

## SOKAK SANATININ KURUMSALLAŞMASI VE BAĞLAMINDAN KOPARILAN YAPITIN DEĞİŞEN DOĞASI

İpek ERGEN  
Işık Üniversitesi, Türkiye  
ipekkursuncuergen@gmail.com  
https://orcid.org/0000-0001-8876-9727

<i>Atf</i>	Ergen, İ. (2022). Sokak Sanatının Kurumsallaşması ve Bağlamından Koparılan Yapıtın Değişen Doğası. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 12 (3), 734-749.
------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

### ÖZ

Sokakta gelişen alternatif ifade ve iletişim biçimleri olan graffiti ve sokak sanatı, kısıtlı bir grubun ilgisine yönelik yasa dışı uygulamalardan, geniş kitlelerin ilgi ve beğenisine hitap eden, kabul edilmiş sanatsal ifade biçimlerine evrilmiştir. Bu dönüşüm, akademik onay ve kurumsallaşmayı beraberinde getirmiş, pek çok sanatçı bu yeni ilgi ve talebe karşılık verirken, galeri ve müzeler de programlarında bu yapıtlara yer açmıştır. Böylece bir zamanlar suç unsuru olarak kabul edilen bu uygulamalar; yerinden edilerek, çoğaltılarak veya atölyelerde yeniden üretilerek kurumlar dahilinde sergilenir, el değiştirir olmuştur. Bu makalede, sokak sanatının kurumsallaşmasına dair bu tartışmalı durum, yapıt ve yapıtın doğasında gerçekleşen olası değişimler bağlamında ele alınmaktadır. Bu amaçla post-graffiti şeklinde adlandırılan dönem ve sonrasına odaklanılmakta, sanatsal bir ifade biçimine evrilen sokak kültürü bağlantılı yaratımların galeri, müze, müzayede evi gibi kurumlara girişinin altını çizdiği çelişkili durumlar; yapıtın kendisi, çevresi, izlerkitesisi ve izleyicinin deneyiminde gerçekleşen dönüşümler aracılığıyla ortaya koyulmaktadır. Bu bağlamda, 2015-2019 arasında, Almanya, Hollanda, İtalya, Amerika Birleşik Devletleri ve Yunanistan'ın çeşitli şehirlerinde; sokakta, müzede, galeride ve sanat fuarında yer alan sokak sanatı yapıtları izleyici konumunda deneyimlenerek fotoğraflar aracılığı ile belgelenmiş; derlenen veriler konuyla ilgili literatürle desteklenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Graffiti, Sokak Sanatı, Kurumsallaşma, Post-graffiti, Çağdaş Sanat.*

## INSTITUTIONALIZATION OF THE STREET ART AND THE CHANGING NATURE OF THE ARTWORK TAKEN AWAY FROM ITS CONTEXT

### ABSTRACT

Graffiti and street art, which are alternative forms of expression and communication developed on the street, have evolved from illegal practices intended for the attention of a limited group, to accepted forms of artistic expression that appeal to the interest and taste of large masses. This transformation brought along academic approval and institutionalization, while many artists responded to this new interest and demand, galleries and museums also made room for these works in their programs. Thus, these practices, which were once considered a criminal element; have been exhibited and sold within institutions by being displaced, reproduced or recreated in studios. In this article, this controversial situation regarding the institutionalization of street art is discussed in the context of the work and possible changes in its nature. For this purpose, focusing on the period called post-graffiti and its

aftermath; contradictory situations underlined by the entry of works related to street culture which has evolved into an artistic expression, to institutions such as galleries, museums, and auction houses, are revealed through the transformations that take place in the work itself, its environment, audience, and the audience's experience. In this context, between 2015-2019, in various cities of Germany, Netherlands, Italy, United States of America and Greece; street art works on the street, in museums, galleries and art fairs are experienced as a spectator and documented through photographs; the collected data were supported by the relevant literature.

**Keywords:** *Graffiti, Street Art, Institutionalization, Post-graffiti, Contemporary Art.*

## GİRİŞ

İnsanlar çağlar boyunca duygularını, fikirlerini, yaşadıklarını, mesajlarını duvarlara kazıyarak görünür hale getirmiştir; öyle ki duvar benzeri yüzeyler aracılığıyla kendini ifade etmenin veya bu yüzeylere bırakılan işaretler aracılığıyla kurulan iletişimin tarihi antik şehirlere, hatta yazının icadına kadar uzanmakta, bazı uzmanlar ise bu tarihi mağara duvarlarına bırakılmış ilk izlere dayandırmayı uygun görmektedir (Ross, 2016: 11). Tarih boyunca graffiti şeklinde nitelenen kazıma, iz veya sembolleri herhangi bir yüzeye bırakılmış basit kazımalardan ayıran özellik; duvar veya bir eşya, her neyin üzerinde bulunuyor olursa olsun, söz konusu işaretlerin orjinal tasarım, süsleme veya desen şemasının bir parçası olmamasıdır (Chaniotis, 2011: 191–207). Buradan yola çıkarak ve tarihesi de göz önünde bulundurularak, genel anlamda taşınabilir veya taşınmaz yüzeylere kazınan ve kullanım amacı veya dekorasyon adına orjinal tasarımın bir parçası olmayan işaret veya sembolleri tanımlamak adına kullanılan bir terim olan graffiti; kazıma anlamına gelen “sgraffito” sözcüğünden türemiştir (Blanché, 2015: 32). Günümüzde ise bu terim, sözcüğün etimolojik kökeninin işaret ettiği antik dönem referansından uzakta, sokak kültürünün bir parçası olan bir ifade biçimini tanımlamak adına kullanılmakta olan ve zamanla bir sanat formuna dönüşmüş bir seri uygulamayı içermektedir.

Ağırlıklı olarak kaligrafi odaklı bir ifade biçimi olan graffiti zamanla eklenen görsel öğelerle zenginleşerek post-graffiti uygulamalarına ve nihayetinde sokak sanatına doğru evrilmiş olsa da, geleneksel graffitinin bilinen ilk örnekleri “tag” adı verilen basit işaretlemeler olarak kabul edilmektedir. 60'lı yıllarda Amerika'da gençler arasında yaygınlaşmaya başlayan, takma ismin arkasına eklenen sokak numarası ile oluşturulmuş bir şemanın yaşanan mahallenin sokaklarına, duvarlara, binalara, trafik işaretleri veya toplu taşıma araçları üzerine, çoğunlukla kalıcı keçeli kalemler ile defalarca bırakılması ile başlayan trend, zamanla “tag” hareketine dönüşmüştür. Bu şemayı oluşturarak hareketi başlatan kişi olarak bilinen TAKI 183 takma isimli genç, 1971 yılında “Taki 183 Spawns Pen Pals” başlığıyla bir New York Times gazetesi makalesine konu olarak bu hareketi geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (New York Times, 21 Temmuz 1971). Böylece yüzlerce genç bu makaleden ve makaleye konu olan kişiden ilham almış ve bu hareket graffiti kültürünün yaygınlaşmasını sağlayan öğelerden biri olmuştur (Lombard, 2013: 93). Basit bir işaretleme, kendini gösterme, “ben buradayım” deme yöntemi olarak başlayan tag uygulamaları, zamanla geniş alanları kaplayan büyük, kapsamlı, komplike ve görsel açıdan zengin graffiti uygulamalarına evrilmiştir. Bu dönüşüme rağmen tag uygulamaları kimi zaman söz

konusu graffitilere eşlik ederek, kimi zaman ise tek başına şehrin çeşitli yerlerine basitçe uygulanarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir (Resim 1).



**Resim 1.** Tag ve sticker uygulamaları ile kaplanmış bir posta kutusu.  
**Kaynak:** İpek Ergen, 2018, Karlsruhe, Almanya.

