

TİPOGRAFİK BİR SALDIRI VEYA DIŞAVURUM OLARAK GRAFFİTİNİN DİLİ

LANGUAGE OF GRAFFITI AS A TYPOGRAPHIC ATTACK OR MANIFESTATION

Rasim Sarıkaya*

Öz

Yaklaşık 60 yıllık tarihinin büyük bir kısmında (1960'lardan 2000'lere kadar) icra edenler tarafından "sanat" fakat çoğu kimse tarafından "yasadışı ve rahatsızlık verici anarşist bir eylem" olarak görülegelen graffitinin, günümüzde, bir sanat formu olduğu görüşü daha fazla dillendirilmektedir. Sosyolojik olarak birçok araştırmannın konusu olan "graffiti" olgusunun arka planı, protest ve yasadışı bir eylem biçiminden, sanat piyasaları tarafından kabul gören ve pazarlanan bir sanat formu olma sürecinde geçirmiş olduğu ideolojik evrim, biçimsel ve tipografik bağlamda da kendini göstermiş midir? Tarihsel olarak ortaya çıkan sanat ve tasarım akımlarından etkilenmiş midir? Temelde bir iletişim aracı olarak graffitinin, iletişimsel etkililiği ve bu bağlamda kullandığı tipografik dilin rolü ne olmuştur?

Bu sorulara verilecek cevaplar başka bir deyişle kullandığı tipografik dil bağlamında, graffitinin, tarihsel ve ideolojik düzlemde ele alınması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Nitel araştırma yöntemiyle derlenecek bilgiler, örnek analizleriyle desteklenerek bu sorulara cevap aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Graffiti, Tipografi, Sokak Sanatı, İdeoloji.

Abstract

The idea that graffiti, which in the vast majority of its approximately 60 year old history (1960s to 2000s) was considered by artisans as an art, but by many as an illegal and disturbing anarchist action, is an art form has been more pronounced today. Has the ideological evolution of "graffiti" having spent from a form of protest and illegal action to an art form that has been accepted and marketed by the art markets shown itself in the stylistic and typographic context? Has it been influenced by historically emerging art and design movements? As a means of communication, what is the role of graffiti in terms of communicative effectiveness and the typographic language it uses in this context?

The aim of this study is to examine the answers to these questions, or in other words, to discuss the graffiti in historical and ideological terms, in the context of the typographic language used. The information to be compiled by qualitative research method has been supported with sample analyzes and the answers to these questions have been sought.

Keywords: Graffiti, Typography, Street Art, Ideology.

* Başvuru tarihi: 01.10.2018 – Kabul tarihi: 03.12.2018.

Öğretim Görevlisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, rsmrky@gmail.com.

1. Giriş

Temelde yalnızca “yazma” eylemi ile ilişkilendirebileceğimiz graffiti kavramının özgün doğası, “ne” yazıldığı ve “nereye” yazıldığı sorularına vereceğimiz cevapların ardında gizlidir. Özgündür çünkü bir sanat eseriyle eş olarak benzersiz ve kişiseldir. Protesttir çünkü yazılmaması gereken veya yazılamayan şeyi, yazılmaması gereken yerlere yazmaktadır. Graffitinin özgün tarafı el üretimi olması yönüyle kendiliğinden var olurken, protest tarafı tamamen bireysel bir tercihin ürünüdür. Kamusal alanda var olması yasaklanan bu uğraşın doğası, istenilmediği yerde var olmaya dayanır.

Modern anlamda “graffiti” kavramının ortaya çıktığı II. Dünya Savaşı yıllarından bugüne, gerek içerik olarak gerekse biçimsel değişimler yaşamış olduğu görülmektedir. Bu; kendisine yasadışı olarak bir yer edindiği sokaklardan, takdirle davet edildiği sanat galeri ve müzelerine doğru yaşanan bir yolculuktur. Öyle ki; Britanya'nın 2003 tarihli Anti-Sosyal Davranış Kanunu, graffitiyi; "boyama, yazma, lekeleme, işaretleme ve her türlü tahrif" olarak tanımlarken, 2008 yılında Tate Modern Müzesi dünyanın ilk büyük graffiti ve sokak sanatı sergisine ev sahipliği yapmıştır (Blanché, 2015:32).

