimedeki statü bakımından farklılıkların değişmesindeki insanlarda oluşturduğu tedirginlik ve rahatsız edilmiş hisleri uyandırdığını ancak bu değişim olmasının doğal olduğunu anlatmak istemiş olabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Eserin bulunduğu mekân, grafitinin de yasal olmasından dolayı birçok grafiti yazarının uğrak yeri olmaktadır. Ayrıca duvarın olduğu bölgede bulunan spor salonu da pek çok farklı insanın bu eseri göreceği anlamına gelmektedir. Pragmatik açıdan incelendiğinde eser, anlatmak istediği mesajı kültürel ve görsel kültürel öğelerin bilinmesi halinde anlam kazanır. Eğer bu kültürel öğeler bilinmiyorsa eser sadece oradan geçmekte olan Almanlara selam veren bir grafiti olacaktır. Sonuç olarak eserin anlamını büyük bir olasılıkla sadece Alman vatandaşların ve Alman kültürüne hâkim olanların anlayabileceği düşünülmektedir.

4.3.2. Loomit'in "Holy Cow!" Mural Grafiti İncelenmesi

Almanya'daki en ünlü grafiti sanatçısı, Loomit takma isimli Matrias Köhler'dir. Matrias, 1968 yılında Aşağı saksonya eyaletinin başkenti olan Celle'de doğmuştur. 17 yaşındayken kendisine "Cryptic2" adını vermiş ve Alman grafiti tarihine "Geltendorfer Zug" olarak geçen yasadışı gerçekleşen ilk whole car grafiti tasarımında yer almıştır. Loomit'in canlı manzaralara yerleştirdiği boyutlu ve gerçek gibi görünen kızmen karikatür benzeri kısmen de soyut olan figürlerle çalışmalarını oluşturmaktaydı. Birçok kolektif çalışmada yer alan ve birçok ödül kazanan Loomit hakkında 2003 yılında "Loomit- Der Sprayer" isimli belgesel yayınlandı. Loomit, özellikle büyük duvarlarda ve sokaklarda renkli ve etkileyici grafiti eserleriyle tanınır.

Kendine özgü tarzı ve yaratıcı kullanımıyla grafiti sanatında önemli bir figür haline gelmiştir. Eserlerinde genellikle renkli harfler, soyut şekiller ve karakterler kullanır (Spraybar, 2017).



Şekil 4.37. Loomit, Holy Cow!(Kutsal İnek), 2021

Tablo 4.11. Holy Cow! Mural grafiti eserinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	İnek	Küresel ısınmanın baş faktörü olarak betimlenmiştir
Nesne	Musluk	Et ve süt üretimindeki talebin artmasından dolayı musluk sularının kirlenmesi
	Bulutlar	Yağmur sularının kirlenmesi ve yağmurun azalması
Tipografi	Holy cow!(Kutsal İnek)	İnek tüketiminin azalması için seçilmiş bir yazı
	CH4	Büyük bir çoğunluğu ineklerden kaynaklanan metan gazı
	NH4	İneklerin idrarının toprakla buluşmasıyla toprağa yüksek oranda NH4(amonyum) ve S(sülfür)'ün karışması
	S	

• Sentaktik İnceleme

Holy Cow (Şekil 4.37.) (Holy Cow!, 2021) eserinin sentaktik incelemesinde ilk bakışta dikkat çeken nesne gri bir zemin üzerine konumlandırılmış olan inek figürüdür. İnek grinin ve pembenin tonlarıyla gerçeğe yakın bir şekilde renklendirilmiştir. İneğin sadece ön iki ayağı görülmekte ve bu ayaklardan ineğe göre sol olanı yere basmaktadır.

Arka iki ayağı ise vulvasından çıkan siyah bir sıvının oluşturduğu anlaşılan yeşil ve kahve rengi setlerden oluşan tabakanın arkasındadır. İneğin çenesinden başlayan gri zemin sol ayağının ön kısmına kadar devam etmektedir. Geri kalan kısım ise kirli bir beyazla renklendirilmiştir. İneğin boynuzlarının hemen üstünde konumlanan maviyle renklendirilmiş ve daha açık maviyle ışık vurmuş hissi yaratılarak boyutlandırılmış “CH4” yazmaktadır. İneğin kalça kısmında başlayan “CH4” yazısında kullanılan maviden oluşturulmuş ve beyazla boyut kazandırılmış “Holy Cow!” (kutsal inek) yazmaktadır.

Yeşil ve kahverengi kalın çizgilerden oluşan alanın altında açık gri çerçeveye sınırlandırılmış gri kalın bir boru görülmektedir. Boru kısa bir mesafe sonrasında aynı kalınlıkla sağ dönmektedir. Bu kısımda beş tane sarı tonlarında soldan sağa doğru büyüyerek giden üstünde beyaz renkte “S” yazan toplar bulunmaktadır. Son topun bulunduğu alanda kalınlığı iki katına çıkaran yukarıya doğru kıvrılan borunun üstünde ince, uzun ve serifsiz sade bir fontla “NH4” yazmaktadır. Ucu musluk olan borunun izlediği yolun oluşturduğu yarım kapalı dörtgen alanın içinde iki farklı renkte bulut mevcuttur. Bulutlardan büyük olan ve koyu mavi olanı yağmur izlenimi oluşturan bulutla aynı renkte olan sağ üstten sol ata doğru eğik ve sık çizgiler bulunmaktadır. Koyu mavi bulutun hemen sol altında olan beyaz bulut daha küçük ve daha uzundur. Uzunluğu kahve rengi çizgilerle bölünmüş olan yeşil alandan başlamakta ve neredeyse borunun yukarıya dönmüş olduğu alan kadar uzamaktadır. Yeşil alanın hemen üstünde kahve rengi, ateşi anımsatan, dört tane yükselen ve alçalan, girintili-çıkıntılı çizgilerle alt tarafı düz olan bir alan mevcuttur. Bu alanın şekil olarak benzerinin açık bir ten rengi olarak arkasında ve üstünde konumlandığı görülmektedir.

- **Semantik İnceleme**

Loomit eserlerinde hem gerçekçi hem de karikatürize figürler ve nesneler kullanılmaktadır. Bu eserde de sanatçı kendi tarzını yansıtarak üretmiştir. Genellikle eserlerinde sembolik bir anlatıma sahip olduğu, sanatçı hakkında gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda ulaşılan bir kanıdır. Eserin 2021 yılında fotoğrafının Loomit’in orijinal hesabından paylaştığı bilinmektedir. Eserin semantik incelemesinde, sol tarafta bulunan inek figürü ve metan gazının molekül formülü gibi iklim krizini ortaya çıkartan simgelerin bulunması çalışmanın seyrini iklim krizi ve hayvanlara odakladığı düşünülmeye sebep olmuştur. Eserin, sanatçının sosyal medya hesabında paylaşılan tarihine kadar inekler ve iklim krizi özelinde güncel haberler analiz edilmiştir.

Karşılaşılan haberlerin birçoğunda iklim krizinin nedenlerinden birinin ineklerin olmasıyla ilgili olduğu görülmüştür.

Eserdeki imgelerin ayrı ayrı esere neden eklendiği tartışılmadan önce eserin bütününe nasıl katkıda bulunduklarının açıklanması gerekli görülmüştür. Küresel ısınmanın sonucunda meydana gelen iklim krizine insanların pek çok yönden olmak koşuluyla hem doğrudan etkiledikleri hem de dolaylı olarak sebep oldukları bilinmektedir. Sanatçı, özellikle hayvan hakları savunucularının, vegan veya vejetaryen beslenen bireylerin genellikle buluştukları ortak payda dünya genelindeki et tüketiminin fazla olması sebebiyle hayvanların sürekli ve sistematik olarak öldürülüyor olmalarıdır. Her hayvan hakları savunucusu veya hayvansal ürün tüketmeyi reddeden bireylerin savundukları bu genel amacın kültürlerine göre şekillenmesi olasıdır. Almanya’da domuz, sığı ve kümes hayvanlarının eti tüketilmekte ancak domuz eti, tüketilen et miktarının yarısından fazlasını oluşturmaktadır. Almanya da et tüketimi azalma eğilimi göstermektedir. Kişi başına et tüketim oranı 2021 yılında 55 kilogramdır (Statista, 2022).

Küresel ısınmayı konu alan bu eserde ineğin tercih edilmesi öncelikle hayvancılık sektörünün tamamından kaynaklanan bir salınımla açıklanarak inek veya başka besi hayvanının kullanılması olarak genel bir şekilde açıklanabilir. Özel anlamda ineğin tercih edilmesi ise sığır, dana eti ve inek sütü üretiminin besicilik kaynaklı karbondioksit (CO₂) salınımının %60’ından fazlasından sorumlu olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Et ve hayvan kaynaklı ürünlere artan taleple doğru orantılı olarak hayvan yetiştiriciliği, daha fazla arazi ihtiyacı, doğal kaynak kullanımında artış, daha fazla yem gereksinimi, daha fazla gübre oluşumu ve küresel ısınmayla doğrudan bağlantılı olan metan gazı salınımının atması anlamına gelmektedir. Metan gazını geviş getiren hayvanlar tarafından tüketilen yemin midede fermente edilmesi sırasında ortaya çıkan ve hayvan tarafından kullanılamayan bir gaz olarak açıklanabilir. Metan gazının da içinde bulunduğu karbon dioksit (CO₂), nitröz oksit (N₂O), hidroflorür karbonlar (HFCs), perfloro karbonlar (PFCs), sülfürhekza florid (SF₆) gibi gazlarından oluşan ve atmosferde ısı tutma özelliğine sahip bileşiklere sera gazı ismi verilmektedir. Sera gazının iklim krizine etkisi bir önceki cümleden anlaşılmaktadır. Et sığırı tüm sera gazı salınımının %45’ini, süt sığırı ise tüm sera gazı salınımının %26’sının oluşturarak ilk sıralarda yer almaktadırlar (Yılmaz Tuncel ve Polat, 2021).

Eserde soldan sağa doğru ilerlerken “Holy Cow!” yazısıyla karşılaşılmaktadır. Kutsal inek ile ilgili Almanca ve İngilizce araştırmalar yapıldığında Hindu inancında var olan inekle karşılaşılmaktadır. Almanya’da ne kadar Hindu dinine inanan bireyin yaşadığıyla ilgili kesin istatistiksel bilgiler bulunmamakla birlikte Hristiyanlık ve İslam’dan sonra gelen üçüncü dünya dinidir (Afd Fraktion NRW, 2022). Ancak sanatçı burada Almanya’da ikamet eden ve Hindu dinini benimsemiş bireylerden ziyade ineklere dokunulmamasını istemekte ve buna referans olarak da kutsal hayvanlar olduklarını savunuyor olabilir. Eserde ineğin vulvası veya rectumu oldukça net gösterilmiş hatta sanatçı eserde sanat izleyicisinin en fazla dikkat etmesini istediği bölüm olduğu, eserin merkezinde resmedildiğine dayandırılarak söylenebilir. Vulvadan çıkan sıvının idrar olduğu düşünülmekte ve idrarın direkt olarak tarım arazisine benzeyen alana dökülmesi, idrarın toprakla buluştuğunda içinde bulunan NH_4 (amonyum) sebebiyle yeraltındaki su kaynaklarını zehirlemekte olduğu araştırmalarla kanıtlanmıştır. İdrarın ve dışkının içinde bulunan yüksek oranda S ve NH_4 ’ün sulara karışmasıyla suda tat ve koku değişikliğine sebep olmaktadır. Suda NH_4 ’ün var olması evsel, endüstriyel atıkların ve gübrelerin var olduğunu kanıtlar niteliktedir (Gedikoğlu, 2021: 3).

S ve NH_4 gibi insan sağlığına koşullara bağlı olarak zararlı olan maddelerin içme suyuna karışması, musluk çizimiyle “ NH_4 ” yazısı ve üzerinde “S” yazan dairelerle temsil edildiği düşünülmektedir. Musluğun arkasında bulunan üç farklı bulut da eserin anlamını etkiler niteliktedir. Musluğa en yakın olan bulutun mavi renkli olması ve yağmurun yağması, sülfürün ve amonyumun hem musluk suyuyla hem de doğay sulama yollarıyla tekrardan toprağa geri döneceği sonucunun çıkarılmasına sebep olmaktadır. Tarım arazisinin üst tarafındaki çizimin alev kütlesi olduğu varsayılırsa küresel ısınmadan dolayı hava olaylarının normal düzeyin altında olduğu ve toprakların ve bitkilerin yeterince nemli olmaması durumunda ortaya çıkabilecek yangınlar temsil edilmiş olabilir.

• Pragmatik İnceleme

Eser pragmatik açıdan incelendiğinde, Loomit’in vegan sayısında son yıllardaki artışa sevinmiş olabilirken belki de bu durumun daha da artması için insanları veganlığa teşvik etmek amacıyla bu eseri yapmış olabileceği düşünülmektedir. Hinduizm dinine inanan insanların özellikle ineğin kutsal olması sebebiyle inek eti yememelerinin, Alman halkının da ulaşması gereken bir konum olduğuna vurgu

yapılmış olabilir. “Holy Cow!” yazısıyla minimum düzeyde Hinduizm inancındaki bu duruma gönderme yapılmakta olduğunu söyleyebilir. Loomit eseri Instagram hesabında #govegan, #climatechance, #thefutureofourplanet etiketleriyle paylaşmıştır. Bu paylaşımlardan da anlaşıldığı üzere yukarıda bahsedilen besiciliğin ve özellikle inek yetiştiriciliğinin doğaya zararlarıyla öne sürülen semantik anlamı kanıtlar niteliktedir. Eserdeki simgesel anlatımın, konu hakkında bilgili olan tüm bireyler için, içine doğduğu ve yaşadığı kültür fark etmeksizin anlaşılır olduğu düşünülmektedir. Eserde kullanılan renklerin her biri sanatçının anlatmak istediğini destekleyen psikolojik ve genel anlamlara sahiptir.

4.3.3. Herakut’un “My home might be a palace, but we can share it if you like” Mural Grafitisinin İncelenmesi

Herakut, Hera takma isimli jestsel anlatılar içeren eserler üreten Jasmin Siddiqui ve Akut takma isimli fotogerçekçi eserler üreten Falk Lehmann ikilisinin oluşturduğu grafiti grubudur. 2004 yılında isimlerini ve grafiti anlayışlarını birleştirmişler sonucunda da birlikte eser üreterek Herakut’u ortaya çıkarmışlardır. Eşsiz eserler üretmelerinin arkasında yatan en önemli sebep ikisinin de farklı alanlarda uzman olmaları olabilir. Herakut, dünya çapında birçok etkinliğe katıldı ve birçok ülkede eser üretti. Ürettikleri her eserde görsel bir hikâye anlatırken mizah ve sözlerden destek almaktadırlar. Eserlerinde anlattıkları hikayeler toplumsal kırılmalara ve kolektif kısıtlamalara eleştirel bakış sunarken aşkın gücünü de anlatmaktadır. Almanya’nın birçok grafiti sanatçısının katıldığı Ma’claim ekinin bir parçasıdır Herakut (Street Art Bio, t.y.; Stadt Wand Kunt, t.y.).



Şekil 4.38. Herakut, My home might be a palace, but we can share it if you like (Evim belki saray gibi olabilir, ama istersen onu paylaşabiliriz), Mural Grafiti, 2020

Tablo 4.12. My home might be a palace, but we can share it if you like mural grafitisinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Tipografi	My home might be a palace, but we can share it if you like	Evim belki saray gibi olabilir, ama istersen onu paylaşabiliriz
Figür	Kız çocuğu	Pakistanlı kız
Hayvan	Ayı	Almanya'nın (Berlin'in) simgelerinden
	Gelincik	Zenginlik
Simge	Yaprak döken gül	Hüzün
	Deniz çapası	Mültecilerin deniz ulaşımını kullamaları
	Hançer	İslamiyet, şehitlik, gazilik (Berkli, 2006: 178).
	Fatma'nın eli	İslamiyet
	Pencereleri olan kutular	Yoksul ülkelerin daha fazla mülteci kabul ettiğini simgelenmiştir.
	Kuş	Özgürlük, barış

• Sentaktik İnceleme

Eserin sentaktik incelemesinde, bir binanın az pencereli olan arka tarafına konumlandırıldığı görülmektedir (Şekil 4.38) (My home, t.y.). Binanın sol tarafında küçük bir kızın oturduğu görülmektedir. Figür, sarı üstüne gri minik ve farklı desenler bulunan bir kapüşonlu penye kazak giymektedir. Penye kazağın kapüşonunda bir hayvanı andıracak şekilde konumlandırılmış olan iki kulak, iki göz ve bir burun

bulunmaktadır. Kazağın üstüne gri bir bahçıvan tulum giydirilmiş figür sol alt bacağını aynı bacağın altına ve ayağını ise yanındaki üst bacağın altına gelecek şekilde dizlerini kırarak oturmuştur. Eserin sağ tarafında kalan bacağı ise diğer bacağa göre daha rahat bir şekilde kırılmış ve ayak bütün olarak görülmektedir. Eserin solunda kalan elinden kuvvet alarak duruşunu korumakta olan figürün diğer eli önünde bulunan bloklardan dördüncü sırada olana dokunmaktadır. Figürün önünde bulunan her biri farklı yönlerde bakan ve dört farklı renkte olan altı blok bulunmaktadır. Binanın sağ tarafındaki boşlukta ise esere ismini veren “my home might be a palace, but we can share it if you like” (evim bir saray olmayabilir ama beğenirsen paylaşabiliriz) yazmaktadır.