Yasal zemini son derece tartışmalı olan graffiti uygulamaları pek çok şehirde cezai yaptırımlara tabi olsa da zamanla artan görünürlük ve kabul; davet üzerine, ticari veya sanatsal beklentiler karşılığı gerçekleşen yasal graffiti uygulamalarının da önünü açmıştır. Günümüzde istemli veya istemsiz, izinli veya izinsiz kent estetiğinin bir parçası haline gelen ve kitlelerin görsel hafızalarında yer edinen graffiti tabanlı uygulamalar, sokak kültürü ve yeraltı kültürü bağlantılı alt-kültürler ile birlikte anılan bir kendini ifade ve iletişim biçimi haline gelmiştir. Şehir hayatı ve çevresi ile özdeşleşmiş görsel bir uygulama olarak graffiti değerlendirilirken; graffiti sanatının, graffiti tarihi içerisinde konumlandırılmasının “bu estetik yaratım biçiminin tarihsel açıdan biricik olma sebebini anlama imkanının önünü kesecek olduğu” düşünülmektedir (Austin, 2010: 34). Aynı şekilde graffiti sanatını, modern sanat içerisinde değerlendirmenin de graffiti sanatı ve galerilerde yer alan sanat arasındaki farklılıkların kavranması önünde bir engel yaratacağı varsayılmaktadır. Buradan yola çıkarak, bu iki kapsama şekillerinin haricinde tutulması durumunda, yeni bir bakış açısıyla graffiti sanatının “çağdaş kent hayatına değerli bir katkı” ve sokakta yaratılan farklı sanat türlerinin ortaya çıkmasının bir öncüsü olarak değerlendirilmesi mümkün olmaktadır (Austin, 2010: 34). İzinli ve davet üzerine yapılan, kimi zaman binaları kaplayabilecek boyutlara varan ve geniş zamana yayılmış özenli bir çalışma gerektiren duvar resmi (mural) uygulamaları bu duruma bir örnektir (Resim 2).



**Resim 2.** Sanatçı Fintan Magee'ye ait bir duvar resmi (mural) uygulaması.  
**Kaynak:** İpek Ergen, 2019 Saarbrücken, Almanya.

1970'li yıllar graffiti uygulamalarının yaygınlaşması aracılığıyla sokak kültürünün ve bu kültüre ait iletişim ve ifade biçimlerinin görünürlüğünün arttığı, buna paralel olarak geleneksel uygulamaların da

daha farklı, görsel açıdan daha komplike türlere doğru evrildiği, “estetik bir akımı harekete geçirmek için gerekli temellerin atıldığı” zaman olmuştur (Kramer, 2017: 12). Bu estetik hareketin temellerinin atıldığı dönem, sokak kültürünün farklı kitlelerle buluştuğu, şehrin bir parçası olarak hafızalarda yer eden iletişim, işaretleme ve ifade biçimlerinin ise bir sanat formu olarak sokak dışında alanlarda izleyici edinmeye başladığı bir döneme evrilmiştir. Uygulaması bizzat sokakta gerçekleşen, sokaktan kurumlara taşınan veya bir dönem sokakta çalışan sanatçılar tarafından atölye ortamında sokak kültüründen ilhamla yaratılan yapıtlar sokak sanatı adı altında birleşerek galeri, müze gibi kurumlar desteğiyle sergilenmeye başlamıştır. Sokak kültürü ve yüksek sanat arasındaki sınırlara müdahale eden yapıtları ile Jean-Michel Basquiat, Keith Haring gibi sanatçılar; bir zamanlar birbirine uzak iki uç olarak değerlendirilen bu iki dünyanın birbirine açılmasını sağlamış, iki dünya arasındaki net ayrımlar böylece yerini kurulan yeni bağlara bırakmıştır. Bu şekilde ortaya çıkış biçimi itibari ile yasa dışı, bununla bağlantılı olarak özünde asi ve sınırları, kuralları reddeden uygulamalar olan sokak sanatı ve graffitinin ticarileşme ve kurumsallaşma aşamaları, ardından gelen pek çok tartışma eşliğinde gerçekleşmiştir. Bu makalede söz konusu ticarileşme ve kurumsallaşmanın ardında getirdiği olası sonuçlara yapının doğası bağlamında odaklanılırken, onu çevreleyen alan ve izleyiciler de yapının doğasındaki dönüşümün birer sebep ve sonucu olarak ele alınmıştır. Bunun için, kurumsallaşmanın başlangıcı adına kilit önem taşıyan post-graffiti dönemi ve sonrasında yaşanan gelişmeler değerlendirme kapsamına alınmıştır. Bu kurumsallaşmanın araştırılarak olası sonuçları ile ortaya koyulması sadece sokak sanatını değil, onunla bağlantılı veya bağlantısız şekilde, benzer koşullarda başlayarak ilerleyen çağdaş sanat hareketlerini, günümüzde belli bir ilerleme şeması veya sınırlar içerisine hapsedilemeyen yapıtları ve hareketleri, son olarak bu yapıt ve hareketlerin sanat dünyası veya sanat piyasası şeklinde adlandırılabilir oluşumlar içerisindeki yerini çözümleyebilmek adına önemli görülmektedir.

## POST-GRAFFITI DÖNEMİ VE SOKAK SANATININ GALERİLERE GİRİŞİ

Ortaya çıkış biçimi, bulunduğu alan, tercih edilen yüzeyler veya varoluşu ile ilgili diğer nitelikler, sokak sanatına son derece değişken ve dinamik bir yapı kazandırmaktadır. Bu değişken doğası, sokaklarda doğan bir hareket olan graffiti ve sokak sanatını tek ve net bir tanım sınırları içerisinde betimlemeyi zor hale getirmektedir. Özellikle 80'li yıllar sonrasında artan görünürlük ve ardından gelen ticarileşme ve kurumsallaşma adımları, sokakta doğan bu tarz uygulamaları net sıfatlarla nitelendirmeyi zorlaştırmış hem yasal, hem yasa dışı, hem asi, hem kurumlarca kabul edilmiş, hem ticari, hem de sanatsal bir ifade biçimi olarak nitelenmesi mümkün olan bu yaratımlar, uygulama biçimlerinden tanımlanma ve bir kuram etrafında toplanma çabasına dek her alanda değişkenlik ve dinamizmin altını çizer olmuştur. Bir zamanlar suç unsuru olarak kabul edilen bu uygulamalar, sanat dünyasının dikkatini çekmeye başlamasının ardından kısa sürede arzu nesnesine dönüşmüştür. Bu şekilde üretilen yapıtlara ilgi ve merak duyan koleksiyoner ve sanat izleyicileri tarafından bir talep oluşmuştur. Kendilerine yönelen bu ilgi ve talebe karşılık vermeyi tercih eden sanatçıların yanı sıra, kültürel amaçlara adanmış pek çok alan ve galeri, müze gibi kurumlar etkinlik takvimlerinde yaptıkları düzenlemelerle bu talebe karşılık vermiş; tüm bu kişi ve kurumlar sokak sanatının kurumsallaşması aşamalarına katkıda bulunmuşlardır. Jeff Ferrell, yasa dışı ve yasal kariyerlerini eşzamanlı olarak yürüten sanatçılara dair “sokaktan galeriye, hatta daha dramatik bir şekilde hapisneden sergi açılışına doğru bir ileri bir geri” hareket ettikleri saptamasında bulunmuştur (Ferrell, 2016: 36). Bu saptamadan yola çıkarak iki farklı alanda aynı süre zarfında yaratılan ve birlikte yürütülen kariyerlerin bir aradalığının yarattığı çelişkinin de altı çizilmektedir.

Post-graffiti terimi, ilk olarak 1983 yılında, Amerika Birleşik Devletleri'nin New York şehrinde bulunan Sidney Janis Gallery'de, aynı isimle gerçekleşen sergide kullanılmıştır (Dickens, 2008: 490). Delores Neumann tarafından kuratörlüğü gerçekleştirilen sergide Jean Michel Basquiat ve Keith Haring gibi yeraltı kültürü, sokak kültürü ve yüksek sanat arasında bir köprü olarak bu tarz birlikteliklerin önünü açan kişiler olarak değerlendirilmekte olan sanatçılar yer almıştır (Ergen, 2022: 442-453). Bunun yanı sıra; A-One (Anthony Clark), Bear (Kwame Monroe), Marc Brasz, Crane, Crash (John Matos), Daze (Chris Ellis), Futura 2000 (Leonard McGurr), Kool Koor (Charles Hargrove), Lady Pink (Sandra

Fabara), Don Leicht, Noc 167 (Melvin Samuels, Jr.), Lee Quiñones, Ramm-Ell-Zee (Stephen Piccirello), Kenny Scharf ve Toxic (Torrick Ablack) gibi graffiti yazarları da graffiti alt kültürü ile sanat dünyasını bir araya getiren bu sergide yer almıştır. Graffiti ve sokak sanatının kurumsallaşması yolunda birçok ilkin gerçekleştiği önemli bir basamak, bir dönemin başlangıcı olan ve söz konusu döneme ismini veren Post-Graffiti sergisi, “mevcut kentsel yazı biçimlerini yeniden düşünmek için belki de en yararlı ve doğrudan başlangıç noktası” olarak değerlendirilmektedir (Dickens, 2008: 472). Söz konusu serginin ortaya koyduğu şekliyle; sokaktan, yaratıldığı yerden alınarak veya doğrudan bir atölye ortamında yaratılarak, galeri, müze gibi kurumların kapalı ve korunaklı alanlarında yer almaya başlayan graffiti veya graffiti kültüründen ilhamla üretilmiş yapıtlar, bu eylemlerin ilk olarak gerçekleşmeye başladığı dönem ve son olarak da sanat dünyası ile gerçekleşen buluşma sonrası görsel açıdan daha farklı bir form olarak zamanla sokak sanatına doğru evrilmeye başlayan çalışmalar, post-graffiti terimi altında değerlendirilmektedir.