Graffitinin doğumundan, bir sanat formu olarak kabul gördüğü günümüze doğru geçirdiği evrim, içeriğe ilişkin olduğu kadar, yazma eylemine dayalı, temel biçim özellikleri bakımından tipografiktir de. Tamamen kişisel bir niteliğe sahip kavramsal arka planına eş, biçimsel olarak da standardın dışında, kişisel bir tipografi kullanımını içerir. Bu bakımdan günümüzde “sanat” nitelemesinin içini dolduruyor olması da anlaşılabilir bir durumdur. Ancak, “sanatın değeri” ve bunun kaynağı tartışmalarının sıkça “piyasa” ve “sermaye” kavramlarıyla birlikte yürütüldüğü günümüzde, graffitinin de “ne olduğundan” ziyade “ne olması gerektiği” tartışılmaktadır. Sermayenin (Marksist söyleme atıfla; kapitalizm), var olan her değeri dönüştürme ve mal etme yetisinden sanat da kaçınmamıştır. Sanatın, sanatçıya veya bizatihi eserin kendisine atfedilen değeri bugün, Baudrillard'ın tabiriyle bir tür değiş-tokuş ya da değişim, dolayısıyla, kullanım değerine indirgenmiştir (ya da metalaşmıştır). Baudrillard ve Benjamin'in, bir kültür endüstrisi tarafından inşa

edilen ve işletilen kitle ve tüketim kültürünün yalnızca gündelik tüketimi değil, aynı zamanda geniş bir mallar (sanat, eğlence, turizm) silsilesini ve tecrübeleri merkeze alarak daha önemli bir rol oynadığına dikkat çektikleri kabul edilmektedir (Featherstone, 2013:57). Artun (2014:21-22); artık sanattan, birçok alanda belirli bir amaca hizmet eden bir üretim olarak yararlanıldığını ifade etmektedir. Ona göre “sanat yönetimi” kavramının var oluş amacı; “sanatı, estetik modernizm ve avangardla kazandığı özerkliğinden yalıtılarak işletmeleştirmek, şirketleştirmek ve denetim altına almaktır. Sanatı emekle özdeşleştirmektir”. Pop Art bize, bunun en bariz örneklerini sunmaktadır. Warhol kendini bir satıcı, pazarlamayı da en yüce sanat olarak nitelemektedir. Kuspit (2010:164)'e göre;

Bir zamanlar sanatçının kutsal olduğu düşünülüyordu -sanatçı Tanrı'nın yaratıcılık kıvılcımına sahipti- ama Warhol'un sanatçısı işadamdır, kutsal ve yaratıcı olan her şeyi, tıpkı Marx'ın söylediği gibi, üzerlerine fiyat koyarak dünyevileştirir. Warhol doğuştan satıcıdır; sanat onunla gizemini yitirir ve açık bir biçimde satılık meta haline gelir. Görünüşe göre, meta kimliğinden daha başka bir kimliği olmadığı gibi, satılarak elde ettiği ekonomik değerden başka değeri de yoktur.

Başka bir örnekte ise Jeff Koons'un; sanatçı kariyerinden önceki mesleğinin “pazarlamacı” olduğunu görürüz.

Elbette yapılan bu tespitler, bugünün sanatının değerinin kaynağına ilişkindir ki bu soru sanat tarihi içerisinde farklı yanıtlarla karşılanmıştır. Dolayısıyla, bir eserin -konumuz özelinde graffitinin- sanat olup olmadığına dair bir saptama içermemektedir. Kapsam; protest veya doğuştan anarşist olarak tanımlanan bir olgunun, sanat eseri olarak olumlanması ve buna mukabil geçirdiği tipografik evrimle sınırlıdır. Bugünün graffitisi (istisnai örneklerin de varlığını belirtmek gerekir) “sokak sanatı” başlığının içinde yerini bulmaktadır. Dünya çapında pek çok galeri ve müze ortamında, Türkiye özelinde Pera Müzesi'nde 2014 yılında düzenlenen “Duvarların Dili” sergisinde örneğini gördüğümüz etkinlikler düzenlenmiş ve düzenlenmektedir. Bunun yanında, alınıp satılan bir meta olarak da sanatla özdeş bir durumun varlığını iddia etmek mümkündür. Bu durumun, graffitinin özünde var olan protest ve anarşist tutumuna muhalif olduğunu söyleyebilirsek de biçimsel anlamda özgün olmayı başarabilmektedir.

Bu çalışmada, graffitinin günümüzde ifade ettiği anlam ve değer, “ne olması gerektiği”nden ziyade “ne olduğu” sorusunun cevabı, tarihsel evrim süreci içerisinde, tipografik dili, bu dilin dönüşümü ve biçim-içerik ilişkisi merkeze alınarak incelenmiştir. Kuramsal çerçevenin ortaya konulabilmesi amacıyla nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Ortaya konulan kuramsal çerçeve, konuya ilişkin örneklem üzerinde yapılacak değerlendirmelere bir temel oluşturmuştur. Uygulanan yöntem sayesinde elde edilen veriler ışığında, graffitinin tipografik dilinin tarihsel evrimi -anlam-biçim bağlamında- ortaya konularak sonuçlandırılmıştır.