- **Semantik İnceleme**

Eserin semantik incelemesinde, sıcak tonların hâkim olduğu eserde gri ve beyaz nötr renklerinin kullanıldığı tasarım asimetrik dengeye sahip olduğu gözlemlenmiştir. Asimetrik denge sanat eserinde sanat izleyicisinin dikkatini çekmek için veya sanat eserini etkileyici kılmak için tercih edilen bir yöntem olarak görülebilir. Sıcak renklerin sanat eserinde kullanılmasıyla; sıcaklık, yakınlık, güç, cesaret, dikkat çekme, enerji ve tutku gibi anlamların sanat izleyicisine geçmesini sağlayabilir. “My home might be a palace, but we can share it if you like” isimli eserin sol tarafının görsel nitelikler taşıdığı sağ tarafının ise görsel ve metin barındırmasıyla asimetrik denge kurulmuştur. Sanat izleyicisinin dikkatinin sarı kapüşonlu giymiş kızın üzerine çekilmesi amaçlanmış olabilir. Eserin sağ tarafında bulunan tipografi bitişik yazılmış el yazısı hissi vermektedir. Tipografinin el yazısı olması esere; sanatçının kendi el yazısı olmasından kaynaklı bireysellik katabilir veya eserle sanat izleyicisine aktarılması planlanan mesajın samimi ve doğal olduğunun düşünülmesine sebep olabilir.

Figürün kapüşonlusunun şapkasında bulunan iki kulak, iki göz ve burnun bir ayıyı andırdığı düşünülmektedir. Ayı ise Almanya için özellikle de Batı Berlin için önemli bir semboldür. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 13 Ağustos 1946 tarihli Büyük Berlin Geçici Anayasası, Berlin armasının ayıyı taşımasını şart koşarak öncesinde kullanılan kartallı armanın yerine iki yıl sonra çıkartılan demokratik Anayasa'da "Berlin, beyaz ve kırmızı renklerde bayrak, arma ve ayı ile mühür taşıyacaktır maddesiyle resmi olarak ilan etmiştir. Ayı sembolünün tercih edilmesinin yaygın olarak bilinen bir teori olarak şehir adının okunuş sesiyle ayının okunuşlarının birbirine benzemesine dayanmaktadır (Katapult, 2020; Berlin, t.y.). Figürdeki bu detayın hem figürün çocuksu yanını simgelerken hem de Berlin'in geçmişine veya Berlin'e atıfta bulunmuş olabilir.



Şekil 4.39. Herakut, My home might be a palace, but we can share it if you like (Evin belki saray gibi olabilir, ama istersen onu paylaşabiliriz), Mural Grafiti, 2020 (Kesit)



Şekil 4.40. 1946 Anayasası'yla kabul edilen Berlin arması

Figür Herakut grubundan Hera'nın bireysel yaptığı eserlerdeki karakteristik simasına sahiptir. Hera'nın Pakistan asıllı olduğu bilindiğinde Pakistan kültüründen semboller eklediği görülebilir. Bu sembollerden ilki figürün kapüşonunun sağ tarafında duran hançerdir. Hançer veya kılıç motifi Anadolu'da da çokça karşılaşılan bir motiftir, mesela mezar taşlarına işlenmesiyle orada bulunan kimsenin şehitlik mertebesine ulaştığının, gazi olduğunun veya maktul yani öldürülmüş olduklarının anlaşılması için kullanılmıştır (Berkli, 2006: 178). Figürün kapüşonunda bulunan diğer Pakistan'a özgü sembol ise İslamiyet'te Fatma Ananın Eli ve Yahudilikte Hamsa olarak bilinen sembol genellikle nazara karşı koruyan bir tılsım olarak kullanılmaktadır (Yazıcıoğlu ve Şanlı, 2007). Bir bölgede yaşayan bireylerin

çoğunluğunun Yahudilik veya İslamiyet'e inanmasından dolayı pek çok farklı kültürde bulunan bir sembol olduğu söylenebilir. İki sembolün ortasında bulunan gül, hemen hemen tüm kültürlerde ve mitolojilerde aşkın ve sevginin sembolü olarak görülmektedir. Burada sanatçı aslen Pakistanlı olmasına duyduğu aşkı ve sevgiyi sembolize etmesi gibi bir anlama sahip olabilecekken gül yapraklarının dökülmesi çiçeğin solduğu anlamına geldiği için hüznü anlatabilir. Eserin mültecilerle ilgili olduğu düşünüldüğü zaman özellikle Müslüman ülkelerdeki insanların yerinden edilmesi sonucu ölümle sonuçlanan ulaşmak istedikleri ülkelere izinsiz yollarla girme girişimleri betimlenmek istenmiş olabilir. Metinde küçük bir çocuğun oyuncaklarından birleştirerek yaptığı düşünülen evini paylaşabileceğini söylemesi bu kanıyı destekler niteliktedir. İnsanların yurtlarını terk etmek zorunda kalmaları ise hüznü dolu bir durum olmasından dolayı solmaya yüz tutmuş bir gülle betimlenmiş olabilir. Ayrıca genel olarak İslam kültürüne ait olan hançer ve Fatma'nın eli sembollerini de sanatçının Pakistanlı olmasından dolayı bu sembolleri eklemeyeceği varsayılırsa esere kattıkları anlamın; ülkelerinden ayrılmak zorunda kalan mültecilerin bu yolda kötülüklerden korunmalarını dilemek ve ölenlerin ise ya şehit olduklarını ya da bu zulme sebep olanlar tarafından öldürüldükleri olacağı düşünülmektedir.

Birleşmiş Milletler Mülteci Ajansı'nın verilerine göre 2019 yılında Pakistan, kontrol altında ve kontrol edilemeyen 300.000'in üzerinde mülteciye ev sahipliği yapmaktadır (UNHCR, t.y.). Figürdeki kapüşonunun duruşu, Pakistanlı kızların başlarını örttüğü şekille benzerlik göstermektedir. Buradan yola çıkarak figürün bir Pakistanlı olduğunu düşünebiliriz. Eserin yapıldığı tarih ve öncesinde Pakistan ve mültecilerle ilgili haberler araştırılmıştır. Araştırmalar sonucunda 2017 yılında Birleşmiş Milletler Mülteci Ajansı'nın yayınladığı bir makalede yoksul ülkelerin mültecilere kapılarını açtıklarını ve ikinci sırada Pakistan'ın 1,6 milyon mülteci barındırmasıyla yer aldığı görülmektedir.



Şekil 4.41. Herakut, My home might be a palace, but we can share it if you like (Evin belki saray gibi olabilir, ama istersen onu paylaşabiliriz), Mural Grafiti, 2020 (Kesit)

Eserde görülen diğer imgelerden kuş ise bu duruma bir gönderme olarak orada yer alıyor olabilir. Kuşun, özgürlük ve barışı anlatan bir imge olduğu bilinmektedir. Kuşun yer aldığı konum figürün kalbinin üstünde olması mültecilerin özgür ve barışçıl bir ortamda yaşamayı kalpten istedikleri sonucuna varılmasına sebep olabilir. Özgür bir ülkede yaşamayı vaat eden ülkelere girmek için uzun prosedürler yerine en kısa yol olarak deniz yolunun seçilmesiyle ülkelere kaçak olarak giriş yapmak olarak görülebilir. Kuşun hemen sağ tarafında yer alan çapa imgesi de deniz yolunun kullanılarak özgürlüğe ulaşmayı sembolize ediyor olabilir.

Eserin şekil 4.42’de gösterilen bölümünde birbirinden farklı renklerde, boyutlarda ve yapılarda olmasıyla en çok mülteci kabul eden ülkelerin yoksul ülkeler olduğuna bir gönderme olabilir. Aynı zamanda eserde görülen gelincik hayvanı pek çok yüksek kültür ürünü olan sanat eserlerinde zenginliğin ve asaletin göstergesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle hiyerarşik olarak üst düzeyde bulunan kimseleri resmederken kullanılan bir imge olduğundan bu düşünce savunulabilir. Eserde gelinciğin kullanılması ve beyaz olan evin içinde sanki saklanıyormuş gibi durması, mülteci sorununda iyi bir ekonomiye sahip olan ülkelerin çekinik davranmasına bir tepki olarak yorumlanmaktadır. Almanya’nın mülteci politikasında 2018 yılında, önceki senelere göre daha çok mültecinin diğer Avrupa ülkelerine gönderilmesi de bu tepkiyi destekler nitelikte olabilir (Tegesschau, 2019).



Şekil 4.42. Herakut, My home might be a palace, but we can share it if you like (Evin belki saray gibi olabilir, ama istersen onu paylaşabiliriz), Mural Grafiti, 2020 (Kesit)

- **Pragmatik İnceleme**

Görsel öğelerin yoğunlukta olduğu bir grafiti olmasına rağmen eserin aktarmak istediği düşüncenin izleyici tarafından anlaşılmasını mümkün kılan en önemli unsurun metin olduğu düşünülmektedir. Bu sebepten dolayı eserin pragmatik değerler taşıdığı söylenebilir. Eserin semantik incelemesinde izlenen yola da ışık tuttuğundan dolayı eserin anlamına büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Görsel ise yazıya destek olarak aktarılmak istenen mesajı derinleştirmektedir. Almanya'nın Berlin şehrinde yapılmış olan eserin Alman kültüründen öğeler barındırdığı ve Almanya'nın göçmen politikasına ışık tuttuğu ve eleştirdiği söylenebilir.

4.3.4. 1UP'ın "Green Berlin" İsimli Tag Grafitisinin İncelenmesi

1UP, One United Power isiminin kısaltılmış hali olan Berlin merkezli illegal grafiti grubu veya çetesidir. Bu grafiti grubunda kaç kişi mevcut veya bu sanatçıların kimlikleriyle ilgili hiçbir bilgi bulunmaya esrarengiz bir çetedir. Almanya'da ve özellikle Berlin kentinde binlerce yüzeyde görülebilen etiketleriyle bireylerin ve turistlerin şehri keşfetmeleri sanatsal bir eylem halini almaktadır. Grubun motivasyonu şehrin kime ait olduğu hakkında şehir sakinlerinin ve şehrin denetiminden sorumlu olan yöneticilerin düşünmelerini sağlamaktır. Çalışmalarında kasıtlı olmadan politik mesajlar içeren ve genellikle "1UP", "oneUP", "oneups" gibi etiketleri kullanmaktadırlar. 1UP'ın sayısız ve ülke sınırlarını aşan etiketlerin yanında çalışmalarının dünya çapında tanınırlık elde etmelerini sağlayan unsur her çalışmanın bir öncekinden daha çok adrenalin yükü taşıyan mekanlara yapılıyor olması olabilir.

Her çalışmada kendi sınırlarını zorlayan grubun zirvesi olarak tanımlayabileceğimiz çalışmasının; 2018 yılında Akdeniz'in ortasında duran “Akdeniz Gökyüzü” isimli geminin üzerinde bulunan etiketleri olduğundan söz edebiliriz (Urban Nation, 2018)



Şekil 4.43. 1UP Gemi Yüzeyinde Bulunan Tag Grafiti, 2018, Akdeniz



Şekil 4.44. 1UP, Green Berlin (Yeşil Berlin), Tag Grafiti, 2022

Tablo 4.13. Green Berlin tag grafiti eserinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Tipografi	Simple stille 1UP	Anlaşılır olmak
Renk	Yeşil	Arabasız gün etkinliği, doğaya saygı

- **Sentaktik İnceleme**

Çalışma (Şekil 4.44.) (Green Berlin, 2022) sentaktik incelemesinde, simple stille üretilmiş olan çalışma, yeşil “1UP” yazısının etrafı kalın ve üst tarafından yeşil kısma doğru damlaların aktığı bir şekilde çerçevelendiği görülmektedir. Etiketlin her bir harfinin ve rakamının yeşil kısmında çatlak hissi uyandıran kırık hissi veren zikzaklı

çizgiler bulunmaktadır. Etiket in yeş il kısmının üst taraflar ında beyaza yakın yeş il bir renkle rakam ın ve harfler in şek illeri haf ıf bir şiş kinlik hissi vermekt edir. Etiket in gö lgesi ise izleyicinin gö rdü ğ ü konuma göre sol üst ten sa ğ alta do ğ ru yansı maktadır. Etiket in izleyiciye göre sol taraf ında kalan kıs ım da ise tırnak iş aretini (“”) and ıran iki tane üst taraf ı oval, ovali oluşt uran çizginin sivri olacakları bir noktada birleş meleriyle üç gen türevi iki şek il mevcuttur.

- **Semantik İnceleme**

Eserin semantik incelemesinden One United Power grafiti grubunun genel olarak kullanmış oldu ğ u “1UP” tag’inin renginin yeş il olması ve grubun orijinal sosyal medya platformundaki paylaş ım ında “Green Berlin” açıklamas ıyla eser in fotoğraf ının paylaş ılması eser in do ğ a ile ilgili bir mesaj iç erdi ğ i anlaşı lmaktadır. Almanya, pek çok açı dan çevreye ve do ğ aya karşı saygılı ve korumacı bir politika sergileyen bu politikaya büt çe ay ıran bir ÷ lke olarak bilinmektedir. Ö zellikle eser in fotoğraf ının paylaş ıldığı tarih ö ncesindeki çevreye duyarlı yaptırımlar, günler ve benzeri durumlar araştır ıld ığında ilk karşı laş ılan olay ın Avrupa’daki ÷ lkelerin genelinin bir pazar (22 Eylöl 2022) günü gerçekleşt irdikleri arabas ız gün etkinli ğ iyle karşı laş ılmış tır. Bu etkinlik kapsamında ÷ lkeler, belirlenmiş bir saat aralı ğ ında seç ilen sokakları trafi ğ e kapayarak çocukların bu alanlarda oyun oynamasına olanak sa ğ lamaktadırlar (Geo, t.y.).

Çocuklar için normal zamanlarda rahat bir şekilde dolaş amadıkları arabalara ait olan mekânların sosyalleş me mekân ı olarak kullanmaları, normalde arabaları olan yollar ın oyun alanlarına dönü ş mesine sebep olarak farklı bir deneyim kazanmaları sa ğ lanmaktadır. Aynı zamanda egzoz gaz ının do ğ aya verdi ğ i zararı azaltmak, insanlara arabas ız da hayatlarını devam ettirebileceklerini göstermek ve korna sesinin yaratt ığı gürültü kirlili ğ ini azaltmak gibi sosyal yaşamdaki rahatsız edici unsurları kısa bir süre dahi duyulmamas ıyla insanları koş uşt ırmalı şehir hayat ının yoğunlu ğ undan kurtarmak gibi amaç lar da barınd ırmaktadır. Çalış man ın fotoğraf ının paylaş ıldığı günü takip eden günde Avrupa genelinde uygulanan “Araçs ız Gün” olmas ından dolayı eser in bu anlatılan durumla yak ından bir ilgisi oldu ğ u düşünölmektedir. Çalış madaki yeş il etkinli ğ in do ğ aya karşı zararlı olan unsurlar ın azaltılmasına dikkat çekmekte ve Almanya’nın do ğ aya saygılı politikalarını yürütmedeki ç abasını anlatmakta olabilir.

Tipografinin serifsiz, dik ve dü z bir fonta sahip olması eser in anlaş ılır olmasını

sağlamış olabilir. Ayrıca Almanya hükümetinin yürüttüğü doğaya saygılı ve doğayı koruyan politikalarının toplumun her kesimine ulaşabileceğini temsil etmiş olabilir. Tipografide karşılaşılan dikkat çekici unsur sahip olduğu çatlaklardır. Çatlaklar yukarıda bahsedilen düşüncedeki uygulamada veya düşüncenin temelindeki sıkıntıları temsil etmekte olabilir. IUP grubunun çalışmalarının neredeyse tümüne yakınının eleştiri barındırdığı düşünülürse bu temsil kanıtlanabilir. Çalışmanın yayınladığı tarihten sonra çalışmanın eleştirdiği varsayılan düşüncüyü destekler nitelikte bir internet makalesine ulaşılmıştır. Bu makalede Rusya-Ukrayna savaşından dolayı Rusya'nın diğer ülkelere uyguladığı ambargolardan bahsedilmektedir (T-Online, 2022). Benzini ve daha birçok ürünün ham maddesi olan petrol ihtiyacı konusunda Almanya, Doğu ve Batı olmak üzere iki farklı kaynaktan karşılamaktadır. Almanya'nın Rusya'nın ambargolarından dolayı yaşadığı sıkıntılar Doğu'dan gelen boruları etkilemektedir. 2022'nin Şubat ayının sonuna kadar Rusya'dan boru hatlarıyla bir bütün olarak Almanya'nın petrol ihtiyacının %35'ini Doğu Almanya'nın ise %100'ünü karşıladığı bilinmektedir. (MDR, 2022).

Rusya'nın uyguladığı ambargo yukarıdaki yüzdelerle dilimler düşünüldüğünde Almanya'yı özellikle de Doğu kanadını yüksek düzeyde etkilemektedir. Etkilenmenin en aza indirilmesi için yeni arayışlara girilmesinin gerekli görüldüğü belirtilen internet makalesinde bir veya birkaç günlük araba kullanmamanın etkili olmayacağını savunulmuştur (T-Online, 2022). Çalışmanın yeşil kısmındaki çatlakların yukarıda bahsedilen gerçekçi bir çözüm olmaması ve siviller tarafından tepkilerin gelme olasılığının yüksek olması gibi Araçsız Gün'e karşı getirilen eleştirileri temsil etmekte olabilir. Ayrıca doğaya saygılı ve doğayı koruyan politika izleyen Almanya'nın ekonomik açıdan sıkıntılar yaşayabileceği ve bu sıkıntıların politikaya zarar verebileceği de temsil edilmiş olabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Green Berlin grafiti eseri pragmatik açıdan incelenirse anlatılmak istenen mesajı izleyici kitleye ulaştığı söylenebilir. IUP'ın çalışmalarındaki asıl motivasyon, şehrin sahibi olduklarını ve onların nereye isterlerse oraya etiketlerini yazabileceklerini yurttaşlara ve şehrin koruması olarak bilinen polisler göstermektir. Şehir bizim söylemi için yapılan çalışmalarında istemeden de olsa politik mesajlar verdikleri çalışmaları incelendiğinde ve onlarla ilgili araştırma yapıldığında varılabilecek bir kanıdır. Eser Almanya'nın politikasına, ekonomisine ve kültürüne yer vermektedir.