Post-graffiti sanatçılarına ait yapıtlar, geleneksel graffiti yazılarının belli bir kapalı kitlenin beğeni ve anlayışına açık olduğu izlenimi veren, kültüre tamamen yabancı kişiler tarafından okunması, çözülmesi veya benimsenmesi çoğunlukla zor yapısının dışına çıkarak, genel ilgi, beğeni ve anlayışa hitap edebilecek görseller sunmaktadır. Post-graffiti dönemi ve sonrasında sokakta yaratımlarını söz konusu tarzda sürdüren sanatçılar sınırlı bir kitlenin ilgi ve beğenisinin dışına çıkarak, “belirli kişilerle diyalog kurmak yerine çeşitli izleyicilere hitap edebilecek bir kent manzarası dahilinde farklı türde görsel kırılmalar yaratmaya odaklanmaktadır” (Waclawek, 2008: iv). Bu durum da sokakta yaratılan ve sergilenen veya çeşitli şekillerde bir kuruma taşınan sokak sanatının görünürlüğünde artış ve geniş kitlelerce kabul edilebilirliği ardında getirmiştir. Bu gelişmeler sonrasında sağlamlaşan sokak sanatı – sanat dünyası bağı sonucunda yeni iletişim yolları keşfeden hem graffiti hem de sokak sanatının, bir zamanlar zorunlu alanları olarak görülen sokaktan bağımsızlaşmaları gerçekleşmiş; böylece iki türde yaratılan yapıtlar da galerilerde sergilenen veya müzayede evlerinde gerçekleşen satışlar aracılığıyla el değiştirebilen yapıtlara doğru evrilmişlerdir (Schacter, 2014: 161). Makalenin sonraki bölümünde söz konusu dönem ve ardından gerçekleşen gelişmeler ışığında sokakta yaratıldığı yerde var olmaya devam eden yapıt, bağlamından koparılarak bir kurum içerisinde sergilenmeye başlayan sokakta üretilmiş yapıt ve bir kurumda sergilenmek üzere atölye ortamında yaratılmış yapıt karşılaştırılmaktadır.

## **SOKAKTAKİ YAPIT - GALERİDEKİ YAPIT KARŞILAŞTIRMASINDA ÖNE ÇIKAN FAKTÖRLER**

### **Çevre ve Dinamizm Faktörleri**

Geleneksel sokak sanatı kamusal alanı, kente dair öğeleri, sokakları, binaların ve alt geçitlerin duvarlarını veya toplu taşıma araçlarının yüzeyleri gibi üzerinde boya ile uygulama yapmaya uygun ve yüksek bir görünürlük getirebileceği öngörülen tüm alanları malzeme olarak kullanmaktadır. Ağırlıklı olarak var olmayı seçtiği alan ve şekil de göz önünde bulundurularak, sokak sanatı “kamusal alanı neyin oluşturduğuna ve kentsel alanı şekillendirme hakkına kimin sahip olduğuna dair bir meydan okuma” şeklinde değerlendirilmektedir (Molnár, 2017: 386). Çoğunlukla açık havada ve kamuya açık alanlarda varlığını sürdüren yapıtlar hem iklim koşullarının hem de insanlar tarafından gerçekleştirilen çeşitli müdahalelerin etkisine açık durumda bulunmakta, bu şekilde zaman içerisinde değişikliğe uğramaktadır (Resim 3). Bunun yanı sıra, daha doğrudan bir değerlendirmeye, örneğin toplu taşıma araçları özellikle de trenler üzerine uygulanan graffiti ve benzeri uygulamalar, bizzat hareketin kendisini sunmaktadır. Şehir içinde veya yer altında hareket halinde olan araçlar, üzerine uygulanan graffitinin farklı niteliklerde geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamanın yanı sıra, sokak sanatının dinamik ve değişken yapısını da vurgulamaktadır.



**Resim 3.** Urban Art Ventures projesi.

**Kaynak:** İpek Ergen, 2017, Selanik, Yunanistan.

Kamusal alanın veya özel mülklerin çeşitli müdahaleler yolu ile yasa dışı şekilde tahrif edilmesine yönelik bir etkinlik olan sokak sanatının, “meşru bir sanat dalı olarak kutsama ve ticarileştirilmeye doğru ani yükselişi oldukça dikkat çekici bulunmaktadır” (Molnár, 2017: 385). Bu yükseliş, sokak sanatı kategorisi içerisinde değerlendirilen uygulamalara bir atölye ortamında üretilmiş yapıtların da dahil edilebilmesini beraberinde getirmiştir. Sokakta veya atölyede yaratılmış olmasının getirdiği farklılıklar bir yana, sokak sanatı adı altında toplanan uygulamalar, yasal durumu veya yaratıldığı koşullardan bağımsız şekilde devinim, hareket, dinamiklik ve değişkenlik sıfatlarını, kimi zaman doğrudan, kimi zaman ise bir canlandırması şeklinde olsa da bünyesinde barındırmaktadır. Sokakta yaratılan yapıtlar hareket ve dinamizmle bağlantılı sıfatlar ile daha doğrudan bir bağ kurmakta, atölye ortamında yaratılan yapıtlar ise bu dinamizmi malzeme seçimi, konu seçimi veya uygulama biçimleri aracılığıyla ortaya koymaktadır. Sokakta yaratılan her türlü yapıtın hız ile özdeşleştirilebilmesinin en net sebebi ilk ortaya çıkış şekli ve günümüzde hala geleneksel anlamda devam eden çoğu örneğinin yasa dışı olmasıdır. Uygulamalar, “kendini tanımlamak adına “sanat” kavramına bağlı” (Kenaan, 2016: 150) bir hareket dahilinde yer alıyor ve bu hareket kendini “sanat” sözcüğü üzerinden adlandırıyor olsa dahi, kamusal alanda bu tarz müdahalelerde bulunmanın yasal açıdan getirileri olması sebebi ile, uygulamalar esnasında yakalanmamak ve kimliğini gizli tutmak önemli bulunmaktadır. Bu durum, yoğunlukla gece geç saatlerde, mümkün olduğunca az kişinin şahitliğini getirecek koşullar altında ve hızlıca uygulama yapma gerekliliği doğurmaktadır; bu da yapıtlarda malzeme seçiminden uygulama şekline dek hissedilen hız olgusunu getirmektedir. Söz konusu koşullar altında çalışmaya uygun sprey boyalar, kalıcı keçeli kalemler ve kısa sürede çok sayıda yere uygulama yapmaya elverişli stencil ve benzeri kalıplar, uygulama esnasında sağladıkları kolaylık açısından tercih edilmektedir. Bir atölye ortamında yaratılan yapıt bu açıdan sokaktaki yapıttan ayrılrsa da, aynı zamanda bu malzemeler ve uygulama biçimleri, hız ve gizlilik gerektiren koşulların söz konusu olmadığı durumlarda dahi, sokak sanatının imzası haline gelmiş görsel öğeler aracılığıyla bu kültürle bağlantılı yapıtlar üretilmek istenildiği durumlarda kullanılmaktadır. Sprey kutularından sıçrayan boya damlaları, boyadan bir hat oluşturacak şekilde aşağı doğru akan damlaların oluşturduğu izler, stencil ve benzeri kalıpların yarattığı keskin görüntüler veya soyulmuş kâğıt katmanları, ilk uygulamanın üzerine sanatçının kendisi veya başka kişilerce yapılan müdahaleler sonrasında oluşan katmanlar ve benzeri görsel öğeler; sokak sanatı estetiğinin kullanılmak veya yaratılmak istendiği atölye ortamında gerçekleşen çalışmalarda başvurulan öğeler olmuştur (Resim 4).