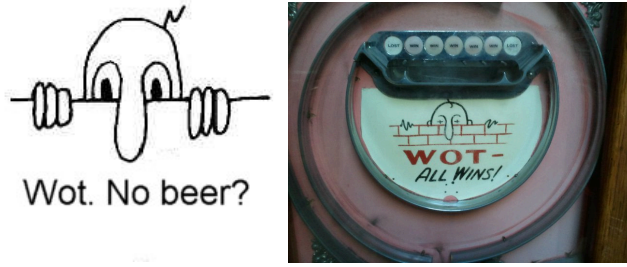
2. İlk Örnekler: Kilroy Was Here

Alfabe olarak graffitinin tarihsel arka planı; M.Ö. 5. ve 4. yy'lar arasına kadar dayanan yüzden fazla yazıt ve graffiti içeriğine sahiptir ki bu da antik Yunan Gotik yazısının bir türevine dayalıdır (Daniels, ve Bright, 1996:815). Günümüzde kullandığımız anlamıyla modern graffitinin ortaya çıkışını görmek için 20. yüzyılı beklememiz gerekecektir. Bu anlamıyla ilk graffiti örneklerinin 1960'lı yılların Philadelphia ve New York sokaklarında doğduğu varsayılsa da II. Dünya Savaşı yıllarında ABD ve Birleşik Krallık'da ortaya çıkan örnekler kadar bu tarih geriletilebilir.

En uzun süre hafızalarda kalan iki graffiti örneği “Kilroy” ve “Chad”in her ikisinin kökeni de II. Dünya Savaşı'na dayanır ve 1990'lı yıllara kadar dünyanın her yerinde yazılmaya devam etmiştir (Crystal, 1995:181). “Kilroy” ve “Chad” modern anlamda yazılmış olan ilk graffiti örnekleridir. James J. Kilroy 1940'lı yıllarda "Kilroy was here" sloganıyla ABD'de ortaya çıkarken ve MrChad veya Chad "Wot, ...no" sloganıyla ki 1938 yılında ortaya çıktığı tahmin edilmektedir, Birleşik Krallık'ta görünür olmuştur (Oganda, 2015:47-48). 10 yıllar boyunca bu graffitilerin yeniden üretimleri dünyanın herhangi bir noktasında herhangi bir yazar tarafından üretilmiş olarak karşımıza çıkmışlardır (Görsel 1,2,3,4).



Görsel 1, Görsel 2. Anonim, Kilroy'a atfedilen "Kilroy was here" örnekleri, II. Dünya Savaşından itibaren her yerde ortaya çıkmaya başlamıştır.



Görsel 3, Görsel 4. Anonim, Chad'e atfedilen "Wot....No...." örnekleri.

Bir hareket olarak, sokak sanatlarının veya protest sanatların yükselişi, 1980'li yılların başında New York'ta gerçekleşmiştir. New Wave ve Punk'in sanat galerilerinde ve kısmen de sanat okullarında yer alabilmesinin sebebi bu patlamadır. Graffitinin modern konsepti New York'ta tasarlanmıştır ve bu terim hala büyük oranda "Hip-Hop" veya "New York Tarzı Graffiti" olarak bilinmektedir. Bu tarzın "tags (genellikle isim ve rumuzdan oluşan)" olarak adlandırılan ilk örnekleri 1960'ların sonunda New York çevresinde ortaya çıkmıştır. 70'lere gelindiğinde bu örnekler daha da büyümüş, "yapıtlar"a ve "başyapıtlar"a dönüşmüştür. Hem daha fazla görsel unsuru içeriğine katmaya hem de tipografi ve tarzda yaratıcılığını artırmaya başlayarak uluslararası bir boyut kazanmıştır. Bugün de graffitinin baskın tarzını bu hareket oluşturmaktadır (Manco, 2002:9).

Bu süreçte graffiti daha büyük ölçeklerde ve daha detaylı uygulanmaya başlanmış, yalnızca etiket olma fonksiyonunun ötesinde yazarlar arasında bir tür iletişim aracı olarak metro istasyonlarını süslemeye başlamıştır. 1971 yılında New York Times'da ilk defa graffiti yazarlarından Taki 183 hakkında yayınlanan bir makalede, yazarın çalışmaları ve fikirlerine, graffitinin eşsiz bir sanat biçimi olduğu yönünde ifadeler yer verilmiştir. 1973'te ise, New York'taki Razor Gallery'de, bir dizi graffiti yazarı, gösteri sunmuştur. Bu, resmi bir galeri ortamında çalışmalarının sergilendiği, graffiti türünün ilk sergisidir. (Iveson'dan akt. Irons, 2009:13).