Eserin arabasız gün etkinliğinden bir gün önce paylaşılması ve bu haftanın Avrupa Hareketlilik Haftası olması sebebiyle Berlin’de 15.00-19.00 saatleri arasında caddelerin araba geçişine kapatılması arasında bir bağlantı olduğu sonucuna varılmıştır (Berliner Zeitung, 2022). Kültürel bir olayın anlatıldığı bu eserin sanat izleyicisiyle iletişime geçme amacının olduğu düşünülmektedir. Çünkü tag grafiti tekniği ve simple stille üretilmiş bir eser olması sanatçının halk tarafından görünme isteği ve anlaşılma isteği barındırdığı anlaşılmaktadır.

4.4. İran’da Grafiti

İran İslam Cumhuriyeti halkının, konum itibariyle Arap, Asya ve Orta Asya bulunmalarına karşın kendilerini Asya kimliğiyle tanımlamamışlar. Bunun yerine Pers İmparatorluğu soyundan geldiklerine ve Pers kimliği taşıdıkları bilinmektedir. İran halkının geçmişi, Orta Doğu halklarının geçmişleri düşünüldüğünde nispeten ilerici politikalar içermektedir. İslam Devrimi’nden önceki İran ile devrimden sonraki İran arasında ciddi farklılıklar mevcuttur. Devrimden önceki İran halkı bilgiye ve eğitime büyük saygı gösteren bir toplum olmasıyla birlikte yeniliğe ve gelişimlere de oldukça önem veren bir yapıya sahiptir. İran, İslam Devrimi’ne kadar tarih boyunca, manevi bütünlüğünü korumaya çalışırken sürekli olarak modernleşmeyi takip etmiştir (Cultural Atlas). “Modern İran tarihi, 1979 İslam Devrimi öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu ayrım, İslam Devrimi’nin İran kamusal alanındaki yapıları da dönüştürdüğü anlamına gelmektedir. (Özonur, 2022: 150). İslam devrimi öncesi ve sonrası oldukça farklı politikalar işlenmesiyle İran’da tarihi serüvenin ikiye ayrılması beraberinde kültürel farklılıkları da getirmiş olabilir. Bu durumun duvar resimlerine de yansıdığı düşünülebilir.

İran duvar resmi hareketinin devrim zamanında, çoğunlukla şablonların yardımıyla grafiti ve kaba resimlerle başladığı görülmektedir. Geceleri, tüm nüfus özellikle de sanatçılar kasabanın neredeyse her bölgesine giderek duvarları sloganlarla veya liderlerinin portreleriyle kaplamışlardır. Böylece başkentin duvarları, İslam yanlısı, komünist ve milliyetçi özellikler taşıyan devrimci gruplar arasındaki yoğun mücadeleleri yansıtan bir alana dönüşmüştür. İslam devrimi sırasında İmam Humeyni’nin portresi, karşı grubun kırmızı boya ile kaplamasından dolayı üç kez aynı yere tekrardan Humeyni taraftarları tarafından bir sanatçıya yaptırılmak zorunda kalmıştır. Aynı dönemde, Mehrabad Havaalanı’nı Tahran şehir merkezine bağlayan caddeler, Şah’ı bir kukla veya kanlı pençeli bir yırtıcı olarak temsil eden sloganlar, el

baskıları ve karikatürlerle doluydu. İran’da devrim sırasında duvarlar hem Humeyni ve taraftarları hem de Humeyni karşıtları için ideolojilerini ifade etmelerine olanak sağlamıştır (Bombardier, 2013). Rejim, bir düşünceye karşı olduğunda ve toplumu belli açılardan dönüştürmeye zorladığında özellikle de bu dönüştürme halk tarafından istenmeyen bir durumsa sanat ve kültür bir direniş biçimi haline gelir. Halk, sanatın her türlüünü özellikle kamusal sanatı direniş için kullanmaktadır. Kamusal sanat türleri arasından en çok tercih edilen ise grafiti sanatıdır. “İranlılar, grafiti ile bir devrim gerçekleştiren millettir” (Majestic Disorder, t.y.).

İran grafitisinin gelişmesinde önemli bir etken olarak 1980 yılında gerçekleşen İran-İrak savaşı ele alınabilir. Savaş dönemi İran grafitisinin gerçek tetikleyicisi olmuştur. Devrimden sonra grafiti belli bir süre kendi içine çekilmiş ve ülkede sakin bir hava hakimken savaşla birlikte yeniden alevlenen grafiti ile başa çıkmak için yazarların ve sanatçıların bir dayatma sonucunda kuruma bağlanmaları sağlanmıştır. Sanatçıların yanında sanatçı olmayanlar, askerler, öğrenciler veya profesyoneller kurumun görevlendirmesiyle Humeyni’nin savaş politikalarını duvarlara aktarmaktaydılar. Bu dönemde yapılmış olan eserlerin bazılarının temel tasarım ilkelerinden ve estetik görüntüden yoksunluğunun açıklaması olarak ele alınabilir. 1981 yılından beri süregelen bir istikrarla grafitiler şehitlik ve savaş temaları içermekte ve propagandaya katkıda bulunmaktadır (Bombardier, 2013: 220).

Savaş sırasında duvar resimleri ve grafitiler iki grup ekseninde gerçekleşmiştir. İlk grup, fikirlerini devrim ve savaş kavramlarına uygun olarak ifade etmeye çalışan akademik sanatçılar ve sanat öğrencilerinden oluşmaktadır. Bu dönemdeki grafiti ve duvar resimlerinde estetik, biçimsel ve tasarımsal değerlere minimum düzeyde dikkat edilmekte ancak estetik kaygılar ikinci planda kalmaktaydı. Asıl önemli olan devrim niteliğindeki mesajların halka aktarılmasıydı. Bu uygulamaların içeriğinde savaş sahneleri, kapalı yumruk, Kur’an, İmam resimleri ve ABD bayrağı gibi sosyal, kültürel, politik semboller yer almaktadır.



Şekil 4.45. Anonim, Mural Grafiti, 2003, Tahrán

Diğer grup ise amatör bir şekilde sanat uygulamaları yapan, devlet tarafından görevlendirilen profesyonel ve amatör sanatçılardı. Savaşın sonra Tahrán'da duvar resimleri ve grafitiler, bugüne kadar iki farklı dönem yaşamıştır; 1988'den 1996'ya kadar olan ve profesyonel sanatçının katılımı olmayan ilk aşama ve profesyonel sanatçıların katılımını içeren 1996'dan bugüne kadar olan ikinci aşama. İlk aşamada, ilk önce İslami Devrimle daha sonrasında İran-İrak savaşı sırasında oluşan ve bir süre devam eden kaos ortamını yumuşatmak ve kent ortamını güzelleştirmek için peyzaj ve dekoratif duvar resimleri uygulanmıştır. Güzelleme amacıyla yapılan duvar resimleri sahip oldukları büyük boyutlar ve tasarımsal öğelere dikkat edilmemesinden dolayı tersi bir etki yaratmıştır. Devlet eliyle gerçekleştirilen görsel kaos, eğitim, reklam, dini, hükümet yanlısı mesajlar veya hadisler içeren mesaj odaklı estetikten uzak sloganlarla da halk tarafından desteklenmiştir (Gharehgheshlaghi, 2019).

1997'den günümüze kadar olan dönemi kapsayan ikinci aşamada ise; kültürel, dini, sosyal, ulusal temalar barındıran dekoratif unsurlarla desteklenmiş duvar resimleri, dekoratif amaçlarla üretilmiş; ticari ve reklam amacıyla üretilmiş, çevreyle görsel olarak uyum içerisinde olan duvar resimleri ve grafiti (duvar yazısı) olarak ayrılmaktadır. Kültürel unsurlarla, dini motiflerle, sosyal konularla ve ulusal temalarla ilişkilendirilen dekoratif duvar resimleri de ilk dönem İran grafitilerinde uygulanmak istenen şehri güzelleştirmek bununla birlikte topluma seyir zevki tattırmak amacıyla üretilmişlerdir. Dekoratif amaçlı yapılmış olan duvar resimlerinde İran geleneksel sanatlarından minyatür, edebi metinler ve kırık çini mozaik tekniklerini içermektedir. Pehlevi döneminde kullanımı artan ticari amaçla yapılan duvar resimleriyle duvarlar reklam panosu görevi görmeye başlamıştır. Çevreyle uyum sağlayan duvar resimleri

2004 yılından sonra yapılan eserlerde görülmekte olan bir yaklaşımdır. Önceki yaklaşımlarda halk tarafından hoşnutsuzlukla karşılanmayan duvar resimlerinden sonra daha gerçekçi ve daha estetik eserler üretilmeye başlanmıştır. Estetik açıdan iyi göründükleri için ve tasarım öğelerine dikkat edildiği için çevreyle bir uyum içinde ve mekânın bir parçası gibi algılanarak kamusal alanın görsel kalitesini iyileştirmek amacıyla yapılmış ve önceki eserlere göre bu amacını daha iyi bir düzeyde gerçekleştirmiştir (Gharehgheshlaghi, 2019).

Bahsedilen dönemlere dikkat edildiğinde, grafitinin hükümetin tekelinden kurtulamadığı ve hükümet için var olduğu anlaşılmaktadır. Hükümetin isteklerini ve propagandasının duvar resimlerine ve grafitilere yansması grafitinin protest tavrına aykırı olduğu düşünülmektedir. İran gibi sıkı bir rejime sahip olan ülkelerde grafitinin iki yüzünün mevcut olduğu düşünülmektedir. İlki, hükümetin istekleri için üretilen ve ideolojinin dayatılması amacıyla üretilen ancak estetik olma kaygısı taşımayan grafitiler, ikincisi ise rejime karşı başkaldırı olarak takma isimlerle üretilen eserleri içinde barındırdığı söylenebilir.

Çalışmamızın asıl konu alanına giren kısım hükümete ve sıkı rejime karşı Vandalizm, direniş, başkaldırı güdülerıyla ortaya çıkmış olan grafitilerdir. İran'daki grafitiler son yıllarda popüler bir kentsel sanat haline gelmeye başlamıştır. Icy and Sot, GhalamDAR ve Alone gibi sanatçılar, geleneksel İran görsel kültürünü Banksy gibi farklı sanatçılar tarafından popüler hale getirilen küresel graffiti uygulamalarının motifleriyle ilişkilendirmiştir. İran grafitisi, diğer duvar resimlerinin aksine hükümet erkinin bulunmadığı bir sanat dalı olması ve sanatçıların hangi duvara hangi sorunu ele alacaklarına karar vermeleriyle birlikte çok daha özgür ve sorun odaklı bir sanatsal ifade biçimidir. Bu uygulamalar çoğu zaman İran toplumunun sorunlarını ele alır ve günlük yaşamın ikilemini resmeder. Temalar, yoksulluk, eşitsizlik, sosyal adaletsizlik, savaş ve barış ve kültürel kimliğe atıfta bulunmaktadır. Sorunlara odaklandığı, bu sorunların asıl kaynağının hükümet ve savunduğu rejim olduğunu belirttikleri için ve de yasalara aykırı oldukları için yapan sanatçılar tutuklanmakta eserleri de popülerliğine bağlı olarak hızlı bir şekilde silinmektedir (Gharehgheshlaghi, 2019).

İran'daki graffiti sanatı, bolluk, derinlik ve çeşitlilik konusunda küresel açıdan nadiden gözden geçirilmesini hak etmeyecek kadar yeterli bir birikime sahiptir. Ancak aktivitenin yeraltı doğası, sanatçıların hangi suçla suçlanacakları ve nasıl bir ceza alacaklarının net olmaması, eserlerin kısa ömürlü olmasından dolayı sanat izleyicisinin

eserlerle karşılaşmasını ve sanatçılarla temasını nadir kılmaktadır. Bu durum, güvenilir detayların tespit edilmesinin zor olması nedeniyle bilgilerin toplanmasını ve sınıflandırılmasını da zorlaştırmaktadır. (Darabi, t.y.). İran'daki grafiti sanatındaki kaynak yetersizliği ve eserlerin incelenmesinde de önemli sıkıntılar doğurmaktadır. Ancak bu sıkıntılar eserin incelenmesine engel teşkil etmemektedir. Ünlü sanatçıların yurt dışında vermiş oldukları röportajlar ve sanatçıların sosyal medyaları eserlerin incelenmesine olanak sağlamaktadır. Çalışma grafitinin görsel kültür ögesi olarak ele alınabileceğini savunduğundan dolayı eserlerin incelenmesinde, önceki incelemelerde olduğu gibi, kültürel yapılarında incelemelere ışık tutacağı varsayılmaktadır. İran grafitisi, Fars alfabesinin harf yapısına dayanarak üretilebileceğinden dolayı başlı başına görsel kültür içerisine alınabilecek özellikler barındırmaktadır.

4.4.1. A1one'un “Truth” İsimli Tag-Piece Grafiti Çalışmasının İncelenmesi

A1one mahlaslı Karan Reşad, İran'da grafiti ve sokak sanatına öncülük eden İranlı sanatçıdır. Tahran'daki Üniversitelerden birinin Sanat ve Mimarlık Fakültesi'nde 5 yıl okuyan A1one, öğrenciyken, öğrencilerin koşullarının iyi olmamasını protesto etmek için kampüsünün duvarlarına grafiti yaparak kariyerine başlamıştır. Dini kısıtlamalarla ilgili bir anlaşmazlığın ardından Üniversite Rektörlüğü tarafından okuldan atılmış ve grafiti faaliyetleri bu dönemde hız kazanmıştır. A1one şehir duvarlarını tuval olarak kullanan ilk ve tek sanatçı olmasından dolayı “yalnız” anlamına gelen *alone* isminin içinde bulunan “l” harfini “1(bir)” sayısını kullandığı bir tag oluşturmuştur. A1one dinamik bir stile sahiptir; portrelerden kaligrafiye ve çoğunlukla çıkartmaları için kullandığı eğlenceli karakterlere kadar pek çok farklı tarzdan oluşur. Sanatçı, "hip-hop grafiti ve Fars tipografisinin bir karışımı" olan belirgin bir İran tarzı “kaligraffiti” üzerinde çalışmaktadır (A1one, 2023). Kaligraffiti, duvara nakşedilmiş kaligrafi olarak düşünülebilir. Buradan yola çıkılarak İran'daki duvar yazılarının geneline Arap- Fars harfleri kullanıldığından dolayı kaligraffiti türünün içerisine dahil edilmesi olasıdır.



Şekil 4.46. Alone, Truth (Gerçek), Tag Grafiti

Tablo 4.14. Truth tag grafiti eserinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Tipografi	Fars alfabesi	Düzen içerisindeki düzensizlik
	Beyaz	Tazelik, saflık, tarafsızlık, güven
Renk	Mavi	
	Siyah	Yaşam suyu, gençlik pınarı, manevi kazanım

- **Sentaktik İnceleme**

Eserin (Şekil 4.46.) (Truth, t.y.) sentaktik incelemesinde renk paleti; beyaz, açık mavi, koyu mavi ve siyahtan oluşmaktadır. Eserde hangi Fars harflerinin kullanıldığı anlaşılamayacak kadar karışık bir grafiti tasarımına sahiptir. Tasarımın, “ﻝ (L)” harfinin sahip olduğu kıvrımların birbirlerinin üstüne veya altına gelecek şekilde hareketli ve karmaşık bir düzenlemeyle oluşturulduğu tahmin edilmektedir. Arap yazısında kullanılan alâmetler yani noktalar ve hareketlerin de kullanıldığı bu tasarımda noktalar tasarımın sağ tarafında yoğunlukta olsa da her tarafında gerek soluk gerekse canlı olarak kullanılan renk paletindeki renklerle eserin her tarafında görülmektedir.

Tasarımın alt tarafı ve üst tarafındaki harflerin kıvrım hareketleri bir düzen içindeyken sağ taraftaki hareketler düzenden kopmuş bir şekilde ilerlemektedir. Eserin aşağıdaki kıvrımları sola, sol tarafındaki kıvrımlar yukarıya, yukarıdaki kıvrımlar sağa ve sağ taraftaki kıvrımlar da yukarıya dönmektedir. Sağ taraftaki kıvrımların alt, sol ve yukarıdaki kıvrımlardan farklı olarak hem boylarının uzun olması hem de diğer bölümlere göre düzensiz bir tasarıma sahiptir. Bu bölümde “ﻝ”(elif) harfi olarak yorumlanan bir çizgini bulunmaktadır. Eserin siyah haricindeki renklerle boyanmış kaligrafileri merkezden uzaklaştıkça aynı tonda devam etmekteyken siyahla renklendirilenler merkezden uzaklaştıkça soluklaşmaktadır.

- **Semantik İnceleme**

Eserin semantik incelemesinde renk paletinden bulunan beyaz, açık mavi, koyu mavi ve siyah renklerinin anlamlarına bakılmasının sanatçının eserde anlatmak istediğini ortaya çıkarma da önemli rol oynayacağı düşünülmektedir. Beyaz renk çoğu zaman saflığı, temizliği, berraklığı; mavi renk özgürlüğü, huzuru, mutluluğu, koyu mavi renk; bilgi, güç, bütünlüğü, siyah renk ise çoğu zaman yokluğu, gizemi, karamsarlığı, karanlığı, ölümü temsil ettiği söyleyebilir.