**Resim 4.** Mr. Brainwash takma isimli sanatçının Stroke Art Fair'de sergilenen bir yapıtı.

**Kaynak:** İpek Ergen, 2018, Münih, Almanya.

Sokakta yaratılmış ve yaratıldığı yerde var olmaya devam eden yapıtların etrafındaki değişken çevre, bu yapıtlara dinamizm katan bir başka önemli sebeptir. Düz renge boyanmış ve sabit bir çevre sunan galeri duvarı üzerinde sergilenen yapıt ile karşılaştırıldığında; sokaktaki yapıt kısıtlı bir zaman dilimi içerisinde dahi çevresel açıdan büyük değişiklikler yaşamaktadır. Günün farklı saatlerinin getirdiği farklı ışık seviyeleri, değişen iklim koşulları gibi yapıtın algısında farklılıklar yaratabilecek faktörlerin yanı sıra, yapıt üzerinde bizzat fiziksel değişiklikler yaratacak müdahaleler; yapıtın önünden geçenler tarafından tahrip edilmesi, soyulması, üzerinin karalanması veya yasa dışı uygulanan yapıtların tamamen üzerinin örtüleceği şekilde duvarın düz bir renge boyanması, bu değişiklikleri yaratan koşullara örnek olmaktadır. Hagi Keenan, şehrin koşullarının bu yapıtlar üzerinde uyguladığı değişimlerin yanı sıra, yapıtların şehirle uyum içerisinde var oluşunu sürdürme biçimini şu şekilde ortaya koymuştur:

Şehrin yasa dışı görüntüleri gün doğumuyla birlikte ortaya çıkar ve yakınlarda bir sokak lambası olmadığı sürece geceleri gölgeye dönüşür. Kendilerini genellikle habersiz şekilde gösterdikleri gibi, önceden haber vermeden aniden ortadan da kaybolabilirler: mutsuz bir dükkân sahibi tarafından silinebilir, belediye çalışanları tarafından boyanabilir veya “bölgeyi fetheden” yeni *graförler* tarafından yok edilebilirler. Bakmak isteyen herkes için orada olan sokak görselleri, tipik olarak hareketli olan kentsel bakışın izlediği olası yollara karşılık gelerek, kentsel olaylar ve oluşların sürekli akışı, trafik, park etmiş arabalar, yayalar, gösteriler, hava ve aydınlatma koşulları, yenileme projeleri, inşaat çalışmaları ile uyum içerisinde kendilerini gösterir ve gizler (Keenan, 2016: 154).

Keenan'ın da belirttiği üzere şehir hayatı ve “şehrin yasa dışı görüntüleri” şeklinde tanımladığı yapıtlar birbirleri ile bağlantılı şekilde bir arada var olmakta ve kentsel yaşamın koşulları bu yapıtları ve onu çevreleyen davetli veya davetsiz izleyicilerinin yapıtla buluşma ve nihayetinde onu deneyimleme biçimlerini sürekli bir dönüşüme uğratmaktadır. Tüm bu koşullar ve getirdikleri yapıtın kendisinde veya algılanma biçiminde yaşanan değişiklikler sonucunda, sokakta yaratıldığı yerde varlığını sürdüren yapıt, zaman içerisinde ilk yaratıldığı halden çok farklı şekillerde deneyimlenebilmektedir. Bunun yanı sıra, etrafını saran değişken çevre, yüzeyde sabit kaldığı nadir durumlarda dahi yapıtın algısında farklılıklar yaratmaktadır. Çünkü yapıtın sabit kaldığı durumlarda dahi onu çevreleyen çevre sabit kalmayarak, bir akış içerisinde yapıtla karşılıklı etkileşimine devam etmektedir. Bunun sebebi sokakların, kent alanlarının dinamik yapısıdır ve bu yapı Keenan tarafından şu şekilde tasvir edilmiştir:

Öncelikle, bir sergi alanının aksine, sokak tarafsız, kendi kendine yeten, görsel bir kurulum değildir ve sunduğu görüş koşulları ne tekdüze ne de sabittir. Yasa dışı bir görsel formun ortaya çıkışı asla otonom değildir çünkü her zaman şehrin yaşam dünyasının dinamik akışının bir parçasıdır (Keenan, 2016: 153).

Kentin dinamik akışının daimî bir parçası olmasının yanı sıra, kamusal alanda yaratılan ve orada varlığını sürdüren her yapıt, bir kişi veya kurum tarafından özel bir koruma altına alındığı durumlar haricinde, dış etkenlere ve gerçekleşebilecek müdahalelere açık haldedir. Bu durum sokaktaki yapıtın yaşamaya, gelişmeye, değişmeye devam etmesini sağlayan, bu haliyle hareket ve dinamizmin altını çizen özelliğidir. Bu şekilde sürekli bir değişim halinde olan yapıtın, galeri veya müze gibi steril, sabit ve korunaklı bir alanda bulunan yapıtın aksine, bulunduğu yerde aynı şekli ne süreyle koruyacağı veya ne süreyle var olmaya devam edeceği öngörülemezdir. Sokak sanatının bir kurum dahilinde sergilenen örneklerinin aksine; sokak, yapıtın orada bulunduğu sürece değişmeye devam eden bir çevre içinde varolmasını sağlamaktadır. Buradan yola çıkarak sokakta yer alan yapıt, Keenan'ın önerdiği terim ile "streetograph", hiçbir zaman görselin maddi özellikleri veya içeriğiyle sınırlandırılmış bir şekilde değerlendirilemez, çünkü sokakta yer alan bu yapıtlar "asla basitçe olduğu şey değildir, asla kendisiyle özdeş veya kendisiyle bir değildir, ancak özünde ilişkiseldir, doğası gereği bağlamsaldır, her zaman şehrin sürekli oluş sürecine açıktır" (Keenan, 2016: 162). Bu durum, yapıta yasal durumundan bağımsız bir dinamizm ve değişkenlik hali sunmaktadır; bunun sebebi, açık alanda sergilenen davetli, izinli veya izinsiz, yasa dışı her yapıtın, aynı koşullara ve bu koşulların getireceği değişkenliğe maruz kalacak olmasıdır.

Sokakta yaratılan ve yaratıldığı yerde var olmaya devam eden yapıtlar, kent hayatı ile bağlantılarını sürdürmekte ve çevreleri ile diyalog kurmaktadır. Çevresindeki gelişme ve değişikliklerden etkilendiği gibi çevresinin de gelişme ve değişmesini sağlayan bu yapıtlar etrafları ile karşılıklı bir ilişki kurmakta; bu şekilde çevresi tarafından yeniden anlamlandırılan yapıtlar buldukları ve ilişki içerisinde oldukları alanı da yeniden tanımlamaktadırlar. Bu çift taraflı ilişki ve kurulan diyalog, aynı yapıt bir galerinin sabit, steril ve korunaklı alanına girdiğinde, yapıtın etrafını çevreleyen, odağın yapıt üzerinde kalmasını sağlamak amacı ile düzenlenmiş düz renk duvarlar ve sabit ışıkların sağladığı ortam aracılığıyla sadece yapıtın sözünü söylediği bir monologa dönüşmektedir (Resim 5).



**Resim 5.** Banksy yapıtları beyaz duvarlı ve spot aydınlatmalı bir galeri düzeni içerisinde.  
**Kaynak:** İpek Ergen, 2015, Amsterdam, Hollanda.

Kentin dinamizmi içerisinde bu dinamizmden etkilenen ve aynı şekilde bu dinamizmi yaratan faktörlerden biri haline gelen sokak sanatı ve graffitileri ortak noktaları bağlamında değerlendiren



Alison Young; iki ifade biçiminin de genelde mülk sahibinden izin almadan o alana yerleştirilmiş, “yetkisiz olma eğiliminde ve çevreyi başkalaştırma arzusu tarafından harekete geçirilmiş” olduğunu belirtmiştir (Young, 2012: 299). Young'ın “çevreyi başkalaştırma arzusu” şeklinde tanımladığı motivasyon, bulunduğu yeri yeniden tanımlamak, ona yeni bir anlam, yeni bir bakış açısı katmak şeklinde de ifade edilebilir ve bu tarafsız bakış açısıyla yeniden bakıldığında, kamusal alana yapılan müdahaleler her zaman olumlu bulunmayan bir durumu değişikliğe uğratmak değil, söz konusu alan ile ilgili kimi özellikleri yapılan müdahaleler aracılığı ile vurgulamak, ön plana çıkarmak anlamına da gelmektedir.