1970'lerin ortalarına gelindiğinde ise graffiti lehine gelişen sürecin

sonuna gelinmiştir. Bu yıllarda ABD’de yaşanan mali kriz sırasında, graffiti, çok daha fazla kişi tarafından sıklıkla kullanılan bir eylem biçimi olarak ortaya çıkmış, New York metro sistemi graffitilerle dolmuştur. Kamusal alanı, kural tanımaz şekilde işgal eden graffiti örnekleri kısa zaman içinde yerel yönetimler tarafından rahatsızlıkla karşılanmış, bir tür sapkınlık ve kentsel çürüme, graffiti yazarları ise sivil hayatın düzenli işleyişi için bir tehdit olarak nitelendirilmeye başlanmıştır (Dickinson, 2008:27-45). Graffiti, kamusal alanı planlamaya ve düzenlemeye muktedir egemen siyasi iktidar aygıtlarının hedeflerinden biri haline gelmiştir. Akabinde graffiti yazarlarının kriminalize edilmesiyle, diğer bir ifadeyle yazarların suç işlemeye eğilimli, mülkiyet haklarına saygı duymayan kişiler olarak lanse edilip, grafitinin “temiz ve düzenli şehirleri kirlettiği” yönünde karşı bir propagandanın belirmesiyle “graffiti savaşları” denen bağlam ortaya çıkmıştır (Çoban, 2015:194). Böylelikle graffiti ve graffiti yazarının doğası üzerine açılan tartışma, grafitinin aleyhine gelişmeye başlamıştır. 1970’lerde sanatsal bir eylem veya dışavurum olarak kabul gören bu tipografik ifade biçimi, zamanla, görsel kirlilik ve dejenere olmuş tipografik bir saldırı olarak algılanmaya başlanmıştır.



Görsel 5. Anonim, New York metro istasyonu graffiti örnekleri, 1970’ler, New York, ABD.

1960’larda doğduğu Philadelphia ve New York sokaklarından taşarak, kısa sürede yaşam alanımızın soğuk, beton duvarlarını yaşayan tuvallere çevirmiştir. Hiçbirimizin göz ardı edemediği çekiciliğiyle kitlelere ulaşmayı ve en etkili ve en az maliyetli iletişim mecraları haline gelmeyi başarmıştır. Duygunun, ideolojinin, protestonun, aşkın, şiddet ve öfkenin her türünün sansüre veya otosansüre uğramaksızın dillendirilebildiği ekranlar haline gelmiştir. Ne var ki bu eylemin nüfuz alanı büyük oranda özel veya kamusal

iktidarların kontrolünde olan kamusal alanlardır ve kısa zamanda iktidarlar, kamunun genelinin pek de hoş karşılamadığı bu eylemi anarşizan bir alt kültür unsuru olarak tanımlayacak ve kamusal alan bir iktidar mücadelesi alanına dönüşecektir. Aynı zamanda; yazma eyleminin bir suç, yazı ve tipografi kavramlarının da birer suç aleti olarak anılmaya başlandığı bir döneme girilecektir (Görsel 5).

3. Bir Saldırı veya Dışavurum Olarak Sokak Sanatı ve Graffiti

Graffitinin veya sıklıkla kullanılan ifade biçimiyle “sokak sanatı”nın tarihsel arka planı oldukça iyi belgelenmiştir. Bu veriler bize graffitinin çıkış noktasında, iletilmek istenen mesajdan çok, yapılan eylemin bizzat kendisinin amaç olduğunu göstermektedir. Bu durumda temel mesaj, bu eylemi yapabiliyor olmaktır. Irvine’e (2012:5) göre;

70’ler ve 80’lerin erken dönem graffiti hareketlerinin ve 90’lar çeşitli geçiş dönemi sanatçıları (Blek le Rat, BarryMcGee, ShepardFairey, Ron English, Banksy, WK Interact, José Parlá, Swoon) ve 2000’lerden bu yana tanınan sanatçı gruplarının (Os Gemeos, Judith Supine, Blu, Vhils, JR, Gaia) ana senaryosu, eylemin kendisine cüret edebilmektir... Geçici ve rastlantısal bir eylem olarak aksiyon, bir mesajdır: İşaretler ve görüntüler, eylemin izleri, işaretleri ve kayıtları olarak görünür ve tanınabildikleri kadar da ikna edici olabilmektedirler.