Renklerin genel anlamlarıyla kültürel olarak o kültürde yaşayan insanlara hissettirdikleri farklılık gösterebilir. İran kültüründe İslam'ın kabulünden sonra renklerin mistik anlamlarla süslenmiştir. Yeşil, mavi ve beyaz renkleri, İran kültüründe tazeliğin, saflığın ve tarafsızlığı simgeleyen renkleri olarak görülmektedir. Siyah renk genel anlamından bariz bir farklılığa sahip olmamakla birlikte kayıp, ölüm ve yokluğu temsil etmektedir ve bağlamına göre değişebilir. Fars-İslami metinlerinde siyah aynı zamanda zihinsel devrimin ve yeniden doğuşun rengi olarak kullanılmaktadır. Bu temsili, düzensizliğin içinde bulunan *elif* “ا” harfinin siyah renkle yapıldığının bir göstergesi olarak düşünülebilir. İran kültüründe yaşam suyu, gençlik pınarı veya manevi kazanım anlamına gelen *Aab-e haayat* yalnızca siyahlık anlamına gelen Zolamaat'ta tezahür edebileceğinden, mistik yüceliği de temsil edebilir. (Payvand, 2012).



Şekil 4.47. Nizami Genjavi, Haft Peykar, Kâğıt Üzerine Boyama, 1197

İran kültüründe *aab-e haayat*'ın tanımlarından biri olarak ele alınabilen manevi kazanım tanımının yedi seviyesi olduğuna ve bu seviyelerin her birinin farklı bir renkle gösterildiğine inanılırdı bu sebepten dolayı her katmandaki renklerin farklı anlamlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Romantik bir Fars destanı olan *Haft Peykar*'da (Yedi Güzeller) mistik erişimin yani manevi kazanımın yedi katı, yedi farklı renkte yedi farklı kubbe olarak görünür. Her kubbe ve renkleri, göksel bir gezegenin etkisini temsil eder ve dünya renklerini gökyüzü renkleriyle uzlaştırır. Bu metinde mavi güvenle eşleştirilmiştir (Payvand, 2012).

Eserin isminin doğru anlamına gelen “Truth” olması ve İslam Devrimi’nden sonraki dönemde yaşananların İslam’ı doğru bir şekilde yansıtmadığı betimlenmiş olabilir. Sanatçı, İran İslam Cumhuriyeti’nin günümüzde içinde bulunduğu düzen içerisindeki kaosu oluşturduğu ortama göndermeler de yapmış olabilir. İslamiyet’ten ayrı bir şekilde düşünülürse doğrunun bir ve tek olmadığı bazılarının doğruları normlar çerçevesinde kabul görürken bazılarının doğrularının kabul görmemesi tasvir edilmiş olabilir. Eserin nizami tasarıma sahip bölümü, düzeni ve otoriteyi, diğer bölümlere nispeten düzensiz olan bölümün ise farklı olmayı, düzensizliği veya otoritesizliği temsil ettiği düşünülmektedir. Bu temsilin doğru olma olasılığı ile elif harfinin hem siyah renkle hem de düzenin bozulduğu bölümde bulunması, düzen bozulsa da hayat suyunun oluşabileceği ortamın rengi olmasından dolayı bir çıkış yolunun tasviri olma olasılığı aynı derecededir. Hemen hemen tüm grafitilerde ve pek çok sanat ürününde, siyah nötr bir renk olarak tasarımı şekillendirmek veya tasarıma yardımcı olmak için kullanılmıştır. İncelenen eserde de renklerin iki kullanımının da olduğu düşünülmektedir.

Sanatçının protest bir tavırla eserlerini ürettiği de görüldüğünde İran devletinin katı kurallarının ve yaptırımlarının İslam’ın ve İran halkının asıl hakikatinin olmadığını anlatmak istemiş olması diğer düşüncelerin savunulmasının zorlaştırmıştır. Sanatçının protest tavrına dayanarak eserin, tasarımda sağ tarafta bulunan düzenin içerisinde düzensizlik olarak anlaşılan bölümün İslam’ın amacı dışındaki kullanılmasıyla oluşturulan düzenin yine İslam’ın kendisinin yıkacağı mesajını içerdiği savunulabilir. Beyaz renkli kaligrafler ise İslam’ın aslında saf ve insanı tazeleyen bir yapısının vurgulanması için kullanılmış olabilir ki bu kullanım taşıdığı mesaja da hizmet etmektedir. Mavi yoğunlukta bir eser olmasından dolayı ve eserde iki farklı mavi tonu kullanılmasından dolayı eserin asıl anlamının bu renkte ortaya çıktığını söylenebilir. Özgürlüğün ancak bilgelikle, okumayla, araştırmayla ortaya çıkabileceğini temsil etmiş olabilir.

Eserin adından yola çıkarak “truth” kelimesinin Farsçası olan “حقیقت” yazdığı düşünülmekte ancak İran grafitilerinin birçoğunda harflerin estetik özelliklerinin ön planda olduğu bilinmektedir. Bu sebepten dolayı eserde Arap-Fars alfabelerinin estetik yanının kullanıldığı ancak eserin adının içeren bir yazının bulunmadığı savunulabilir. Eserin kompozisyonu ve renkleriyle anlatılmak istenenin eserin ismine yansıdığı düşünülebilir. Eserde, duvarın rengi arka plan olarak kullanılmıştır. Sanatçının eserin

kendisini kompozisyonu desteklemek için yaptığı düşünülmektedir. Keza bu durumda da eserin anlamına katkı sağladığı görülebilir. İran’da yürütülmeye çalışılan bu sistemin altının doldurulamadığı veya doğru olanın önüne geçemeyecek sebeplerle doldurulmaya çalışılmasının tasviri olarak yorumlanabilir.

Eserdeki anlam toparlanacak olursa kötülöklere ve ölüme çaresi olan hayat suyunun aslında İslam’ın kendisi olduğunu ancak İran İslam Cumhuriyet’indeki sıkı yönetimlerden dolayı İslamiyet’in yanlış kanılarla devam ettirilmeye çalışılmasının tasvir edildiğı; İslamiyet’in bireye saflık ve tazelik getirdiğine inanılması ve saf, temiz, berrak olunması ve kötölüklerden uzaklaşabilmenin yolu olan hayat suyuna ulaşmanın en temel ve çetrefilli yolunun eğitim ve bilgelik olduğunu anlatmak istemiş olabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Eserin kamusal alana yapılmasından dolayı görsel kültür ögesi olarak ele alınması, özellikle kaligrafi gibi kültürel ve görsel kültürel öğeler içermesinden dolayı da desteklenebilir. Kaligrafi hali hazırda Farsça ve Arapça harflerin estetik bir şekilde yazılmalarıyla oluşturulduğundan dolayı, Farsça veya Arapça bilen bireyler için bile bazı durumlarda okunması hayli güç olmaktadır. Bu güç duruma rağmen kültüre ait renklerin kullanılması, kültüre hâkim olanların eserle ilgili ulaşılan semantik anlamı çıkarabileceklerinin düşünülmesine sebep olmaktadır. Eserin, İran’ın politik izlerinin ve sosyal yansımalarının temsillerini barındırdığı söylenebilir. Semantik anlamının anlaşılması izleyicilerin gözünde eserin sadece estetik bakış açısından ziyade anlatımsal yönünün de var olduğuna, sanatçının izleyiciye bir şeyler anlattığına ve bu anlatılanların kültürle doğrudan etkileşim halinde olduğu için bilinmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

4.4.2. ILL’in “Çocuk İşçiliğı” İsimli Stencil Grafitisinin İncelemesi

ILL, 2012’den beri İran’ın farklı şehirlerinde yaptığı şablon grafitilerle duvarları boyuyor. Çalışmalarında ağırlıklı olarak devlet tarafından uygulanan sansür, insan hakları, medyanın beyin yıkamasını temsil eden insan portreleri, ifade özgürlüğünün olmaması ve diktatörlüğün getirdiğı kısıtlamalar ve yaptırımları ele almaktadır. Sokaklarda eser üretmeye başladıktan hemen sonra, askerliğe gider ve eleştirel eserlerine İran’ın başkenti olan Tahran’da devam eder. Eserlerini icra ederken birkaç kez yakalanmasının üzerine 2017 yılında memleketinde yaptığı son eserini icra ettikten sonra ülkesini terk ettiğı bilinmektedir. Günümüzde de hala yaşadığı düşünülen

İstanbul’da 2020 yılına kadar sanat kariyerine devam etmiştir (Street Art Place, t.y.).



Şekil 4.48. ILL, Çocuk İşçiliği, Stencil Grafiti, 2016

Tablo 4.15. Çocuk İşçiliği stencil grafiti eserinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Çocuk çizimine benzeyen ev	Aile gelirine destek vermek için çocuk yaşlarında çalışmak zorunda kalmaları
Figür	Gerçekçi temsille resmedilmiş çocuk	Çocukların yaşadıkları sıkıntılar

- **Sentaktik İnceleme**

Eserin (Şekil 4.48) (Çocuk İşçiliği, 2016) sentaktik incelemesinde çalışmanın dik bir yamaç ve yamacın düzleştiği bölümde bulunan duvara çizildiği görülmektedir. Eser yamacın düzleştiği bölümdeki duvarda bir çocuk figürü, sırtında taşıdığı çocuk çizimi bir ev ve yamacın aşağısına doğru uzanan bacadan çıkan dumandan ibarettir. Siyah-beyaz renkli ve gerçekçi bir tasarımına sahip olan çocuk figürü kapüşonlu bir kazak giymiş, kapüşonunun kafasına örtmüş ve kapüşonun içinden gözüken ifadesiz yüzünün izleyicilere döndüğü görülmektedir. Çocuğun sırtında taşıdığı ev çiziminin beyaz duvarlar, sarı camlar ve açık kahverengi bir kapı bulunmaktadır. Evin kırmızı renkte olan çatısının sağ tarafından “T” biçimde bir baca bulunmaktadır.

- **Semantik İnceleme**

Eser semantik incelemesinde eserin iki kısımdan oluştuğu görülmektedir; siyah-

beyaz gerçekçi çizilmiş çocuk figürünün olduğu kısım ve çocuk resimlerini anımsatan evin olduğu renkli kısım. Siyah-beyaz olan kısım renkli kısma göre daha ayrıntılı bir çizime sahip olsa da dikkati siyah-beyaz olan kısımdan daha az ayrıntıya sahip olan renkli kısım çekmektedir. Eserin ismi ve sanatçının protest bir tavra sahip olduğu bilindiğinden dolayı eserin anlatmak istediği konu çocuk işçilerdir. Çocuk resimlerine atıf yapılan ev çizimini gerçekçi bir şekilde resmedilen çocuğun taşınması çocukların daha çocukluklarını yaşamaları gereken bir zamanda çalışmak ve eve maddi gelir sağlamak zorunda olduklarını betimlemiştir. İran'da çocuklar yoksulluk ve kıtlık sebebiyle çocuk işçiliği, istismar, şiddet gibi insani varlıklarını tehdit edecek birçok unsurla karşı karşıya kalmaktadırlar. İran'daki çocukların %14'ü sağlıksız ve tehlikeli ortamlarda çalışmaktadır (Humanium, t. y.).

Çocuk işçi problemi petrol zengini bir ülke olan İran'ın toplumsal bir sorunu haline gelmiştir. Hükümet, çocuk işçiliğinde nasıl bir politika izlemesi konusunda karar verememektedir veya yukarıda bahsedildiği gibi vermemektedir. Hem tarihsel bir arka planı ve gelenek haline gelmesinden dolayı müdahale edilmek istenmemekte veya müdahaleler halk tarafından yok sayılmakta hem de çocuk işçiliğinde yüksek rakamlardan dolayı iç ve dış siyasette damgalanmadan dolayı müdahale edilmesi gerektiği düşünülmekte yani kararsız kalındığı söylenebilir. Hem kırsal hem de kentsel merkezlerde benzeri görülmemiş yeni yoksulluğun yaşandığı günümüz İran'ında, yoksul ve düşük gelirli ailelerin ekonomik olarak hayatta kalmak ve yaşam koşullarını iyileştirmek için kullandıkları birçok stratejiden biri, çocukları hane halkı için ek bir gelir kaynağı olarak görmektir. Geçmişten beri geliri iyi olmayan ailelerin çocuklarını ev gelirine katkı sağlamaları için çalışmaya teşvik etmeleri İran'ın kültürü ve geleneği haline gelmiştir. Ancak günümüzden farklı olarak kız çocukları, İslami kurallara göre ev dışında bulundukları süre zarfında korunmaları gerektiği için çalışmaları pek mümkün değildi. Bu sebepten dolayı kızlar hem iyi birer ev hanımı olmayı öğrenebilmek hem de aile gelirine fayda sağlamak için iyi gelirli ailelerin evlerine ev işleri için giderlerdi (Jalali Reza, 2015: 722). Günümüzde ise kız çocukları da hane dışındaki pek çok işte çalıştığı sonucu çıkmaktadır. Bu sonuç çocuklar için var olan tehlikeli ortamın kadınlar için daha tehlikeli bir hâl almasına sebep olan taciz ve tecavüz sorunlarını da beraberinde getireceği düşünülmektedir. Elbette taciz ve tecavüz gibi istismar durumlarında cinsiyet fark etmediği durumlarında örneklerini bulmak mümkündür. Çocuk işçiliği her açıdan bir istismar olarak algılanması gereken

ve kısa vadede kesin bir sonuca varılması gereken önemli bir konu olarak görülmektedir.

Çocuk işçiliği geçmişten günümüze kadar süregelen bir durumdur. Bu duruma bir son vermek için küresel çabalar da dahil olmak üzere ulusal çabalarda gösterilmiştir. Ulusal olarak gösterilen çabanın en önemli örneği İran İş Kanunu çocuk işçiliğinin ayrıntılı olarak ele alındığı başlıca kanundur. İran Anayasası'nda çocuk işçiliği yasaklayan veya tanımlayan herhangi bir madde bulunmamakla birlikte yasallaştıran bir madde de bulunmamaktadır (Ahmady, 2022).

Sanatçı eserinde çocuk işçiliğinin gerçek bir sorun olduğunu ve çocukların sokaklar da gerçek tehlikelerle karşı karşıya kalmak zorunda bakıldıklarını anlatmak için eserdeki çocuk figürünü gerçekçi ve siyah-beyaz resmetmeyi tercih ettiği düşünülmektedir. Mutlu, neşeli ve eğlenmeleri gereken çocukların hayatın en kötü ve korkutucu yanlarıyla aile gelirine destek amacıyla yetişkin birer çocuğa dönüşmeleri de anlatılmak istenmiş olabilir. Sırtında taşımakta olduğu çocuk resimlerinden çıkmış gibi görünen renkli ev ise birçoğunun çalışma sebebi olan ailelerine yardım etmelerini ve evin yükünü sırtlandıklarını temsil ediyor olabilir. Pencerelemin sarı renkle boyanması ve bacadan dumanın tütüyor olması evin içerisinde hayatın devam ettiğinin anlaşılması için yapılmış olabilir. Evin içinde birilerinin olduğu izlenimi uyandıran bu sarı renk, aynı zamanda ailelere de bir sitem ve eleştiri içeriyor olabilir. Çocuklarını sokaklara çalışmaya gönderen ailelerin çocuklarının hangi zorluklarla karşı karşıya kaldıklarını bildikleri halde buna devam etmeleri ve çocukların omuzlarına kaldıramayacakları yükler vermelerini eleştirmiş olabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Sanatçının yaptığı eserle anlatmak istediği konu birçok Avrupa ülkesinde de önemli bir sorun olarak gündemdeyken pek çok izleyici için anlaşılabilir bir temsile sahip olduğu düşünülmektedir. Pragmatik açıdan incelendiğinde İran'ın kültürel olaylarına ve izlenen politikalara yer verildiği için eserin İran'ın sosyokültürel yapısını izleyici kitleye aktardığı düşünülmektedir. Eserin icra edildiği mekâna göre izleyici de uyandıracak anlamın değişme olasılığı İran kültürüyle doğrudan ilişkili olduğu için açıklanması gerekli görülmüştür. Çocuğun sokağa veya izleyiciye direkt bakışından dolayı sanat izleyicisi ve eser etkileşim halindedir.

4.4.3. Black Hand'in Stencil Grafiti İncelemesi

Black Hand, İran toplumunda cinsiyetçilik, organ ticareti ve Orta Doğu'daki siyasi olaylar hakkında yaptığı şablon grafitileriyle tanınır. The Guardian'a verdiği bir röportajda Black Hand, "Halkın sanatı görme hakkı var. Sokak sanatını seçtim çünkü galerilerin tekeline karşı korunmak istiyorum. Entelektüel ve sanatsal toplumumuz sıradan insanların gücünü hafife alıyor ve görmezden geliyor." Black Hand'in duvar yazısı siyasidir ve devlet destekli değildir. İran'ın belediye yasaları nedeniyle anonim kalarak, resmi olmayan yazılarını veya duvarlara reklamını yasa dışı hale getiriyor (Wide Walls, 2014).



Şekil 4.49. Black Hand, Stencil Grafiti, 2014

Tablo 4.16. Black Hand'in stencil grafiti eserinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Figür	Kadın	Dini kısıtlamalar
Nesne	Forma	Kadınların stadyumlara girmesinin yasaklanması
	Bulaşık deterjanı	Kadınlara yüklenen sosyal rollere tepki

- **Sentaktik İnceleme**

Eserin (Şekil 4.49.) (Black Hand, 2014) sentaktik incelemesinde, duvarın kendi rengi üzerine yerleştirilmiş bir kadın figüründen ve figürün sağ tarafında kalan

sanatçının tag'inden oluşmaktadır. Figür, izleyiciyle göz teması kurmakta ve yüzünü sol tarafa çevirmiştir. Sinirli bir yüz ifadesine sahip olan figürün kaşları çatık ve dudaklarına kırmızı bir ruj sürdüğü görülmektedir. Figür iki kolunu da yukarıya doğru kaldırmış ve pembe bulaşık eldiveni taktığı ellerinde bulaşık deterjanı olduğu düşünülen bir plastik şişe tutmaktadır. Başını siyah bir örtüyle örtülmüş figür beyaz kısa kollu bir tişört giymiş şekilde görülmektedir. Giydiği tişörtün sol kolunun kenar kısmında bordo renkli bir şerit bulunurken diğer kolunun kenar kısmında ise aynı şerit yeşil renktedir. Tişörtün göğüs kısmının üst tarafında sol kol kısmının kenarında bulunan şeritten kalın bir şerit sağ kolunun dikiş kısmına kadar gitmektedir. Tişörtün sağ göğüs üstünde İran İslam Cumhuriyeti'nin bayrağı ve alt tarafında leopar veya jaguarın siyah beyaz soyutlanmış bir imgesi bulunmaktadır. Tişörtün sağ göğüs altındaki bölümde leopar veya jaguarın burun kısmı sol tarafa dönük şekilde baş kısmı sadece hayvan figürünün siyah olan bölümleri çizilmektedir.