Yaratıldığı yerde var oluşunu sürdüren sokak sanatının sahip olduğu dinamizm ve çevre ile kurduğu karşılıklı ilişkiyi sağlayan koşullardan bir diğeri ise yapıtın üzerine uygulandığı alandır. Bu çalışmalarda kullanılan alanlar, tuval üzerine uygulanan çalışmalardan farklı bir şekilde, çoğunlukla düz, pürüzsüz yüzeyler değildir; bu şekilde yapıtın bulunduğu alandaki girinti ve çıkıntılar, bozukluklar, düzensizlikler de yapıtın bir parçası haline gelmekte, uygulamanın yapıldığı duvardaki kırıklıklar veya binadaki kapı, pencereler, afişler gibi detaylar da yapıta dahil edilebilmektedir. Yapıtın bulunduğu çevre ile uyum ve diyalog içerisine girdiği bu duruma bir örnek 6 numaralı görselde paylaşılmıştır. 2019 yılında Almanya'nın Münih şehrinde, sokak sanatına dair pek çok yapıtın yanı sıra bu türü temsil eden bir sanat fuarı olan Stroke Art Fair'e de ev sahipliği yapan Werksviertel Mitte bölgesinde fotoğraflanan Nitzan Mintz'e ait çalışma; graffiti ve sokak sanatı uygulamalarının bulunduğu çevre ile kurduğu ilişkiye, bizzat bulunduğu yüzeyin koşullarına göre şekillenen yapıt üzerinden bir örnek teşkil etmektedir (Resim 6).



**Resim 6.** Nitzan Mintz.

**Kaynak:** İpek Ergen, 2019, Münih, Almanya.

### **Tehlike Faktörü**

Sokakta, kamusal alanda, yaratıldığı yerde bulunan yapıtın (belediyeler veya mülk sahipleri tarafından özel davet veya izin söz konusu olduğu durumlar dışında) vurgulanan, kendini üzerinden tanımladığı ve ona karakterini veren en önemli özelliklerinden biri yasa dışı olmasıdır. “Mülk sahibinin izni olmadan halka açık alana yerleştirilmiş bir görsel, yasa dışıdır” ve görselin sahip olduğu niteliklerin bu durum üzerinde herhangi bir belirleyiciliği yoktur; çünkü “kanun, estetik stiller, sanatsal malzeme ve uygulayıcıların ait oldukları alt kültür grupları arasında ayırım yapmaz. Bunun yerine, önemli olan, görüntünün varlığının bir anlaşma veya mülk sahibinin rızası aracılığıyla izinli olup olmadığıdır”

(Young, 2012: 299). Yasa dışı olmaları, sanatçı tarafından yakalanma ve hapis cezası dahil ağır cezalarla karşı karşıya kalabilme gibi tehlikelerin göze alınmış olması, bu sebeple çoğunlukla kimliğini saklayan sanatçılar tarafından gizlice uygulanmış olmaları gibi faktörler, sokak sanatına karakterini veren öğelerden bir kaçıdır. Bu faktörler aracılığıyla ortaya çıkan gizem, gizlilik, bilinmezlik ve tehlike hissinin bu yapıtlara kattığı farklı özelliklerin “aura” sözcüğü altında toplanarak açıklanması pek çok sanatçı ve yazar tarafından tercih edilmiştir. Örneğin Cedar Lewisohn, yasa dışı olmasının bu yapıtlara kattığı karakterden bahsederken, somut bir auranın hissedildiğini ve bunun da tehlike hissinden geldiğini şu şekilde belirtmiştir:

En iyi sokak sanatı ve graffiti yasa dışı olanlardır. Bunun sebebi yasa dışı yapıtların sahip olduğu politik ve etik çağrışımların onaylanmış yapıtlarda kaybolmasıdır. Yasa dışı graffitide daha güçlü hissedilen somut bir aura vardır: sanatçının hissettiği tehlike hissi izleyiciye aktarılmaktadır (Lewisohn, 2008: 127).

Sokak sanatının kurumsallaşma aşamalarında gerçekleşen en önemli değişikliklerden biri, yukarıdaki alıntıda da yapıta somut bir aura kattığı belirtilen, geleneksel örneklerinin kendini üzerinden tanımladığı ve üzerinden bir karakter edindiği en belirgin özelliklerinden olan yasa dışılığın ortadan kalkıyor olmasıdır. Oluşan bu dönüşümün ardından, bu durumla bağlantılı olarak yapıta geçen tüm karakteristik özellikler de bir kurum dahilinde sergilenen sokak sanatında değişime veya dönüşüme uğramaktadır. Bir atölye ortamında yaratılan, müze, galeri gibi bir kurumun güvenli, steril, sabit ortamında deneyimlenen sokak sanatında sergilenen yapıtın suç unsuru ortadan kalktığında, izleyicinin yapıta dair deneyiminde de tehlike unsuru ve bununla bağlantılı olarak Lewisohn'un önerdiği haliyle tehlike ve yasa dışılığın getirisi olan aura dönüşüme uğramaktadır. Farklı bir bakış açısı ile Lewisohn'un sanatçının deneyimlediği tehlike hissinin izleyiciye yapıt aracılığıyla aktarılabilirdiği önermesine odaklanıldığında, yapıtın yaşadığı çevre değişikliğinin, bu hissin yapıttaki varlığının devamı üzerinde bir belirleyiciliği olmayacağı fikri de irdelenmelidir. Yapıt sahip olduğu özellikleri koruduğu sürece, yaratıldığı yerden taşındığında, bir kurum altında sergilendiğinde dahi yapıtın özünde barındırdığı ve izleyiciye geçirdiği iddia edilen tehlike hissini (ve dolayısıyla aurasını) korumaya devam etse de yaşanan çevresel değişimin izleyiciye bu deneyimi bulunduğu korunaklı, steril mekân aracılığı ile iletiyor olmasından dolayı deneyimde bir dönüşüm söz konusu olacaktır.

### **Belirsizlik, Süpriz Faktörü**

Sokakta yaratılmış bir yapıtın bulunduğu yerde izlenmesi ile galeri, müze gibi bir kurum içerisinde deneyimlenmesi arasındaki farkları yaratan öğelerden bir diğeri belirsizlik kavramı üzerinden açıklanabilmektedir. İzleyici sanata adanmış, kültürel etkinliklere ayrılmış bir alana veya galeri, müze gibi bir kuruma, kendi inisiyatifi ile, karşılaşacağı etkinlik veya yapıtlardan haberdar bir şekilde gitmektedir. Bunun tersi durumlarda dahi gidilen alanın ne amaç için ayrılmış bir alan olduğu belirtilmekte, izleyici yaşayacağı deneyime gönüllü olarak dahil olmaktadır. Söz konusu alanlar sınırları belli, etrafı çevrili, korunaklı alanlardır ve müze etkinlikleri söz konusu olduğunda, gerçekleşen etkinliğe dahil olmak veya o alana giriş yapmak adına çoğunlukla bilet, davetiye gibi araçlardan yararlanılmaktadır. Böyle bir alan, ortam, atmosfer içerisinde dahil olunan sokak sanatı deneyimi ile yaratıldığı yerde karşılaşılan sokak sanatı arasındaki farkları yaratan unsurlardan biri, sokağın sunabildiği süpriz faktörüdür. Sokak bilet alınarak girilen bir yer değildir ve beklenmedik karşılaşmalara zemin hazırlayabilmektedir. Aynı şekilde sokak bahsi geçen kurumlar gibi korunaklı bir alan da değildir. Tüm bu faktörler sokakta, kamusal alanda, günlük hayata dair bir eylemin içerisindeyken, beklenmedik bir anda, önünden hızlıca geçerken sokak sanatı ile karşılaşabilme durumunu; izlenen yapıtın ise bir süre sonra tekrar karşılaşıldığında aynı kondisyonda olmayabileceğini nitelendirmektedir. Sokak sanatının kurumsallaşması olgusu belirsizlik faktörü bağlamında irdelendiğinde sokakta yaratıldığı yerde deneyimlenen yapıt ve bir kurum içerisinde izlenen yapıt arasında gözlemlenen değişimi yaratan faktörlere, sokak deneyiminin getirdiği keşif faktörü eklenmektedir. Sanata ayrılmış bir alan olmayan yerlerde karşılaşılan yapıt; giriş çıkışı, sınırları, belli bir izleyici kitlesi

olmayan, o an orada bulunan her kişinin görüş ve ilgisine açık bir yere bırakılmış yapıtı, o an oradaki varoluşu içerisinde deneyimlenme şansı sunmaktadır (Resim 7). Yapıtın bulunduğu alan her kitleden her kişinin erişimine açık olsa dahi, bu yapıtların izleyicisi ile bir araya gelişi adına şans veya tesadüf gibi unsurlardan bahsedilebilmektedir. Fakat aynı yapıt yerinden edilerek veya çoğaltılarak bir müzenin bilet alınarak dahil olunan bir etkinliğinde veya bir galerinin afişlerle, kataloglarla, davetiyelerle belgelenmiş alanında deneyimlendiğinde bu unsurlar ortadan kalkmakta, bu unsurların yapıta kattığı karakteristik özellikler ise dönüşüme uğramaktadır. Bir kurum tarafından belirlenmiş bir değer karşılığında bir şahsa ait olabilen, koleksiyona katılabilen, alınıp satılabilen yapıtların bir kopyası veya aynı sanatçıya ait bir başka çalışma bir ara sokakta veya kaldırımında keşfedilmeyi bekler halde olabilmektedir. Bunun yanı sıra, sokakta yaratıldığı yerde deneyimlenen yapıt, izleyicisi ile arada herhangi bir aracı olmadan, doğrudan bir iletişim ve ilişki kurabilmekte; izleyici yapıta yazılı, sözlü veya sadece bir kurum içerisinde paylaşılan deneyimin getirdiği genel görgü kuralları gereği belirlenmiş davranış biçimleri ile sınırlandırılmadan dokunabilmekte, yakınına gidebilmekte, karşısında dilediği sürece, dilediği şekilde vakit geçirebilmekte, hatta arzu ettiği şekilde müdahale edebilmektedir.



**Resim 7.** Fafi takma isimli sanatçının Amsterdam'da bir sokağa uyguladığı yapıtı.

**Kaynak:** İpek Ergen, 2016, Amsterdam, Hollanda.

### **Gelip geçicilik**

Özel bir koruma altına alındığı istisnai durumlar dışında sokakta bulunan yapıt doğanın, iklim koşullarının, zamanın veya insan faktörünün etkisiyle, yaratıldığı yerde bulunduğu süre boyunca değişim ve dönüşüm halindedir. Sokak sanatı, kalıcılık endişesi taşımayan, aksine gelip geçici karakteri üzerinden kendini tanımlama eğiliminde olan, sürece ve sürecin getirilerine açık bir ifade biçimi olarak, varoluşuna dair tüm bu öğeleri, yaratıldığı yerde varlığını sürdürdüğü müddetce barındırabilmektedir. Gelişme, değişme ve yok olma döngüsünü bünyesinde barındıran yapıtlar, bir sanat kurumunun korumalı alanı içerisine girdiğinde gelip geçicilik faktörünün altını çizen bu özelliklerinden soyutlanmaktadır. Yaratıldığı yerde izlenen sokak sanatının sağladığı her an kaybolabilecek, tamamen yok olabilecek veya saatler içerisinde değişime uğrayabilecek bir şeye bakıyor olma hissi, galeri veya müze deneyiminde korunaklı bir alanın ve uygun koşulların getirdiği farklı bir deneyime doğru dönüşüme uğramaktadır. Buradaki deneyim dönüşüm, değişim, döngü içerisinde var olana dair bir belgeleme, onu bir anda dondurarak koruma altına alma, bir canlandırma veya belgesel nitelermelerine de yakın durmaktadır. Lewisohn ise bu deneyimi tarif ederken “kanatları kesilmiş” veya “gerçekliğin gölgesi” gibi benzetmeler aracılığı ile söz konusu deneyimde saptadığı eksikliği ortaya şu şekilde koymuştur:

Bir galeri veya müzedeki sokak sanatı veya graffiti güvenli, ya da kanatları kesilmiş gibi bir his uyandırabilir. Bu, bu türdeki yapıtların asla bir müzede sergilenmemesi anlamına gelmez; sadece onlar

bir müzede bulunduğunda, Blek LeRat'ın da söylediği gibi, gerçekliğin gölgesine bakmakta olduğumuzun farkına varmalıyız (Lewisohn, 2008: 127).

Sokaktan galeri, müze gibi kurumlara taşınan sokak sanatı deneyiminin yorumlandığı bir başka makalede Riggle da Lewisohn'a benzer bir şekilde söz konusu deneyimin eksikliğinin altını çizirken “ölü ve özgün olmayan” gibi benzetmeleri kullanmış; bu tip yapıtlar belirlenmiş sanat alanlarına taşındığında değişen şeyin sokak sanatını sokak sanatı yapan şey olduğunu belirtmiştir. Bu tip sanat alanlarında bulunan yapıtları bir sokak sanatı olarak deneyimlemenin tek yolunun ise o yapıtın sokakta nasıl görülebileceğini hayal etmekle mümkün olduğunu belirten Riggle, bu şekilde sokaktaki yapıt ve çevre ilişkisinin yapıta dair deneyimdeki öneminin de altını çizmiştir (Riggle, 2010: 246). Bu farklılığı ortaya koyan önemli etkenlerden bir diğeri ise galeri veya müzenin sağladığı güvenli ortamın, yapıtların belirli tarihler arasında gerçekleşen sergi süresince aynı kondisyon altında kalması için gerekli koşulları yerine getirmesidir. Sanatçı tarafından aksinin talep edildiği durumlar dışında, bu koşullar altında sergilenen yapıtlar dışarıdan gelen müdahalelere tamamen kapalı, koruma altında, her gün ve her saat yapıta dair benzer deneyimi sunabilecek şekilde sergilenmektedir. Sokaktaki yapıtın ise dakikalar içerisinde ortadan kalkmayacağına veya uğradığı müdahalelerle ilk görülen halinden farklı bir hale dönüşmeyeceğinin garantisi yoktur.

### Zaman

Yaratıldığı yerde deneyimlenen sokak sanatının barındırdığı gelip geçicilik ögesinin beslediği her an yok olabilecek bir şeye bakıyor olma durumu, yapıtın karşısında geçirilen zamanı değerli hale getirmektedir. Sokak sanatının yaratıldığı yerde ve bir kurum dahilinde deneyimlenmesinin zaman bağlamında karşılaştırılmasını önemli kılan bir diğer faktör de bulunulan mekânın sunduğu izleme süresidir. Sokak sanatının; özellikle tren gibi toplu taşıma araçları üzerinde bulunan graffitilerin veya işlek bir caddede günlük hayata dair eylemler esnasında karşılaşılan ve önünden hızla geçilen duvar resimlerinin anlık bir karşılaşma sağladığı ve bu yapıtların veya onlarla karşılaşma şekillerinin, içinde bulunulan koşullar sebebiyle çoğu kez ikinci defa yapıta bakmayı mümkün kılmadığı öngörülmektedir. Bu koşulların yapıtın okumasını ne denli etkileyeceği Cedar Lewisohn tarafından şu şekilde ortaya koyulmuştur:

İzleyici tarafından graffiti ve sokak sanatı ile harcanan süre onun okunmasını büyük ölçüde etkilemektedir. Sokakta, yapıt bir anda ortaya çıkar, hızla görülür ve tekrar kaybolur. Bu tarz bir sanat deneyimleme biçimi, galeri ve müzeler tarafından şartlandırıldığımız yavaş, öğrenilmiş izleme deneyiminin karşısındadır. Aslında, sokaktaki sanata bakmanın, hızı ve gerçek hayatla bağlantılı içeriği ile, günümüzde bilgiyi işleme şeklimiz açısından dünyanın daha doğru bir yansıması olduğu söylenebilir (Lewisohn, 2008: 126).