- **Semantik İnceleme**

Eserin semantik incelemesinde, Tahran'ın ana caddesi olan Vali Asr'da bulunan konumu ve İran halkının kültürüne karşı bir görünümünden dolayı protestolara maruz kaldığı söylenebilir. Kısa kollu giymiş bir kadının İran sokaklarında görünmesi protestoların önemli sebeplerinden olabilir. Eser tamamen kırmızıya boyanarak protesto edilmiştir (Şekil 4.50.) (Black Hand, 2014).



Şekil 4.50. Black Hand'in stencil grafitisine yapılmış olan protesto

Figürün üstünde bulunan tişört, İran milli takımının formasıdır. İran'da 2012

yılından itibaren kadınların stadyumlarda futbol maçı izleme yasaklarını voleybol maçları da eklenerek kadınların üzerindeki baskı ve kadın olmanın zorluğu artmıştır. Brezilya'nın ev sahipliğinde 2014 yılında gerçekleşen Dünya Kupası'na, İran milli takımının da katılması ancak İranlı kadınların maçlara eşleriyle dahi gidemeyecek olmalarını tasdikleyen yasayı eleştirmek için yapmış olduğu anlaşılmaktadır (Jamshidi, 2014).

İran'daki zorunlu örtünme şekli olan hicapla resmedilmiş kadının İslam'a göre mahrem sayılan kollarının görünmesinden çıkartılan genel anlamda yasalara bir tepki olabilirken figürün İran milli takımının formasını giymiş olması özel anlamda maçlara kadınların yanlarında eşleri olsa da girememelerini temsil etmekte olabilir. İran'da kadınlara yönelik yürütülen politikaların eserde yansımaları görülmektedir. Figürün ellerinde bir kupa edasıyla havaya kaldırdığı deterjan ise kadınlara yüklenen sosyal rollere tepki ve eleştiri niteliği taşıyor olabilir. Ayrıca figürün yüz ifadesinin sınırlı bir halde izleyicilere bakıyor olması da bu durumdan hoşnut olunmadığını temsil etmekte olduğunu düşünebiliriz.

- **Pragmatik İnceleme**

Eser pragmatik açıdan incelendiğinde herkes tarafından anlaşılabilir kadar açık ve net bir anlatıma sahip olmadığı düşünülmektedir. Kültüre hâkim olmayan bireylerin eserin sporla ilgili olduğunun ve İran'daki kadınlara uygulanan baskının bir tezahürü olarak düşünülebilir. İran'da yaşayan, İran'daki olayları takip eden veya İran medyasını takip eden herhangi bir birey için anlaşılır nitelikler taşımaktadır. Kadınlara yönelik yürütülen politikaları özellikle de eserde de konu edilen futbol maçlarını stadyumdan izlemelerini engelleyen yasanın bilindiği takdirde eserin anlatmak istediği izleyiciye aktarılabilir. Ancak eserin görsel kültürel öğelerden olan milli takım forması, hijab ve eserin konumu bilinmediği düşünüldüğünde eserin anlamı farklılaşabilir.

Burada İran kültüründen ziyade İran'daki gelişmelere hâkim olmak eserin anlaşılabilirliğini etkilemektedir. Birçok kültürde olduğu gibi İran kültüründe de kadın genellikle evle ilgilenen bir yapıda tasvir edilmektedir. Kadınlara yönelik bir diğer unsur ise figürün kısa kollu giydirilmiş olmasıdır. İslamiyet'e göre mahrem yerlerden birisi olan kolun gösterilmesiyle ve elinde kadınların evdeki görevlerinden biri olan bulaşık yıkamakla birlikte eser kadınlara yüklenen toplumsal görevler ve kadınlara

uygulanan kısıtlamalar olarak anlaşılabilir. Ancak eserdeki diğer önemli unsur gözden kaçırılmış ve eksik bir mesaj anlaşılmış olacaktır. Figürün giymiş olduğu kıyafet İran milli futbol takımının formasıdır. İran'daki gelişmelerden haberi olmayan bir birey hem bu kıyafetin forma olduğunu bilmeyecek hem de kadınların futbolla bir ilgisi olmadığını düşüneceğinden mesaj anlaşılamayacaktır. Çünkü İran kültüründe veya İslamiyet'te kadınlar ve futbol yan yana neredeyse hiç gelmemektedir.

4.4.4. Ghalamdar ve Elf Crew'ın İşbirliğiyle gerçekleştirilen Mural Grafitinin İncelenmesi

Ghalamdar, grafiti kariyerine 15 yaşında, yerel sanatçılar ve onların eserleriyle temas kurarak başladı. 2011'den 2014'e kadar İran'da faaliyet gösteren ilk grafiti sanatçılarından biri olan Elf Crew ile çalışarak eserler üretti. Ghalamdar'ın kendine özgü stili, El Crew'ın kurucusu Blind ve üyelerinden biri olan Ali Fj-one'nin Fars esintili kaligrafileriyle resimsel özellikleri birleştirerek öne çıkmasına sebep olmuştur. Ekip, 2013 yılında Tahran şehrinde bir drenaj kanalında yaklaşık iki yüz metre duvar boyayarak çalıştı.



Şekil 4.51. Ghalamdar ve Elf Crew, mural grafiti, 2013

Tablo 4.17. Ghalamdar ve Elf Crew'un mural grafiti eserinin göstergebilimsel çözümleme tablosu

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Tipografi	Kaligrafi	Kadının saçları
Figür	Yüz	Kadının genç hali ve yaşlanmış hali
	Şarap şişesi	İçki gecesi ve sarhoş olma
	Bulut	Sarhoş olma
Nesne	Selti motifi/ Ateş deseni	Ölümsüzlük, güzellik, öfke
	Beyaz	Kadınların ev içerisinde başlarını örttükleri şeriat ismi verilen örtü, Aşkın yolu
Renk	Sarı	Kötülük, hastalık, yaşlanma

• Sentaktik İnceleme

Eserin (Şekil 4.51.) (Ghalamdar ve Elf Crew, t.y.) sentaktik incelemesi her bölümün ayrı şekilde incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. İranlı sanatçılar tarafından yapılan bir eser olmasından dolayı eserin çözümlenmesinde İran kültürünün bir parçası olan sağdan sola doğru okuma dikkate alınarak eser çözümlenecektir.



Şekil 4.52. Ghalamdar ve Elf Crew, Mural Grafiti, 2013 (Kesit)

Eserin (Şekil 4.52.) ilk bölümündeki tasarımda sol tarafa yakın bir bölümde ilk bakıldığında dolgun ve küçük dudaklara, yuvarlak ve çekik gözlere ayrıca küçük bir çene yapısına sahip olan bir figür. Figürün kafasının üstünde İran sanatında ve kültüründe önemli bir yere sahip olan selvi ağacı sembolü veya alev motifi olduğu düşünülen kırmızıya yakın bir pembeyle renklendirilmiştir. Eserin sağ bölümünde elinde yeşil bir şişe tutan sol el görülmektedir. Yeşil şişenin ağzı açık ve içerisinde bulunan soluk bir turkuaz renkli solucan benzeri kıvrımlı yapının büyük bir bölümünün dışarıya sarktığı görülmektedir. Eserde bulunan kaligrafinin, figürün hem sağ hem de sol tarafında bulunduğu ve yüzden geriye doğru giderek saç izlenimi yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Kaligrafi tasarımının sağ tarafında, ortasında ve sol tarafında yeşil bağlanmış bir kurdele gibi görünen şekiller bulunmaktadır. Eserin arka plan rengi genel olarak duvarın kendi renginden yararlanılmış üzerine ise sarı ve beyaz renkte dörtgen tasarımıyla katmanlı bir görüntü oluşturulmuştur.



Şekil 4.53. Ghalamdar ve Elf Crew, Mural Grafiti, 2013 (Kesit)

İkinci tasarımda (Şekil 4.53.) arka planda üç tane farklı boyutlarda dörtgen

bulunmaktadır. Sağ ve sol tarafta turkuaz renkte iki dikdörtgen oltalarında da yeşil renkli bir kare bulunmaktadır. Oluşturulan “اعتماد” güven anlamına gelen Farsça bir kelimenin grafiti şeklinde yazımı olduğu düşünülmektedir. Yazının ortasından geçen kale görüntüsü gibi görünen girintili-çıkıntılı bir sınırla ortadan ikiye ayrılmış ve iki farklı renkle boyanmıştır. Sınırın üst tarafı su görünümü veren mavi tonlarıyla, sınırın alt tarafı ise pürüzsüz bir turuncuyla renklendirilmiştir. Eserin ilk iki bölümünün ortasında eserin yapıldığı tarih olarak düşünülen “۹۲,۸,۱” 92.8.1. yazmaktadır.



Şekil 4.54. Ghalamdar ve Elf Crew, Mural Grafiti, 2013 (Kesit)

Eserin son bölümünde (Şekil 4.54.), ilk bölümde olduğu gibi merkezde bir yüzün bulunduğu ve yüzün iki tarafında da saçları uçuşuyormuş izlenimi yaratan kaligrafi tasarımı görülmektedir. Eserin ilk bölümünden farklı olarak sağ tarafa dönmektedir. Figürün gözleri kapalı, sarı renkli bir tene sahip, iki yanak kısmında da ten renginin bir koyu tonuyla oluşturulan daireler bulunmaktadır. İlk bölümdeki figürün başında bulunan selvi veya ateş motifi ilk bölümden farklı olarak turuncudan kırmızıya doğru bir renk geçişini sahiptir. Eserin arka planında beyaz, pembe ve turuncudan oluşan duman hissi veren renklendirmeler görülmektedir. Eserin bu bölümünde sağ alt tarafta eserin yapıldığı “۹۲,۷,۱۲” 92.7.12. tarih yazmaktadır.

- **Sentaktik İnceleme**



Şekil 4.55. Ghalamdar ve Elf Crew, Mural Grafiti, 2013 (Kesit)



Şekil 4.56. Ghalamdar ve Elf Crew, Mural Grafiti, 2013 (Kesit)

Eserin semantik incelemesinde ilk ve son bölümünde (Şekil 4.55, Şekil 4.56) figürün saçlarının olması gereken yerde ilk bakıldığı anda ateşi andıran pembe tonlarında son bölümünde de turuncudan kırmızıya dönen bir renkle ateşi daha çok andıran bir motif olduğu görülmektedir. Sentaktik inceleme esnasında ilk izlenim itibariyle İran kültüründeki Selvi motifi olarak yorumlanmıştır. Dört mevsim yaprak dökmeyen bu ağaç, İran kültüründe ölümsüzlüğün ve güzelliğin sembolüdür. Dallarına her mevsim çaput bağlanarak dilekler dilenen bir ağaç olarak görülmektedir. İran kültürünün tarihsel bir geçmişe sahip olan bu gelenek, kaligrafinin belli yerlerinde yeşil renkli kurdele olarak düşünülen fiyonklarla temsil edilmiştir (Pouya ve Demirel, 2016).



Şekil 4.57. Ahameniş zamanından kalan Persepolis petroglif örneği



Şekil 4.58. Termeh'te bulunan servi ağacı motifi

Sanatçının İran minyatürlerinden, şiirlerinden ve gazellerinden etkilenerek eserlerini ürettiği bilindiğinden dolayı bu düşünce eserde var olan tasarımsal özellikleri andırmaktadır. Sanatçının bu eseri, Hafız'ın 221 numaralı gazelinden esinlenerek ürettiği düşünülmektedir. Erkek ve kadın arasındaki aşktan Allah'a olan aşkı geçme serüvenin anlatıldığı gazeldeki bazı noktalar eserde simgeleştirilmiştir.

"همانند ماه نو، گوشه ابروی خود، راهزن دیده بینندگان بی نوا شده و خود را از دیدگان پنهان می کند"

Yeni ay gibi kaşının köşesinde, eşkıyanın dili tutulmuş ve kendisini izleyenlerin gözünden gizlemiştir.

Bu mısradaki bahsedilen arka planda bulunan beyaz dikdörtgenin genç kadının güzel yüzünü gizlemek için kullandığı bir beyaz peçe olarak düşünülmektedir. Beyaz peçe İslam Devrimi'nden önceki dönemde İranlı kadınların dışarıda olmadıkları dönemde taktıkları ve *şeriat* adı verilen bir örtüdür. Dışarı çıkarlarken ise chador örtünme şekliyle baştan aşağıya kadar örtünürlerdi (Temizer, 2014: 43). Bir bakıma kendini erkeğe karşı maskeleymiş, kendinden mahrum bırakmıştır.



Şekil 4.59. Ghalamdar ve Elf Crew, Mural Grafiti, 2013 (Kesit)

ای دل! پیمودن راه عشق با فتنه و آشوب همراه است و آن کس که این راه را شتابان و با عجله طی کند، مطمئناً گرفتار فتنه خواهد شد و از ادامه ی راه باز خواهد ماند

Ah Kalbim! Aşk yolunda yolculuk beraberinde fitne ve kaos getirir ve bu yola aceleyle çıkan kişi mutlaka fitneye kapılır ve yola devam etmesi engellenir.

Eserde bulunan beyaz dikdörtgenin yukarıda üstüne yüklenen anlamdan farklı olarak aşkın yolu olduğu düşünüldüğünde yanlarında bulunan sarı dörtgenlerin aşk yolundaki fitneleri ve kaosu temsil ettiği düşünülebilir. Bazı kültürlerde gücü simgeleyen sarı renk İslamiyet'te günah, kötülük ve hastalık anlamları simgelemektedir (Albayrak, 2008: 39).



Şekil 4.60. Ghalamdar ve Elf Crew, Mural Grafiti, 2013 (Kesit)

ای دل، به هنگام پیری در بندِ فخر و مباهات حسن و ظرافت مباش ، زیرا این گونه رفتارها برازنده دوره جوانی است

Ey gönül, yaşlanınca kendini beğenmişlik, güzellik ve zarafetle övünme, çünkü bu tür davranışlar gençliğe yakışır.

Eserin son bölümünde görülen figürün ilk bölümündeki figürün yaşlanmış hali

olduğu düşünülmektedir (Şekil 4.60). Gazelin bu mısrasında da kadının yaşlandığı anlaşılmakta, yanaklarında bulunan daire şekli ve kirpiklerinin uzunluğu yaşlandığını gizlemek için makyaj yaptığını gösterir niteliktedir.

در یوزگی آستانه معشوق را با پادشاهی عوض مکن که هیچ کس از سایه این درگاه به سوی آفتاب نمی
رود

9-Aşkına kavuşmayı ve ona sarılmayı padişahlık yapmakla değişme çünkü bu makamda olan kimse güneşe doğru gidememiştir.

Dokuzuncu ve beşinci mısralar, eserin Allah’a duyulan aşkı anlattığı sonucuna ulaşılabilir.

Şekil 4.61’de gösterilen eserin orta bölümünde bulunan grafitinin, eserin içerdiği mesajları kanıtlar nitelikte olduğu düşünülmektedir. Eserin ikinci bölümünde sentaktik inceleme sırasında burada yazanın “güven” anlamına gelen “اعتماد” kelimesi olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4.61. Ghalamdar ve Elf Crew, Mural Grafiti, 2013 (Kesit)



Şekil 4.62. Deniz Çimen, Hat sanatı



Şekil 4.63. Ghalamdar ve Elf Crew,
Mural Grafiti, 2013
(Kesit)



Şekil 4.64. Ghalamdar ve Elf Crew,
Mural Grafiti, 2013
(Kesit)

Eserde bahsedilen olay, Allah’a duyulan aşk yolunda dünyevi zevklerin, örneğin bir erkek için kadının, uyarıcı niteliklerinden dolayı birer taş misali oldukları betimlenmiş olabilir. Eserin ilk bölümünde bahsedilen aşkın sevgiliye, bir erkeğin bir kadına duyduğu aşk olduğu son bölümün ise ilahi bir aşk yani yaratana duyulan aşk olduğu anlaşılmaktadır. Eserin ilk (Şekil 4.63) ve son bölümün (Şekil 4.64) de sıklıkla karşılaşılan “Allah” yazısı (Şekil 4.62) da bu görüşü destekler niteliktedir.

Ortadaki bölümün (Şekil 4. 61), ilk ve son bölümün bağlayıcısı olduğu düşünülmektedir. Sevgiliye duyulan aşkta, sevgiliden çekinme, iletişim kuramama ve kendisini dinin yasakladığı şeylere sürüklemesinden dolayı ebedi süreceğini düşündüğü aşkın belli sebeplerden dolayı bitmesi ve sonucunda güven duygusunu kaybettiği düşünülmektedir. Orta bölümdeki tasarımda merkezde güven ve alt tarafında ise “آيا شما اعتماد دارید” (güveniyor musun?) yazması ilk bölümdeki içsel

sorgulamaların tezahürü olarak yorumlanabilir.

- **Pragmatik İnceleme**

Pragmatik açıdan ele alındığında eser, sanat izleyicisine bir hikâye anlatmış ancak sanat izleyicisinin farklı pek çok açıdan yorumlayabileceği ucu açık bir anlatımla resmetmiştir. Bu açıdan pragmatikliği sorgulamaya açıkken eserin sentaktik incelmesinde değinilen her ögenin semantik bir anlam içerdiği görüldüğünde ise pragmatik özellikler barındırdığı savunulabilir.