Bu alıntıdan da yola çıkarak sokak sanatının hayatın içerisinde bir deneyim sunduğu görülmektedir. Sanatın izlenebildiği müze ve galeri gibi kurumlar ise sokağın aksine, hayata dair gerçek tempodan soyutlanmış bir izleme deneyimi sunmaktadır. Bu deneyim sokağa göre daha yavaş, mesafeli, çevreye dair diğer uyaranlardan soyutlanmış bir deneyimdir. Sokağın sunduğu daha doğrudan ilişkinin aksine kurumlar içerisinde deneyimlenen sokak sanatında yapıt ve izleyici arasındaki doğrudan ilişkiyi dönüştüren kurallar, araçlar, kimi zaman ise yapıt ve izleyici arasına koruma amaçlı giren nesnelere söz konusu olmaktadır. İngiliz sokak sanatçısı Banksy'e ait “The Girl With Balloon” başlıklı yapıt, 2018 yılında Sotheby's müzayede evinde çıktığı bir açık arttırma sonucu satışı gerçekleştirildikten saniyeler sonra, çerçevesi içerisinde daha önceden sanatçı tarafından yerleştirilmiş bir kağıt parçalama mekanizması tarafından parçalara ayrılmıştır (URL-1). Bu eylemin ardından yapıt eylem sonrası aldığı şekil korunarak, Avrupa'da çeşitli müzelerde sergilenmiştir. 2019 yılında söz konusu yapıt Almanya'nın Baden-Baden şehrinde bulunan Museum Frieder Burda'da gerçekleşen Banksy sergisi dahilinde fotoğraflanmıştır (Resim 8). Fotoğrafta yapıtın, izleyicinin fazla yaklaşmasını veya herhangi bir müdahalede bulunmasını engelleyen bir pleksiglas levha ardında sergilendiği, bu levha ile izleyici

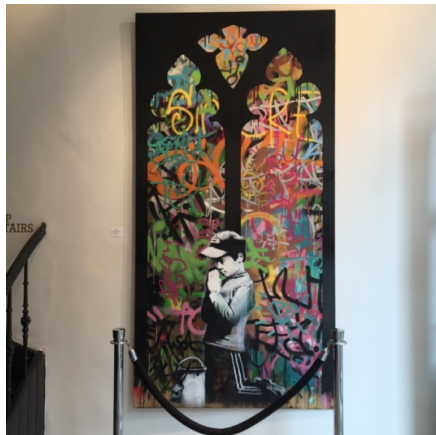
arasına ise bir tel çekilmiş olduğu görülmektedir. Bu görüntü, yapıt ve izleyici arasına giren aracı ve nesnelere dair bir örnek teşkil etmektedir.



**Resim 8.** Banksy'e ait yapıt pleksiglas levha ardında sergilendiği bir müze kurulumunda.

**Kaynak:** İpek Ergen, 2019, Baden Baden, Almanya.

Bu kurallar, araçlar ve nesnelerin getirdiği deneyim; geleneksel sokak sanatının karakteristik özelliklerinden olan her kişiye günün her saati açık olma, erişilebilirlik gibi özellikler bağlamında izleyici deneyiminde de bir dönüşüm gerçekleştirerek, daha kısıtlanmış bir deneyim içerisinde yapıtların izlenmesine sebep olmaktadır. Bu kısıtlama, izleme deneyimini erişilebilirlik bağlamında hem süre hem mesafe olarak sınırları söz konusu kurum tarafından belirlenmiş bir çerçeve içerisine yerleştirmektedir. Örneğin müzeler, yapıtların yüksek koruma önlemleri altında bulunduğu ve izleyicilerin dokunmak bir yana yapıtlara belli bir mesafeden fazla yaklaşmasının yapıtın önüne çekilmiş şeritler, kimi zaman şeffaf levhalar ve salonlarda bulunan güvenlik görevlileri tarafından engellendiği alanlardır. Bir sokakta karşı karşıya gelinmesi durumunda yaklaşmak, dokunmak adına herhangi bir önlemin alınmasının söz konusu olmadığı, izleyicisi ile doğrudan ilişki içerisinde bulunan ve dış müdahalelere tamamen açık konumda olan sokak sanatına ait bir yapıtın, farklı koşullarda üretilerek veya çoğaltılarak bir müze içerisinde sergilendiğinde önüne çekilmiş bir şerit ardından izlendiği deneyime bir örnek, MoCo Museum'da gerçekleşmiş Banksy sergisinde fotoğraflanmış 9 numaralı görselde paylaşılmıştır (Resim 9).



**Resim 9.** Banksy, MoCo Museum'da, şerit bant ardında sergilendiği müze kurulumunda.

**Kaynak:** İpek Ergen, 2015, Amsterdam, Hollanda.

Aynı müze deneyimi zaman bağlamında irdelendiğinde ise yapıtlara erişimin sadece müzenin izin verdiği belli gün ve saatlerle kısıtlı olduğu görülmektedir. Bir müze dahilinde sokak sanatının sergilendiği örneklerden biri olarak ele alınan, 2011 yılında MOCA'da (The Museum of Contemporary Art) gerçekleşen Art in The Streets sergisinin devam ettiği zaman zarfında, söz konusu müzenin haftanın 5 günü, genelde de 11.00 – 17.00 saatleri arasında açık kaldığı bilinmektedir (Frederick, 2016: 11). Bu sergide yer alan sanatçıların sokakta, yaratıldığı yerde varlığını sürdüren yapıtları ise süre, mesafe, kurallar, araçlar gibi herhangi bir kısıtlama olmadan, her kitleden, her kişiye, günün istenen saatinde, istenilen şekilde deneyimlenmek üzere açık olmaktadır.

### **İzlerkitle**

Sokakta bulunan yapıtın değişken çevresine izleyici kitlesi de dahildir. Yapıtla buluşan çoğu izleyici, bir kurum dahilindeki deneyimde olduğu şekilde o alana, özellikle o yapıtı görmek için gitmediğinden; yapıtın bulunduğu alandan geçen, tesadüfen orada bulunan, farklı sosyo-ekonomik, kültürel ve yaş gruplarından kişiler yapıtla iletişim içerisine girebilmektedir. Bu kişilerin bir kısmı sadece bir tanık olarak kalırken kimisi ise izleyici konumuna geçebilmektedir. Bunun yanı sıra kişileri, eğitim veya kültürel durumlarını veya sanatsal etkinlikler karşısındaki aktifliklerini betimleyen herhangi bir sıfat bu deneyimin bir parçası değildir. İzlerkitle bağlamında kurumlarda deneyimlenen sokak sanatı değerlendirildiğinde bu çeşitliliğin ortadan kalktığı, onun yerine kısıtlama ve indirgenme gibi sıfatlarla nitelenebilecek bir deneyimin geçtiği görülmektedir. Nicholas Alden Riggle; sokak sanatını, sanat dünyasından kopuk ve kendisini bu kopukluk üzerinden tanımlayan bir pratik olarak tanımlayarak, bu pratiğe ait yapıtların müzelere ve galerilere ancak büyük bir bedel ödeyerek girdiğini öne sürmüştür (Riggle, 2010: 243). Riggle tarafından “sadece elit bir azınlığın rafine duyarlılıklarını memnun etmektense, manifestosu, yaratıcılığı, yeteneği, orjinalliyi, anlam derinliği ve güzelliği ile zahmetsizce ve estetikçe kitleleri çekme gücüne sahip bir pratik” olarak değerlendirilen sokak sanatı; yerinden edildiğinde veya tekrar üretilerek bir kurum dahilinde sergilendiğinde, burada sayılan tüm özellikleri bağlamında da bir dönüşüm geçirmektedir (Riggle, 2010: 243).

Yerinde deneyimlenen ve galeride izlenen sokak sanatı, izlerkitle bağlamında karşılaştırıldığında dikkat çeken bir diğer faktör de izleyicinin yapıtın karşısındaki aktif konumudur. Sokaktaki yapıt izleyici veya şahit konumunda onunla bir araya gelen kişilerin müdahaleleri aracılığıyla sürece dahil edilebilmektedir. Bu da izleyiciyi yapıt karşısında ona istediği kadar yaklaşabilen, dokunabilen, üzerine çizmek, kazımak, soymak, karalamak gibi müdahalelerde bulunabilen, üzerine yazılar yazabilen veya çizimlerle değişikliğe uğratabilen aktif bir konuma getirmektedir. Galeri veya müze gibi korunaklı alanlarda ise, sanatçı veya kurum tarafından aksinin talep edildiği bir etkinlik söz konusu olmadığı sürece, izleyici pasif konumunu korumaktadır.

### **SONUÇ**

Sokak sanatı; dinamizm, çevre ile karşılıklı ilişki, gelip geçicilik, belirsizlik, tehlike gibi faktörler aracılığıyla edindiği kimi karakteristik özelliklere sahip bir ifade ve iletişim biçimidir. Bulduğu çevreyi yeniden tanımlayan ve onun tarafından defalarca yeniden tanımlanan sokak sanatı, bu özelliklerini yaratıldığı yerde var olmaya devam ettiği sürece korumaktadır. Sokakta yaratılan ve yaratıldığı yerde varlığını sürdüren yapıt, dışarıdan gelen her türlü müdahaleye açık durumdadır. Bu haliyle sokak sanatı; var oluş, dönüşüm ve yok olma döngüsünün içerisinde, yaşayan, sürece dahil bir sanat deneyimi olarak değerlendirilmektedir. Sokakta bulunan bir yapıt yerinden edilerek, çoğaltılarak, taşınabilir yüzeyler üzerinde yeniden üretilerek, müze, galeri gibi bir kurum dahilinde sergilendiğinde ise bu deneyim dönüşüme uğramaktadır. Dönüşümün en net hissedildiği alanlardan biri, yapıt ve çevre arasındaki diyalogdur. Galeri veya müzelerin, odağın yapıt üzerinde kalması adına tasarlanmış sabit, steril, uygun ışıklandırma koşullarına sahip ortamında çevrenin yapıt üzerindeki etkisi en aza indirildiğinde, bu ilişki yapıtın sözünü söylediği bir monologa dönüşmektedir.

Müze ve galeriler, sanatçı tarafından aksi talep edilmediği sürece, içerisinde sergilenen yapıtlar için dış etkenlerin en aza indirildiği korunaklı bir ortam sunmaktadır. Sokak sanatına ait bir yapıt yerinden edilerek veya yeniden üretilerek böyle bir ortamda sergilendiğinde; sürecin, dış ortam koşullarının veya olası müdahalelerin yapıt üzerinde yaratacağı değişiklikler ortadan kaldırılmaktadır. Süreli bir etkinliğin ilk gününden son gününe kadar aynı kondisyonda kalması adına önlemler alınan bir ortamda sokak sanatı, sürece dahil olarak geçirdiği dönüşümden soyutlanmış olmaktadır.

Bir kurum altında sergilenen sokak sanatının geçirdiği bir diğer dönüşüm yapıtın izlerkitesini, izleyicinin yapıt ile kurduğu ilişki ve genel izleme deneyimi üzerinde görülmektedir. Sokaktaki yapıtla daha doğrudan bir ilişki kurabilen izleyici; ona yaklaşabilmekte, dokunabilmekte, müdahale edebilmekte, bu haliyle yapıta dair sürecin bir parçası olabilmektedir. Aynı yapıtı sanat etkinliklerine adanmış bir kurum dahilinde deneyimleyen izleyici, belli bir süre, belirli bir alan ve kimi kurallar etrafında şekillenmiş, daha kısıtlı bir deneyimin parçası olmaktadır. Bu deneyim dahilinde yapıt ve izleyici arasında araçlar girmekte, sokakta yaşanan doğrudan deneyim, araçlar, mesafeler ve kısıtlamalar etrafında şekillenen bir deneyime doğru dönüşüme uğramaktadır.

Sokakta yer alan yapıt, o an yapıtın bulunduğu yerden geçmekte olan herkesin içerisine dahil olabildiği son derece geniş bir izleyici kitlesine sahiptir. İzleyici veya tanık, hangi konumda olursa olsun yapıtla bir araya gelen kişilerin içerisine dahil oldukları deneyim keşif, belirsizlik, tehlike, şans gibi faktörlerle şekillendirilmiştir. Bu yapıtlar bir kurum dahilinde izlendiğinde bu faktörler de yapıttan ve yapıta dair deneyimden soyutlanmakta, sınırları belli, steril, korunaklı bir alanın sunduğu, yapıt ve izleyici arasında kurallar, kısıtlamalar ve kimi zaman koruma amaçlı nesnelere girdiği farklı bir deneyime doğru dönüşüme uğramaktadır.

Tüm bu saptamalardan yola çıkarak; çoğunlukla yasa dışı, kural tanımaz, asi, tehlikeli, belirsiz, gelip geçici bir ifade biçimi olarak nitelenen sokak sanatının, belirleyici özelliklerini sokakta, yaratıldığı yerde var oluşunu devam ettirdiği sürece koruduğu düşünülmektedir. Kurumsallaşma, yapıtın doğasında büyük değişiklikler, yapıta dair deneyimde ise büyük bir dönüşüm getirmektedir. Sokağın kendisine kattığı öğelerden soyutlanan yapıtın, korunaklı bir galeri veya müze ortamında sunduğu deneyim, sokağa dair olanın belgelenmesi veya bir canlandırması şeklinde yorumlanmaktadır. Bu canlandırmanın sokak sanatını yerinde izlemeyi tercih etmeyen, yine de bu deneyimin bir parçası olmak veya zamanla sokak kültürünün yasa dışı ifade biçiminden bir arzu nesnesine dönüşen bu yapıtlara kurumlarca belirlenmiş koşullar karşılığında sahip olmak isteyen izleyici ve koleksiyonerler aracılığıyla dönüşüm geçiren yapıta yeni değerler kattığı düşünülmektedir. Sonuç olarak tüm bu faktörlerin etkisiyle, geniş kitlelerce tanınırlığa ulaşan, yeraltına dair bir iletişim ve ifade biçiminden çıkarak popüler kültür ile ilişki içerisine giren sokak sanatı; kurumsallaşma, akademik onay adımlarının ardından günümüzde tanınan, kabul edilmiş bir sanatsal ifade biçimine evrilmiştir. Böylelikle sokakta yaratılmış, sokaktan bir kuruma taşınmış veya bir kurumda sergilenmek üzere doğrudan atölye ortamında yaratılan yapıtlar sokak sanatı kategorisi altında değerlendirilebilir olmuştur. Bu şekilde üretilen veya bir kuruma taşınan yapıtlar ise, bir zamanlar onları sokak sanatı kategorisi altında değerlendirmek adına zorunlu olan kimi özelliklerden soyutlanarak, farklı bir çevre, farklı koşullar ve farklı tanıklar eşliğinde, farklı bir deneyime dönüşmektedir.

## KAYNAKÇA

Austin, Joe, (2010). "More to See Than a Canvas in a White Cube For An Art in the Streets", City, 14(1-2), s.33-47.

Blanché, Ulrich, (2015). "Street Art and Related Terms, Discussion and Working Definition", SAUC - Street Art and Urban Creativity, 1(1), s.32 - 39.

Chaniotis, Angelos (2011). "Graffiti in Aphrodisias", Ancient Graffiti in Context, London: Routledge.

- Dickens, Luke, (2008). "Placing Post-Graffiti: The Journey of the Peckham Rock", SAGE Publications, 15(4), s.471-496.
- Ergen, İpek, (2022). "Jean-Michel Basquiat ve Keith Haring Yapıtlarının Graffiti, Sokak Sanatı Ve Yüksek Sanat Arasında Bir Köprü Olarak Değerlendirilmesi", Aegean Summit 4th International Social Sciences Congress, Tam Metin Kitabı, s.442-453.
- Ferrell, Jeff, (2016). "Graffiti, Street Art and the Politics of Complexity", Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, New York: Routledge.
- Frederick, Evelyn, (2016). "From the Museum to the Street: A Discussion of the Tensions That Arise When Street Art Is Institutionalized".
- Huertas, Julian, (2016). "It's Out of Control and Spreading: Graffiti as the Supposed Cause of Urban Crisis in 1970s-1980s New York City", Bowdoin Journal of Art.
- Lombard, Kara-Janei (2013). "From Subways to Product Labels: The Commercial Incorporation of Hip Hop Graffiti", Visual Communication Quarterly, 20:2, s.91-103.
- Kenaan, Hagi, (2016). "Streetography: On Visual Resistance, Journal of Aesthetics and Phenomenology, 3:2, s.147-166.
- Kramer, Ronald, (2017). The Rise of Legal Graffiti Writing in New York and Beyond, London: Palgrave Macmillan.
- Lewisohn, Cedar, (2009). Graffiti Revolution, London: Tate Publishing.
- Manco, Tristan, (2002). Stencil Graffiti, London: Thames & Hudson.
- Molnár, Virág, (2017). "Street Art and the Changing Urban Public Sphere", Public Culture, 29 (2 (82)): s.385-414.
- New York Times, 21 Temmuz 1971.
- Riggle, Nicholas Alden, (2010). "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 68(3), s.243-257.
- Ross, Jeffrey Ian, (2016). "History, Types, and Writers/Artists of Graffiti and Street Art", Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, New York: Routledge.
- Schacter, Rafael, (2014). "The Ugly Truth: Street Art, Graffiti and the Creative City", Art & the Public Sphere, 3(2), s.161-176.
- Waclawek, Anna, (2008). "From Graffiti to the Street Art Movement : Negotiating Art Worlds, Urban Spaces and Visual Culture, c. 1970-2008", Doktora tezi, Concordia University.
- Young, Alison, (2012). "Criminal Images: The Affective Judgment of Graffiti and Street Art", Crime, Media, Culture, 8(3), s.297-314.

## **ELEKTRONİK KAYNAKLAR**

URL-1 <https://www.bbc.com/news/uk-england-bristol-45829853> (Erişim Tarihi: 04.04.2022)