Mural grafitiler, çoğu zaman sanat izleyicisiyle iletişime geçmek amacıyla yapılmaktadır. Mural grafitilerin, diğer grafiti türlerine göre bariz bir şekilde karışık bir alan olduğu söylenebilir. Çünkü duvar aynı resim sanatındaki gibi tuval olarak kullanılmaktadır. Tuval ve yağlı boya ile ortaya çıkan akımlar düşünüldüğünde bu düşünce kanıtlanabilir. Diğer grafiti stillerinde ise duvar bir defter sayfası veya resim kâğıdı gibi kullanıldığı düşünülmektedir. Kaligrafiti de mural grafitiler gibi izleyici de seyir zevki veya hayranlık uyandırmak amacıyla kullanıldığından söz edilebilir. Semi-wild grafiti ise mesajının anlaşılmasını istediği kadar anlaşılmasını, izleyicinin araştırıp bulmasını beklediği düşünülmektedir. Bu tanımlamalarla birlikte sanat izleyicisinin ilk başta bulunduğu seyir zevkinden kaynaklanan bulunduğu pasif alandan çıkartılıp eserin derinliklerine inerek eser hakkında bilgiler edinilmesi isteniyor olabilir.

5. SONUÇ

Görsel kültür eğitimi, bu çağın ve teknolojinin sonucu olan çeşitli görsellerin okunması, yorumlanması ve analiz edilmesine olanak sağlamakta ve üretimiyle ilgili soruların cevaplanmasına yardımcı olmaktadır. Görsel kültür hem günümüzde üretilen görselleri hem de toplumların kültürel miraslarının görsel olan kısımlarını kapsamaktadır. Sanat eserleri, el sanatları, mimari yapıları, şehir planlamaları, grafitiler gibi toplumun bir yansıması olan ve görsel nitelikler barındıran kültürel miraslar görsel kültür alanı içerisinde ele alınmaktadır. Toplumsal bir ifade biçimi olarak grafitiler, toplumun kültürel mirasının bir parçası haline gelebilir ve belirli bir dönem veya yerdeki sosyal, politik, ekonomik veya kültürel durumları yansıtabilir. Grafiti, bir sanat formu olarak kabul edilir ve toplumsal ifade, protest veya estetik gibi amaçlar taşıyabilir. Hem sosyal hem de kültürel öğeler barındırmasından dolayı grafiti doğrudan görsel kültürün kapsam alanına dahildir ve bu sebepten dolayı görsel kültür eğitimi içerisinde ele alınması gerekli görülmüştür. Bu eserler, toplumsal mesajlar vermek, sanatçının kendi duygularını ifade etmesi, herhangi bir şeyi protesto etmek veya betonlaşmanın getirdiği soluk gri renge bir son vermek gibi amaçlarla kullanılır.

ABD’de incelenen Zephyr’in çalışmasındaki renk armonisi ve kompozisyonuyla şehrin kültürel, etnik, politik ve ekonomik durumunun yansımasının eserde görüldüğü söylenebilir. Tipografinin sıkışık yapısı hem kişisel bir bunalımın tezahürü hem de sosyokültürel bir yansıma olabilir. Küresel konulara ABD’de daha canlı renklerle ve gerçekçi temsillerle değinildiği görülmüştür. Lady Pink’in gerçekleştirmiş olduğu iklim krizini konu alan mural grafiti eserinde ABD vatandaşının her an karşılaşabileceği hayvan figürlerini kullanarak konunun insanlar için tanınır bir hâl almasını sağlamış olabilir. Shepard Fairey’nin savaşı konu aldığı mural grafiti eserinde politik izlerin ve sosyokültürel anlatılarının bulunduğu söylenebilir. Eser yine Lady Pink’in eserindeki gibi gerçekçi temsillere değinen bir tasarıma sahiptir. Eser ayrıca illüstratif gölgelendirme ve renklendirmeyle politik, ekonomik ve sosyal mesajların izleyici kitlede yorumlanmasının sağlamış olabilir. Figüratif öğelerle desteklenen Allyn-Mags’in tag grafitisi ise San Francisco’da yapılmıştır. San Francisco’nun karışık kültürel yapısını ve farklılıklara saygılı toplumunu tamamlayıcı renk armonisiyle, tipografinin sıkışık olmasına karşın okunaklılığıyla, lekese ve gerçekçi temsilin aynı anda kullanılmasıyla temsil edildiği düşünülmektedir.

Türkiye’de incelenen High Hero’un yapmış olduğu tag grafitinin tipografisi

serifli, okunaklı ve kısmen hiyerarşik yapıya uygun görünmektedir. Tipografi sanatçının kişiliğinden ve geçmişinden izler taşıyabilirken sosyokültürel yapıya da ayna tutmuş olabilir. Seçilmiş tipografinin karmaşıklık içerisinde kısmen hiyerarşik bir düzene sahip olması hem Asya hem de Avrupa coğrafyasında olan Türkiye'nin sosyokültürel yapısındaki farklılıkları ve bu farklılığın bir düzen içerisinde yaşıyor olmasını kinayeyi bir tavırla temsil etmiş olabilir. Türkiye'de incelenen bir diğer grafiti iklim krizinin sonucu olan orman yangınlarını ele alan Origami Geyik isimli çalışmadır. Çalışmada soğuk tonların hâkim olması, eserde kesik ve kısa fırça darbelerinin kullanılması anlatılan konunun kasvetli olmasından kaynaklı olabilir. Furkan Nuka Birgün'ün yapmış olduğu mural grafitisinin asimetrik dengeye ve tamamlayıcı renk armonisine sahip olması, kadınların bu coğrafyasında nasıl değer gördüğünü anlattığı düşünülen çalışmanın çekiciliğini arttırmış olabilir. Reach Geblo'nun Vocabale isimli mural grafiti çalışması incelendiğinde, iklim krizinden dolayı ortaya çıkan orman yangınlarına verilen tepkinin gösterildiği anlaşılmaktadır. Çalışmada seçilen renklerin kırmızı ve mavi olması izleyici kitlede gerginlik ve öfke hissettirebilir. Ayrıca tasarımın karmaşıklığı izleyici kitlenin gerginlik ve öfke hislerini arttırabilir.

Almanya'da incelenen Anonim yapılmış tag grafiti de kullanılan tipografinin, geçmişte Almanya'da kullanılan gotik alfabeden oluşması ve monokrom renk armonisinin kullanılması, seçilmiş kelimenin Almanya'nın geçmişinde statü ayırımına dayanmasını temsil ettiği söylenebilir. Küresel sorunlar Almanya'da, ABD'deki ve Türkiye'deki grafitilerden farklı bir tarzla ele alınmıştır. Loomit'in iklim krizini konu aldığı mural grafiti eserinde soğuk tonların hâkimdir. İneklerin iklim krizine nasıl sebep olduğunu bir şemayla anlatmıştır. Çalışmasında kullandığı inek figürü Almanya'nın ünlü ineklerinden Brown Swiss türü olabilir. Herakut, göçmen sorununu ele aldığı mural grafiti eserinde ise, sıcak tonlar nötr renklerle kullanılmıştır. Politik mesajlar ve eleştiriler içeren eserde kullanılan tipografinin el yazısı olması, izleyici kitleyle yakınlık kurulmasını sağlamış olabilir. Küresel bir olaya alınan ulusal önemi anlatan 1UP'ın yapmış olduğu "Green Berlin" isimli tag grafiti eserinde ise, kullanılan renk, seçilen tipografi ve esere verilen isimden kültürel bir anlatıma veya elstirel bir tavra sahip olduğu düşünülmektedir.

İran'da incelenen Alone'un "Truth" isimli tag grafiti eseri Fars alfabesinin sahip olduğu estetik yapısı, asimetrik dengesi ve kullanılan monokrom armoni eseri dikkat

çekici kılmış olabilir. ILL'in çocuk işçiliğini ele alan çalışmasının çocuk işçiliği konusunda İran Hükümeti'nin kararsız politikasını gerçekçi, siyah-beyaz renklendirilmiş çocuğun taşıdığı basit çizimli, renkli evle gösterdiği düşünülmektedir. Black Hand'in kadınlara uygulanan yasakları ele alan çalışmasında da gerçekçi temsil kullanılmıştır. Sanatçılar sorunun yorumlardan uzaklaştırılması ve objektif bir şekilde ele alınması için gerçekçi temsili tercih etmiş olabilirler. Tümüyle İran kültüründen öğeler içeren Ghalamdar'ın tag-mural grafiti eserinin, Hafız isimli şairin yazmış olduğu bir gazelden etkilenilerek üretildiği sonucuna ulaşılmıştır. Fars alfabesinin estetik görüntüsünden yararlanılmış olan eserde figürler gerçekçi bir şekilde temsil edilmiştir.

Sonuç olarak ABD'deki grafiti eserlerinde genellikle canlı renkler ve gerçekçi temsillerin kullanıldığı, Almanya'da daha monokrom ve soğuk renkler, gotik tipografi ve yine gerçekçi temsil tercih edildiği görülmüştür. Türkiye'de ise sosyokültürel yapısını yansıtan temalar sıkça görülebilirken gerçekçi temsil ve kontrast renklerin kullanıldığı eserler bulunmaktadır. İran'da ise Fars alfabesinin estetik yapısı ve kültürel öğelerin grafiti eserlerinde önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Ancak her ülkede grafiti sanatçılarının kendine özgü tarzları ve ifade biçimleri olduğunu unutmamak önemlidir. Bu nedenle, genel bir genelleme yaparken bile farklılık ve çeşitlilik göz önünde bulundurulmalıdır. Ülkelerin kültürlerinin doğrudan bir yansıması olan grafitilerin görsel kültür temelli sanata eğitiminde incelenmesi ve ele alınması hem öğrencilerin sanata daha kapsayıcı bir çerçeveden bakmalarına hem de kendi kültürleri ve farklı kültürler hakkında bilgi sahibi olmalarına yardımcıdır. Bu katkılarının yanı sıra her yerde ve her an karşılarına çıkabileceği için bu eserlerin arkasındaki mesajların ayrıntılı çözümlemeleri sanatçı ve kültür hakkında yargılara varılmasını mümkün kılmaktadır.

Bu sonuçlara dayanarak sanat eğitimcilerine ve araştırmacılara aşağıdaki öneriler sunulabilir.

Eğitimciler İçin Öneriler:

1. Grafiti sanatının kültürel ve sanatsal boyutları öğrencilere benimsetilerek, farklı kültürlerin ve ifadelerin değerini vurgulayan içerikler eğitimde kullanılabilir.
2. Öğrencilerin görsel kültüre daha geniş bir perspektiften bakmalarına yardımcı

olacak aktivitelere yer verilmelidir.

3. Grafiti eserlerini analiz ederken öğrencilere eleştirel düşünme becerileri kazandırılmalıdır. Özellikle renk seçimleri, kompozisyon ve mesajların nasıl anlamlandırıldığı gibi konularda öğrencilere soru sorma ve düşünme alışkanlıkları kazandırılabilir.
4. Öğrencilerin kendi grafik ifadelerini geliştirmelerini teşvik edilmelidir.
5. Öğrencileri grafiti çalışmalarında farklı teknikleri denemeye, renkleri ve kompozisyonları kullanarak özgün çalışmalar üretmeye teşvik ederek, sanatsal yeteneklerinin ortaya çıkarmalarına yardımcı olunmalıdır.
6. Grafiti sanatının toplumsal ve politik konulara nasıl değindiği ve bu konuların nasıl yorumlandığını eğitim ortamlarında tartışılmalıdır.
7. Öğrencilerin farklı toplumsal sorunların sanatsal ifadeye nasıl dönüştürüldüğünü anlamalarına yönelik farklı kültürlere ait eserler tanıtılmalıdır.

Araştırmacılar İçin Öneriler:

1. Bu araştırma nitel çerçevede yürütülmüştür. Grafiti sanatının toplumsal değişime nasıl katkı sağlayabileceği, toplumsal ve politik mesajların sanatsal ifadeyle nasıl iletebileceği konularında nicel araştırma desenleri işe koşulabilir.
2. Bu araştırma dört ilkeyle sınırlı kalmıştır. Grafiti eserlerinin kültürel ve tarihsel bağlamlarının araştırarak, diğer ülkelerin grafiti sanatçıları ve eserleri de araştırılmalıdır.
3. Aynı ülkenin farklı zamanlardaki grafiti sanatının nasıl değiştiğini ve evrildiğini anlamaya odaklanan çalışmalar artırılmalıdır.
4. Görsel kültürün nasıl bir iletişim aracı olduğuna yönelik diğer paydaşlardan da veriler toplanarak, sanatın toplum üzerindeki etkilerinin incelenmesi alana önemli katkılar sağlayabilir.
5. Grafiti eserlerinin sanatsal ve teknik yönlerini incelenmesi, özellikle renk kullanımı, kompozisyon, tipografi ve teknik tercihlerin görsel ifadeye nasıl katkı sağladığının çeşitli araştırma teknikleriyle ele alınması alana önemli katkı sağlayacaktır..

KAYNAKLAR

- A1one, Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/A1one>, (14.01.2023).
- Abisheva, D.N. (2015). The symbolism of the olympic rings: the color and meaning. *Andrushchyshyn IF-Pedagogik Bilimler Doktoru, Profesör (Kazakistan)*, 22.
- Acar, H. (2019). Türk kültür ve devlet geleneğinde kadın, *İnsan&İnsan*. (21). 395-411.
- Adorno, T. W. (2020). *Kültür endüstrisi-kültür yönetimi*. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen (çev.). İstanbul: İletişim.
- Afd Fraktion. *Wie viele Hindus leben in NRW?*. <https://afd-fraktion.nrw/2022/11/07/wie-viele-hindus-leben-in-nrw/>, (7.11.2022).
- Ahmady, K. (2022). İran'da Çocuk İşçiliği ile İlgili Çocuk Haklarının İhlali, Analizi ve Çözümleri. [Post]. LinkedIn. https://www.linkedin.com/pulse/%D9%86%D9%82%D8%B6-%D8%AD%D9%82%D9%88%D9%82-%DA%A9%D9%88%D8%AF%DA%A9-%D8%AF%D8%B1-%D8%AE%D8%B5%D9%88%D8%B5-%DA%A9%D8%A7%D8%B1-%DA%A9%D9%88%D8%AF%DA%A9%D8%A7%D9%86-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%AA%D8%AD%D9%84%DB%8C%D9%84-%D9%87%D8%A7-%D9%88-%D8%B1%D8%A7%D9%87%DA%A9%D8%A7%D8%B1%D9%87%D8%A7-ahmady?trk=pulse-article_more-articles_related-content-card, (29. 1. 2022).
- Akcan, F. (2011). *Dağcılık alt kültürü: semboller, anlamlar, kimlikler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Spor Bilimleri ve Teknolojisi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Akçakaya, N (2017). *Renklerin Sosyolojisi: Renklerin Toplumsal Mahiyeti Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Albayrak, K. (2008). Millî dinlerde renk fenomeni. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 8 (1), 1-42.
- Altıntaş, O. ve Eliri, İ. (2012). Birey toplum ilişkisinde kent kültürü, kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 1 (5). 61-74.
- Alynn-Mags grafiti. <http://www.alynnpaint.com/2016/10/27/live-outside>, (2. 12. 2022).
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2019). *Görsel grafik tasarım sözlüğü*. Bilge Barhana (çev.) İstanbul: Literatür.
- Anonim. <https://dosenkunst.de/page/17/>, (20. 11. 2022).

Aral, H. (2018). *Bir altkültür olarak grafiti & sokak sanatının hâkim kültürle iletişimi: atina rneği*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Arendt, H. (1994). *İnsanlık durumu*. (şener, B. S. ev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Art of The Title. *Zephyr*. <https://www.artofthetitle.com/designer/zephyr/>, (29. 6. 2022).
- Artforum. *The Pictorial Turn*. <https://www.artforum.com/print/199203/the-pictorial-turn-33613>, (24, 5. 2023)
- Artsy. *Fab 5 Freddy*. <https://www.artsy.net/artist/fab-5-freddy-fred-brathwaite>, (24. 5. 2023).
- At149st. *New York City Graffiti History*. <https://at149st.com/hpart2.html>, (21. 5. 2023).
- Austin, J. (2001). *Taking The Train*, New York: Columbia University.
- Ayaz, İ. A. (2022). *Sanat eğitiminin dijital oyunlar aracılığıyla verilmesine yönelik örnek bir mobil oyun tasarımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Antalya.
- Ayral, R. (2014). *Duvarların dili: Graffiti/ sokak sanatı*. Bahar, T., Çolakoğlu, F., Ataç, A., Soley, U. (haz.), İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Bağış, R. C. (2019). Bir alt kültür grubu olarak Denizli Graffiti gençliği. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*. 18 (4). 1287-1309.
- Bahçeci, H. I. (2018). Kent mekânında kamusal alan: Richard Sennett perspektifinde bir inceleme. *Memleket Siyaset Yönetim*. 3 (29). 101-116.
- Barnard, M. (1998). *Art, desing and visual culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bartholome, L. and Snyder, P. (2004). Is it philosophy or pornography? Graffiti at the dinosaur bar-b-que, *The Journal of American Culture*. 27 (1). 86-98.
- Bartolomei, C., Ippolito, A., Mazzoli, C., and Morganti, C. (2020). From anamorphosis to vision: 3d sidewalk chalk art. *Disegnarecon*. 13 (24).
- Baturlar, Ş. S., ve Yaylagül, L. (2019). Kültürel süreklilik bağlamında türk halk kültüründe mavi/turkuaz mavisi ve nazar boncuğu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (31). 665-688.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim toplumu*. Nilgün Tural ve Ferda Keskin (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Bedir Erişti, S. D. (2020). *Görsel sanatlar öğretimi*. Tuna, S., Alikuş, A. O. (ed.). Görsel Kültür ve Sanat Eğitimi içinde (s. 157-214). Ankara: Nobel.
- Berger, J. (2012). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis.
- Berkli, Y. (2006). Ardahan-Çıldır çevresinde heykel biçimli mezar taşlarının türk sanatındaki yeri ve önemi. *Sanat Dergisi*. (9). 174-186.
- Berliner Zeitung. *Autofreier Tag in Berlin: Diese Straßen werden zu Spielstraßen* [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.berliner-zeitung.de/news/autofreier-tag-in-berlin-22-september-2022-diese-strassen-werden-zu-spielstrassen-bus-und-bahn-kostenlos-li.267911>, (16. 10. 2022).
- Beyoğlu, A. (2015). Sanat eğitiminde algı, görsel algı ve yanılsama: victor vasarely'nin çalışmaları üzerine bir inceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 17 (1). 333-348.

- Bilgin, A., ve Oksal, A. (2018). Kültürel kimlik ve eğitim. *Academy Journal of Educational Sciences*. 2 (1). 82-90.
- Birol, E. (2022). Görsel kültür alanı olan dijital yayıncılık reklamlarında kadın imgesinin cinsel obje ve cinsiyet eşitlikçi kullanımının karşılaştırmalı analizi. *Yeni Medya*. (12). 182-204.
- Black Hand. (2014). <https://designobserver.com/feature/black-hand-iranian-banksy/38536>. (24. 05. 2023).
- Bombardier, A. (2013). *Iranian Mural Painting: New Trends*. Sreberny, A., Torfeh, M. (ed.), Cultural Revolution In Iran- Contemporary Popular Culture In The Islamic Republic başlığı içinde (217-230). London: I.B.Tauris.
- Boulmpoul, M. (2021). *Görsel kültür eğitimi ve batı trakya azınlık okullarında görsel sanat*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel Kültür Ana Bilim Dalı Görsel Sanatlar Bilim Dalı, Edirne.
- Bozdemir, O.(2015). *Boynuzlu Hayvan Figürlerinin Seramik Formlarda Yorumu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.
- Bölükbaşı, B. (2022). *Türk mitoloji atlası*. İstanbul: Prestij.
- Britannica Ansiklopedisi. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/>, (7. 7. 2023).
- Brooklyn Street art. All posts tagged: NOGA. <https://www.brooklynstreetart.com/tag/noga/> , (11. 12. 2021).
- Bubble Style. <https://www.graffiti-empire.com/graffiti-styles/>, (5. 04. 2023).
- Cambridge Dictionary. Erişim adresi: <https://dictionary.cambridge.org/>
- Campos, R., Pavoni, A. and Zaimakis, Y. (2021). *Political graffiti in critical times: The aesthetics of street politics*. New York : Berghahn Books.
- Cansız, O. S. (2012). *Sokak sanatının kent kimliği üzerine etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, İzmir.
- Celebrity. Modesto California'daki suç oranı nedir? [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://celebrity.fm/tr/whats-the-crime-rate-in-modesto-california/>, (23. 5. 2023).
- Cengiz, E. (2010). Popüler kültür ve sanat. *Folklor/Edebiya.*, 16 (64). 7-14.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coccinella septempunctata. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Coccinella_septempunctata , (13. 6. 2023).
- Cooper, M. and Chalfant, H. (1999). *Subway art*. London: Thames & Hodson.
- Cornbread. *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Cornbread_\(graffiti_artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cornbread_(graffiti_artist)), (7. 2. 2023).
- Corporate Finance Insite. American dream. Erişim adresi: <https://corporatefinanceinstitute.com/resources/economics/american-dream/> , (3. 5. 2023).
- Coşgun, M. (2012). Popüler kültür ve tüketim toplumu. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*. 1 (1). 837-850.

- Creswell, J. W. (2007). Case study research, emergent design, purpose, and purposeful sampling strategy. *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*, 2-129.
- Creswell, J. W., and Poth, C. N. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. London: Sage Publications
- Cullum-Swan, B. E. T. S., & Manning, P. (1994). Narrative, content, and semiotic analysis. *Handbook of qualitative research*, 463-477.
- Culture of New York City. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Culture_of_New_York_City#:~:text=New%20York%20City%20has%20been,first%20emerged%20in%20the%20city , (20. 5. 2023).
- Culture of San Francisco. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Culture_of_San_Francisco#:~:text=The%20culture%20of%20San%20Francisco,of%20Spanish%20America%20and%20Mexico, (19. 5. 2023).
- Çakır, M. (2014). *Görsel kültür ve küresel kitle kültürü*. Ankara: Ütopya.
- Çalışkan, N., ve Kılıç, E. (2014,). Farklı kültürlerde ve eğitimsel süreçte renklerin dili. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi (KEFAD)*. 15 (3). 69-85.
- Çoban, F. (2013). “Riot Is Not Diet”: Berlin örnek alanında kadın grafiticiler. *Fe Dergi*. 5 (1). 75-87.
- Çoban, O. *Diyalog: Reach Geblo| Mural Sanatçısı & Heykeltıraş*. Studio Mercado. <https://www.studiomercado.com/post/diyalog-reach-geblo>, (26. 2. 2022).
- Çocuk İşçiliği. (2016). <https://illstencil.art/category/outdoor/#outdoor-22>, (21. 01. 2012)
- Darabi, H. In the name of hope: Graffiti art in Iran. *Mohit Art*. <https://mohit.art/in-the-name-of-hope-graffiti-art-in-iran/#ls>, (23. 5. 2023)
- Daşdemir, A. (2021). *Görsel sanatlar eğitiminde görsel kültürün bilsem öğrencilerinin eleştirel düşünme becerilerine katkısı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Eskişehir.
- Davey, D. (1998). “History of Graffiti”, www.daveyd.com.
- Dede, E. (2020). Hiçlik ve Boşluk Kavramlarına İlişkin Çağdaş Sanat Örnekleri. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 11 (2). 384-399.
- Demir, V. M. (2013). Oya Morva, Chicago Okulu: Pragmatik Sosyal Teoride İletişimin Keşfi İstanbul: Doruk Yayıncılık, 176 s. *İnsan ve Toplum*. 3 (5). 187-190.
- Dikovitskaya, M. (2012). *Major Theoretical Frameworks In Visual Culture*, The Handbook of Visual Culture, ed. Barry Sandywell and Ian Heywood, London & New York: p. 227-286.

- Duncum, P. (2007). Aesthetics, Popular Visual Culture, and Designer Capitalism. *International Journal of Art and Design Education*. 26 (3). 285-295.
- Duncum, Paul. (2001) Visual culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education, *Studies in Art Education*. 42 (2). 101-112.
- Duydu, M. (2021). *Cumhuriyetten günümüze sanat siyaset denkleminde kamusal alan ve heykel*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Eliot, T. S., ve Kantarcıoğlu, S. (1981). *Kültür üzerine düşünceler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Erdal, G. (2015). *İletişim ve tipografi*. İstanbul: Hayalperest.
- Erdal, G. (2017). Logolar, dil ve semiyotik. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*. 5 (11). 683-699.
- Erdoğan, G. (2009). *Kamusal mekânda sokak sanatı: grafiti istanbul, beyoğlu, yüksek kaldırım sokak incelemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Şehir ve Bölge Planlama Ana Bilim Dalı, Trabzon.
- Erdoğan, İ. (2004). Popüler kültürün ne olduğu üzerine. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*. 5 (57). 1-18.
- Etimoloji Türkçe. Erişim adresi: <https://etymologeek.com/eng/graffiti>, (17. 10. 2022).
- Etymologeek. (n. d.). Graffiti. In *Etymologeek*. <https://etymologeek.com/eng/graffiti>, (17. 10. 2022).
- Evcil, A.N. ve Yalçın Usal S. (2020). Sağır duvarları sanatla: Duvar resimleri. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 3 (2). 273-287.
- Fărcaş, C. P., Cristea, V., Fărcaş, S., Ursu, T. M., and Roman, A. (2015). The symbolism of garden and orchard plants and their representation in paintings (I). *Contributii Botanice*, 50. (Hilliard, B. (2013). Colour psychology. Erişim adresi: <http://www.seahorsesconsulting.com/DownloadableFiles/ColourPsychology>.)
- Fiske, J. (1999). *Understanding popular culture*. London & New York: Routledge.
- Flower Power. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Flower_power, (23. 5. 2023).
- Freedman, K. (2003). *Teaching visual culture: Curriculum, aesthetics, and the social life of Art*. New York: Teachers College Press.
- Furkan Nuka Bİrgün. (2022). https://www.instagram.com/p/Cd6BMD2g8J4/?img_index=3, (8. 11. 2022).
- Gans, J. H. (2020). *Popüler kültür ve yüksek kültür*. Emine Onaran İnciroğlu (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Gedikoğlu, H., ve Şahinkaya, S. (2021). *Balıkesir ili merkez içme suyu arıtma tesisi su kalitesinin yıllık değişiminin değerlendirilmesi ve revizyon önerileri*. Master's thesis, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Genç, R. (2009). Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı-Kırmızı-Yeşil. *Erdem*. 9(27). 1075-1110.).

- Ghalamdar ve Elf Crew. <https://www.ghalamdar.com/graffitivandalismandsocialresponsibility>, (27. 05. 2023).
- Gharehgheshlaghi, S. Z. (2019). *Public art in public space: Tracking Graffiti And Mural Art Practices In Contemporary Tehran* (Master Thesis).
- Gombrich, E. H. (2015). *İmge ve göz, görsel temsil psikolojisi üzerine yeni incelemeler*. Kemal Atakay (çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Gombrich, E. H. (2020). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi.
- Gökova, H. (2020). Sokak sanatında üsluba dair yorumlar ve muhalif boyut. *Yedi*. (23). 97-107.
- Graff In Turkey. *Graffiti tarzları ve kavramları*. <http://graffinturkey.blogspot.com/2018/02/graffiti-tarzlar-ve-kavramlar.html>
- Green Berlin. (2022). https://www.instagram.com/p/CiyHTgatKyM/?img_index=1, (2. 12. 2022).
- Green, J. A. (2003). The Writing On The Stall Gender And Graffiti. *Journal Of Language And Social Psychology*., 22 (3). 282-296.
- Güler, E., ve Erişti, S. D. B. (2018). Güzel sanatlar lisesinde görsel kültür çalışmalarının entegrasyonuna ilişkin öğretmen görüşlerine dayalı gereksinim belirleme çalışması. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 20 (2). 536-557.
- Gündoğan, Ü. (2011). Geçmişten bugüne iran islam devrimi: Genel değerlendirme. *Ortadoğu Analiz*. 3 (29). 93-99.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi.
- Habermas, J. (2015), *Kamusal alan*, (Meral Özbek. çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Haft Peykar. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Haft_Peykar, (15. 5. 2023).
- Hamilton, J. (2013). Arman's System of Objects (çev: Ayşe Önuçak Bozdurgut). *Art-e Sanat Dergisi*. 5 (10). 1-21.
- Harris, S. *What is yarn Bombing?*. <https://feltmagnet.com/textiles-sewing/What-is-Yarn-Bombing>, (27. 9. 2022).
- Havası, E. B., ve Canduran, K. (2022). Sanat bağlamında gündelik hayatın eleştirisi ve sokak sanatı. *Bodrum Journal of Art and Design*. 1 (2). 197-207.
- Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın anlamı*. Sinan Nişancı (çev.). İstanbul: Babil.
- Hero. <https://www.instagram.com/highero/>, (3. 11. 2022).
- Hess, H. *Black Hand*. Wide Walls. <https://www.widewalls.ch/artists/black-hand/>, (10. 11. 2022).
- Holstein, J. A., and Gubrium, J. F. (1998). *Strategies of qualitative inquiry*. Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (Ed.). *Interpreive Practice and Social Action* (s. 173-202). London: Sage Publications
- Holy Cow!. (2021). <https://www.instagram.com/p/CXjhtsuI5gy/>, (24. 11. 2022).
- HOPE Campaign. *HOPE outdoor gallery*. <https://www.hopecampaign.org/hope-outdoor-gallery>

- Humanium. Children of Iran- Realizing childrens right in the Islamic Republic of Iran [Blok Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.humanium.org/en/iran/>
- IExplore. New York-History and culture [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.iexplore.com/articles/travel-guides/north-america/united-states/new-york/history-and-culture>
- IUCN Red List. Common Leopard Gecko. <https://www.iucnredlist.org/species/164745/1072324> , (6. 2. 2023).
- Ivankova, N. V., & Creswell, J. W. (2009). Mixed methods. *Qualitative research in applied linguistics: A practical introduction*, 23, 135-161.
- İmgelerin ihaneti. Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/İmgelerin_İhaneti, (27. 10. 2022).
- İnal, İ. G. (2011). *Grafiti sanatının belgesel sinemadaki yansımaları “duvarın sesi”*. Yayınlanmamış Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Jenks, C. (2007). *Altkültür*. Nihal Demirkol (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kahraman, M. E. (2009). *Sokak çocuklarını eğitime ve iyileştirme kurumlarında grafiti tekniğinin yeri ve önemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Karaaslan, E. (2008). *Altkültürler ve sokak sanatı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Bilim Dalı, İzmir.
- Karagöz, C. T. (2020). *Okul dışı öğrenme programlarına yönelik görsel kültür temelli görsel sanatlar etkinliklerinin geliştirilmesi ve uygulanması: bir eylem araştırması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Karakiraz, D. (2019). *Grafiti sanatında yer alan tasarım öğelerinin illüstrasyon renk ve biçim yönünden incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Kaynar, G. (2021). *Eskişehir'deki grafiti ve duvar resmi örneklerine yönelik fenomenolojik bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Eskişehir.
- Kınay Alkan, Ö. (2021). Yerel yönetimler ve sokak sanatının bir iletişim aracı olarak kullanılması: Kadıköy Belediyesi örneği. *İNİF E- Dergi*, 6(2), 477-500.
- Kırık, A. M. (2013). Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2 (6). 71-83.
- Kırılmaz, A., ve Erol, M. S. (2018). İran diasporası'nda kadın üzerine bir okuma. *Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi*. 2 (2). 14-43.
- Kırıçoğlu, O. T. (2009). *Sanat kültür yaratıcılık, görsel sanatlar ve kültür eğitimi-öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Kilroy was here. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Kilroy_was_here , (10. 5. 2023).

- Koca, M. (2020). XX. Yüzyılın Başında Şah Rıza Pehlevi'nin Reformları Ekseninde İran'ın Modernleşme Çabası. *Asia Minor Studies*. 8(1). 355-371.
- Kök, F. (2020). Yangında açığa çıkan gazların, insan sağlığına vereceği zararın engellenmesi. *Ulusal Çevre Bilimleri Araştırma Dergisi*. 3 (2). 83-94.
- Küçük, M. (2018). *Modernite versus Postmodernite*. İstanbul: Say.
- Küçük, S. (2010). Eski Türk kültüründe renk kavramı. *Bilig, Yaz*. (54). 185-210.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. *Türk Kültür Tarihi*. <https://www.ktb.gov.tr/TR-96254/kultur.html>
- Lady Pink NYC. <https://www.ladypinknyc.com/about>
- Lee, A. M. (1945). Levels of Culture as Levels of Social Generalization. *American Sociological Review*. 10 (4). 485-495.
- Lefebvre, H. (2021). *Kentsel devrim*. Selim Sezer (çev.). İstanbul: Sel.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü-imgelerin toplumsal işlevi* (Türkmen, İ. çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Lichtenberger, F. *Streetart-Spaziergänge in Hessen und Rheinland-Pfalz*. İndeon. <https://www.indeon.de/kultur/die-besten-streetart-spaziergaenge-in-hessen-und-rheinland-pfalz>, (4. 5. 2021).
- Lotus çiçeği. <https://deltagardens.com/products/the-chakra-system-flower-essences>, (5. 12. 2022).
- Luna Rienne. Lady Mags [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://lunarienne.com/artists/lady-mags>
- Macdonald, D. (1953). A Theory Of Mass Culture. *Diogenes*. 1 (3). 1-17.
- Macdonald, N. (2001). Grafiti alt kültürü: Londra ve New York'ta gençlik, erkeklik ve kimlik. Springer.
- Macdonald, N. (2001). *The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in London and New York*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Mags. <https://www.artbyladymags.com/work/murals-zkkzy>, (2.12. 2022).
- Mamur, N. (2015). Resim-iş (görsel sanatlar) öğretmen eğitimi “müze eğitimi ve uygulamaları” dersinde görsel kültür kuramı. *Education Sciences*. 10 (1). 29-53.
- Manav, B. (2015). Renk-anlam-mekan ilişkisi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 5 (3), 22-27. Erişim adresi: <https://acikerisim.iku.edu.tr/entities/publication/e8056258-cdf8-468d-9361-f711af7c44bd> . (04.11.2022).
- Manco, T. (2002). *Stencil graffiti*, London: Thames & Hudson.
- Mantis. *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Mantis>, (12. 6. 2023).
- Marcovitz, H. (2020). *The art of graffiti*. San Diego, CA: ReferencePoint Press.
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin kültürel çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 31. 125-138.
- MDR (2022). *Nachrichten Deutschland wirtschaf oelmbargo heizuel benzin preise*. Erişim adresi: <https://www.mdr.de/nachrichten/deutschland/wirtschaft/oelmbargo-heizuel->

[benzin-preise-100.html#:~:text=In%20Zahlen%20hei%C3%9Ft%20das%3A%20Deutschland,\(Sachsen%2DAnhalt\)%20verarbeitet.](#)

Medicine Woman. <http://www.alynnpaint.com/medicine-woman>, (2. 12. 2022).

Mehtap ateşi yıldız çiçeği. <https://www.silencecapousse-chezvous.fr/creation-et-inspiration-jardin/les-plus-belles-fleurs-de-jardin-pour-un-bouquet-d-ete>, (5. 12. 2022).

Melanerpes erythrocephalus. [Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Melanerpes-erythrocephalus-003.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Melanerpes-erythrocephalus-003.jpg), (24. 03. 2023).

Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. London: Routledge.

Mio-Ecsde. *HEAD brings attention to how bees are affected by Climate Change*. https://mio-ecsde.org/head-brings-attention-to-how-bees-are-affected-by-climate-change-2/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=head-brings-attention-to-how-bees-are-affected-by-climate-change-2, (17. 9. 2022).

Mirzoeff, N. (1998). *The visual culture reader*. New York: Routledge.

Moin Sticker. *Moin*. <https://moinsticker.de/moin/>

Moin. *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Moin>, (16. 5. 2023).

Mural Arts. *Art Ignites Change: 35 Years of Impact*. <https://www.muralarts.org/ignite/>

My home might be a palace, but we can share it if you like. <https://www.cuded.com/as-long-as-you-are-standing-give-a-hand-to-those-who-have-fallen/>, (27. 11.2022).

New York. *Wikipedia*. https://tr.wikipedia.org/wiki/New_York, (19. 5. 2023).

Nihayet Özgürüz-ABD’de Sivil Halklar Hareketi. (2008). ABD Dışişleri Bakanlığı Uluslararası Bilgilendirme Dairesi Yayını.

Niko Alexander, Cadex Herrera, Greta McLain, Xena Goldman, Pablo Helm Hernandez, George Floyd, Piece Grafiti. (2020). <https://www.brooklynstreetart.com/2020/06/01/i-cant-breathe-answering-the-call-with-art-on-the-streets-dispatch-from-isolation-71/>, (11. 6. 2022).

Novak, D. (2017). Historical dissemination of graffiti art. *SAUC-Street Art and Urban Creativity*. 3 (1). 29-42.

O’doherly, B. (2016). *Beyaz küpün içinde – galeri mekânının ideolojisi*. İstanbul: Sel.

Onat, N. (2013). *Kamusal alan ve sınırları*. İstanbul: Durak İstanbul Dizisi.

Onuk, E. ve Akbulut, D. (2020). Meksika’da devrim sonrası propaganda aracı olarak duvar resminin kullanımı. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 9 (1). 80-94.

Origami geyik. (2022). <https://www.yankose.org/no-more-lies.html>, (5. 11. 2022)

Oxford English Dictionary. (2022). Erişim adresi: <https://www.oed.com/start;jsessionid=B5FD2EE854F533FAB570B272D69B60E9?showLogin=false>

Özdemir, T. (2005). Tasarımda renk seçimini etkileyen kriterler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14 (2). 391-401.

- Özonur, Z. (2022). *Çoğul modernite ve İran örneğinde şekil yansımaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Orta Doğu ve İslam Ülkeleri Araştırmaları Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Parsa, A., ve İşbilen, D. (2023). Görünen İmge Kılavuz İstemez: Tasarım Çalışmalarında İmgelerin Renk Kodları Üzerinde İncelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 13 (2). 1521-1544.
- Parsons, T. (1951). *The social system*. United States America: A Free Press Paperback.
- Paşayeva, A. (2018). *Sokak sanatı ve grafitinin hakkında kapsamlı sanat eğitimcilerinin sistemleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilim Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Nevşehir.
- Payvand. Erişim adresi: <http://www.payvand.com/news/12/mar/1051.html>, (30. 12. 2021).
- Perasović, B. (2014). *Güncel bağlamda gençlik kültürü kavramı*. Yılmaz, V., Bahçeci, D. (haz.). Gençlerin Siyasi Katılımı içinde (s. 87-120). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Petal Republic. Dahlia uses and benefits [Blok Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.petalrepublic.com/dahlia-uses-and-benefits/>
- Phase 2. <https://rockthebells.com/articles/phase-2-graffiti-writer/>, (27. 10. 2022)
- Piece Graffiti. <https://bbandm.wordpress.com/2011/02/02/graffiti-art-in-detroit-part-5-masterpieces/>, (27.10.2022).
- Please, I Can't Breathe (2020). <https://irr.org.uk/article/responses-across-the-uk-and-europe-to-the-death-of-george-floyd/>, (17. 10. 2022).
- Polat, B., & Gökçen, Ş. (2022). İzmir'de Kamusal Sanat ve Sanata Ayrılan Pay Stratejisi. *Yedi*, 15-32.
- Pouya, S. ve Demirel, Ö. (2016). İran Bahçe Sanatının ve Tasarım Özelliklerinin Araştırılması. *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*. 17(1). 96-105.
- Pseudoyersinia Canariensis. https://www.inaturalist.org/taxa/476111-Pseudoyersinia/browse_photos, (23. 03. 2023).
- Radio Zamanah. Çalışan ve sokak çocuklarının %75'inin bir vasisi var [Blok Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.radiozamanah.com/179350/>, (18. 9. 2022).
- Rakusen, I. #BBCTrending: Iran's washing-up liquid protest. BBC News. <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-28293818>, (18. 9. 2022).
- Reach Geblo. <https://www.reachgeblo.com/bio>
- René Magritte, Ceci n'est pas une pipe. https://tr.wikipedia.org/wiki/İmgelerin_İhaneti, (27. 10. 2022).
- Repertuar. High Hero ile röportaj! Ben, sen, biz biliyoruz ki graffiti bir sanat. <https://www.rapertuar.com/roportaj/high-hero-ile-roportaj-ben-sen-biz-biliyoruz-ki-graffiti-bir-sanat/>, (13. 5. 2022).

- Rind und Schwein. *Doppelnutzungsrand*. <https://www.rind-schwein.de/brs-rind/doppelnutzungsrand.html>
- Rogof, I. (1998). "Studying Visual Culture?" (24-36), (ed.) Nicholas Mirzoeff, Visual Culture Reader, London & New York: Routledge.
- Ross, J.I. (Ed.). (2016). *Grafiti ve sokak sanatının Routledge el kitabı*. Routledge.
- S2K. <http://tuncdindas.com/10217/taksimistanbul-2016-with-mr-besks2k/>, (3. 11.2022).
- San Francisco (Be sure to wear flower in your hair). *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/San_Francisco_\(Be_Sure_to_Wear_Flowers_in_Your_Hair\)](https://en.wikipedia.org/wiki/San_Francisco_(Be_Sure_to_Wear_Flowers_in_Your_Hair)), (4. 4. 2023).
- San Francisco. *Wikipedia*. https://tr.wikipedia.org/wiki/San_Francisco, (27. 5. 2023).
- Sanouillet, M. (2000). *Dadacılığın kökleri: Zürih ve New York*. Batur, E. (haz.), Modernizmin Serüveni başlığı içinde (s. 303-316). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Sarıkaya, R. (2018). Tipografik bir saldırı veya dışavurum olarak graffitinin dili. *Art-e Sanat Dergisi*. 11 (22). 230-251.
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of street art and graffiti*. United States America: Yale University.
- Semi Wild Style. <https://www.graffiti-empire.com/graffiti-styles/>, (5. 04. 2023).
- Senatsverwaltung für Inneres und Sport. *Das Landeswappen*. <https://www.berlin.de/sen/inneres/buerger-und-staat/verfassungs-und-verwaltungsrecht/hoheitszeichen/landeswappen/artikel.24365.php>
- Sengir, S. (2014). *Kültürel dönüşümler ve postmodern pedagoji ekseninde görsel kültür eğitimi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Samsun.
- Sennett, R. (2010). *Kamusal insanın çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simple Style Grafiti. <https://www.graffiti-empire.com/graffiti-pictures-inspiration/>, (5. 04. 2023).
- Sloan-Howitt, M., and Kelling, G. L. (1990). Subway graffiti in New York City: Gettin'up vs. meanin'it and cleanin'it. *Security Journal*. 1(3). 131-136.
- Sloggett, J. (2021). Aphidophagous ladybirds (Coleoptera: Coccinellidae) and climate change: a review, *Insect Conservation and Diversity*. 14. 709–722
- Solenopsis Invicta. <https://agriculture.vic.gov.au/biosecurity/pest-insects-and-mites/priority-pest-insects-and-mites/fire-ants>, (23. 03. 2023).
- Sosyal Bilimler. *Suç ve suçluluk üzerine*. <https://www.sosyalbilimler.org/suc-ve-sucluluk-uzerine-sosyolojik-teoriler-ceviri/>, (24. 5. 2023).
- Sözen, M., ve Tanyeli, U. (1992). Sanat kavramları ve terimleri sözlüğü. *Büyük Fikir Kitapları Dizisi*, 71.
- Stadt Wand Kunst. HERAKUT (Frankfurt/Schmalkalden) [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.stadt-wand-kunst.de/herakut/>
- Sticker art. *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Sticker_art, (15. 5. 2023).

- Street Art Bio. Herakut [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.streetartbio.com/artists/about-herakut-biography/>
- Street Art Bio. Shepard Fairey. <https://www.streetartbio.com/artists/shepard-fairey/>
- Street Art Place. ILL. <https://www.streetartplace.com/133-ill>
- Stuart, S. (ed.). (2020). *Routledge postmodernizm rehberi* (3.bs.) (Erkan, M., Utku, A., çev.). Ankara: Nobel.
- Studio 89. Lady Pink, Roger Smith, and her team of artists, Matthew O'Connor, Echo Goff, and Nikola paint a mural on our building in Highland. <https://www.studio89hv.com/>
- Super-Kool 223. <https://humorart.pl/historia-graffiti-lat-60-i-70-tych/>, (27. 10. 2022)
- Susever, S. (1994). *Kültür ve iletişim, insanın kendini tanıma çabası bağlamında felsefi kavrayış üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tanıtım ve Halkla İlişkiler Bilim Dalı, İstanbul.
- Susuz, M. ve Eliri, İ. (2017). Kamusal Alanda Sanat Olgusu ve Görsel Kültür. *Electronic Turkish Studies*. 12 (13). 531-546.
- Swartz, D. (2018). *Kültür ve iktidar-Pierre Bourdieu'nün sosyolojisi*. Elçin Gen (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Swiss Chamber Of Commerce In Türkiye. *Street art- No More Lies*. <https://www.tr-ch.org/tr/street-art-no-more-lies/>, (19. 9. 2022).
- Şaylan, G. (2020). Postmodernizm. Ankara: İmge.
- Şişman, M. (2006). *Eğitim bilimlerine giriş*. Ankara: Pegem Akademi.
- Tagesschau. *Mehr Flüchtlinge denn je ausgewiesen*. Erişim adresi: <https://www.tagesschau.de/inland/fluechtlinge-ausweisungen-101.html>, (21. 1. 2022).
- Taki 183. <https://www.taki183.net>, (2. 11. 2022).
- Tan, P. ve Boynik, S. (2007) *Derleyenin Notu. Olasılıklar, Duruşlar ve Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* içinde, der. Pelin Tan, Sezgin Boynik, İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Temizer, N. C. (2014). *İran ve Mısır'da kadınların sosyal ve ekonomik hayattaki yeri* (Yüksek Lisans Tezi).
- Temple of Hatshepsut. *Hieratic graffiti in the temple of queen Hatshepsut*. http://www.templeofhatshepsut.uw.edu.pl/en/hieratic_graffiti_in_the_temple_of_queen_hatshepsut.html
- Throw-Up (a). <https://steemit.com/hiphop/@nixonbest/throw-up>, (28. 10.2022).
- Throw-Up (b). <https://www.graffiti-empire.com/graffiti-styles/>, (5. 04. 2023).
- Toy, E., ve Görgülü, E. (2018). Kamusal alanda sanat uygulamalarına bir örnek: mural İstanbul. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 11 (56). 1150-1160.
- Truth. https://www.isupportstreetart.com/artist/a10ne/a10ne-iran_issa_29/, (15. 12. 2022).
- Turbo. <https://www.instagram.com/p/CVLCMZfjodG/?hl=hi>, (3. 11. 2022).

- Türkoğlu, S. (2003). Anlatım ve deyimlerde renklerin dili. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*. (8). 277-290.
- UN Refugee Agency. (2022). *Refugee Data Finder*. <https://www.unhcr.org/refugee-statistics/download/?url=vA3RCb>
- Unicef. *Çocuk Haklarına Dair Sözleşme*. <https://www.unicef.org/turkiye/%C3%A7ocuk-haklar%C4%B1na-dair-s%C3%B6zle%C5%9Fme>
- Urban Nation. 1UP. <https://urban-nation.com/artist/1up/#theartistbio>
- Uygur, N. (2022). *Kültür kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Uysal, A. (2009). *Çağdaş görsel kültürde resimsel imge ve sanat eğitiminde yeni imge düzenleri*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, İzmir.
- Ünal, A. (2019). *Alternatif alanlarda sanat: Sokak*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Ünal, M. (2022). *Ekspresyonizm Sanat Kuramı Bağlamında Sarı Rengin Ele Alınması Vevan Gogh" Ayçiçekleri" Eser Çözümlemesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Valinesa, D., Norum, R. (2019). Bin İç Ein Berliner? Graffiti As Layered Public Archive And Socio-Ecological Methodology, *Green Letters- Studies In Ecocriticism*. 23(1). 83-102.
- Vocable. (2022). https://www.instagram.com/p/CeMNywGoDbK/?img_index=1, (14. 11. 2022).
- WebMD. Lotus-Uses, side effects, and more [Blok Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.webmd.com/vitamins/ai/ingredientmono-124/lotus#:~:text=Lotus%20contains%20chemicals%20that%20decrease,skin%2C%20liver%2C%20and%20brain>
- Weisse Rose Stiftung. White rose wall slogans. <https://www.weisse-rose-stiftung.de/white-rose-resistance-group/white-rose-wall-slogans/>
- Wide Open Walls. Amanda Lynn [Blog Yazısı]. Erişim adresi: <https://www.wideopenwalls.com/artists/amanda-lynn/>
- Wild Style. <https://www.graffiti-empire.com/graffiti-styles/>, (5. 04. 2023).
- Williams, R. (2015). *Anahtar Sözcükler*. İstanbul: İletişim.
- World Cities Culture Forum. *San Francisco*. <http://www.worldcitiescultureforum.com/cities/san-francisco>
- World Wildlife Fund. *Monarch butterflies and climate change*. <https://www.worldwildlife.org/pages/monarch-butterflies-and-climate-change>
- Yanköşe. (2022). *No More Lies*. <https://www.yankose.org/no-more-lies.html>
- Yaşar, İ., Kasap, İ., ve Kök, Ş. (2021). Küresel Isınma ve İklim Değişikliğinin Böcekler Üzerindeki Olası Etkileri. *Lapseki Meslek Yüksekokulu Uygulamalı Araştırmalar Dergisi*. 2 (4). 67-75.

- Yazıcıoğlu, Y., ve Şanlı, S. H. (2007). Evil Eye Beads Produced in Turkey And Their Contributions To Tourism. Kefalaki, M., Papanikos, G. T. (ed.), Essays on Tourism Research, (s. 325, 340) içinde. Yunanistan, Atina.
- Yıldırım, E. (2012). *Türk kültüründe renkler ve ifade ettikleri anlamlar* (Yüksek Lisans Tezi).
- Yıldırım, N. (2008). İran kültüründe ateş. *Doğu Araştırmaları*. (2). 5-20.
- Yıldırım, Nimet. (2008). İran mitolojisinde su, su ile ilgili kutsallar ve Törenler. *Doğu Araştırmaları*. (1). 7-36.
- Yıldız, Y. (2020, 17 Ağustos). *Gündüzleri beyaz yakalı, geceleri sanatçı No More Lies: Cılız bir üne sahip olmaktansa hayalet olmak daha sempatik*. T24. <https://t24.com.tr/haber/sokak-sanatcisi-no-more-lies-ciliz-bir-une-sahip-olmaktansa-camiada-bile-bilinmeyen-bir-hayalet-olmak-daha-sempatik,896837>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya.
- Yılmaz, N. Ç. (2019). Sokak sanatında yeni moda: ışık grafiti. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 8 (54). 247-252.
- Yiğiter, O. M. (2019). *Grafiti stil, figür ve tekniklerinin seramik malzeme ile yeniden yorumlanarak kamusal alanda uygulanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, Antalya.
- Yolcu, E. (2020). *Görsel sanatlar öğretimi*. Tuna, S., Alikuş, A. O. (ed.). Sanat Eğitiminin Gerekliği ve İşlevi içinde (s. 157-214). Ankara: Nobel.
- Yulianaa, E. D., and Watra, I. W. Lotus Flower Symbolizes Beautiful Women in Hindu Literature. *8th ICIIS*. 680-688.
- Zaimakis, Y., Oikonomakis, L. (2021). *Walls of resistance in critical times-a reflection on political graffiti and visual protest in Southern Europe and Latin America*. Ricardo Campos, Andrea Pavoni, Yiannis Zaimakis (ed.), Political Graffiti in Critical Times. New York: Berghahn.
- Zephyr Graffiti. *Dondi – A Tribute*. <http://zephyrgraffiti.com/dondi-a-tribute/>
- Zeyl, M. V. *Everything you need to know about the street artist invader*. Culture Trip. <https://theculturetrip.com/europe/france/paris/articles/everything-you-need-to-know-about-the-street-artist-invader/>
- Zümbüloğlu, N. E. (2018). *Kent mekânında anlam, kullanıcı algısı ve grafiti*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Kentsel Tasarım Ana Bilim Dalı, İstanbul.

ÖZ GEÇMİŞ

Yaren ÜNAL, Safranbolu İMKB Güzel Sanatlar Lisesi'ni bitirdikten sonra 2016 yılında Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi bölümünde lisans eğitimime başladım. Lisans eğitiminden mezun olduktan sonra 2020 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Eğitimi'nde yüksek lisans eğitimine başladım.

Yayınlar:

1. Sengir Aydın, S. ve Ünal, Y. (2021). Pandemi Döneminde Grafiti Sanatının Üretim, Tüketim ve Yeniden Üretim Süreci Bağlamında İncelenmesi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Sempozyumu*, 493- 508
2. Ünal, Y. ve Sengir Aydın, S. (2023). Lise Düzeyi Sanat Eğitiminde Çizgi Romanların Kullanılması. *Tasarımda Güncel Yaklaşımlar Sempozyumu* (Yayın aşamasında)