Graffitinin esas amacını, kişisel dışavurumların kısıtlama olmaksızın yazı dilinin her biçimini kullanarak istenilen her yerde dillendirilebilmesi oluşturur. Bu durum yalnızca, sıradan insanların sıra dışı yöntemlerle iletişim kurma biçimlerini ifade eder. Bununla beraber Arcioni (2003:2); graffiti eyleminin temelinde bir alt kültür mensubu olma istenci, şöhret sahibi olma, sanatsal yaratı, belli bir siyasi düzene veya politikaya karşı protesto, öfke, can sıkıntısı veya yaşam memnuniyetsizliği, yıkım güdüsü gibi nedenler olduğunu ifade eder. Bu bağlamda graffiti eylemin kendisini merkeze alan bir dışavurum biçimidir. Çoğunlukla bu dışavurum öfke veya memnuniyetsizlik duygularının tezahürü veya sanatsal bir dışavurumdur.

“Freud'a göre insan davranışları tesadüfen değil, psikolojik nedensellik uyarınca birçok faktörün neden olduğu deneyimlerin, edinimlerin, yaşantıların neden olduğu karmaşık bir yapıdır” (Freud’dan akt. Yavuz, 1982:105-110). Bu edinimler ya da yaşananların karmaşıklığı bireyi saldırganlaştırabilir, olağan

dışı tavırlarda bulunmasına da neden olabilir. Ancak insanlar bu tür edinimleri bastırmak yerine, olumsuz dışavurumlardan ziyade zararsız eylemlerle de sergileyebilirler. Graffiti bugün, bu mecralardan birisidir denilebilir.

“Genel kanının aksine maddi bir fayda sağlamıyor olsa da graffiti yazarları, graffitinin bir tür manevi fayda veya tatmin duygusu sağladığında hemfikirdirler. Kamunun geneli tarafından bir tür yıkım eylemi olarak karşılanırsa da graffiti yazarlarını bu eyleme iten motivasyon yıkım değil, aksiyon heyecan, psikolojik tatmin duygusu, risk faktörü ve protesto olarak sıralanmaktadır” (Weisel, 2002:7) (Görsel 6).



Görsel 6. Anonim, Graffiti Örneği, 1970-1980, New York, ABD.

Cockcroft'a (1977:XIII) göre graffiti, çalışmalarını genel olarak çevresinden bağımsız, bir galerideki resimmiş ya da duvardaki bir yazıymış gibi algılanır; ama aslında graffitinin hem fiziksel hem de görünmez davranışsal çevreyle doğrudan ilişkisi vardır. Bağlam bu işler için önemlidir ve onların mekansal boyutları vardır. İşlevleri kamusal alan üzerinden tanımlanır. Onlar kamusal alanı kitlesel iletişim için bir platform olarak kullanırlar. Kamusal alanı arzuları doğrultusunda korunma, sahiplenme ya da aidiyet için şekillendirirler (Nandrea, 1999:5-6). Her şehir veya bölge graffiti yazarına farklı bir tarz geliştirmesi yönünde ilham verir.

Sandywell ve Heywood (2012:162); sokak sanatının, bugün, küresel görsel kültürdeki melezliğin bir paradigmasıdır der ve ekler; “birleşik kuram, hareket, ya da mesajın herhangi bir anlamdan ziyade gerçek zamanlı uygulama olarak tanımlanan bir post-postmodern tarzıdır. Sokak sanatında kendine mal etme, karma görsel ve stillerin kullanımı, kavramsal sanat türlerinden ve pop uygulamalarından daha eskiye dayanır. Bu yönüyle graffiti birçok postmodern sanat akımının da öncülü veya ardılı olarak

ilişkilendirilebilir. Buna rağmen yakıştırılan sanatçı payesinin aksine pek çok erken dönem graffiti yazarı kendini sanatçı olarak görmemiştir. Ancak yaptıkları şey her türlü kamusal alanın birer sanat mecrası olması gerektiğini göstermektedir.

"Kentsel sanat hareketi" ile ilişkili birçok sanatçı kendilerini "sokak" veya "graffiti" sanatçıları olarak düşünmez. Fakat sanatçı olarak şehri kendileri için gerekli bir sanat ortamı olarak görürler... Sürekli mümkün olan tüm kaynaklardan görüntüleri, stilleri ve teknikleri harmanlar ve kendine mal eder. Kendi ürettiği kodlar, kurallar, hiyerarşiler ve iletişim araçları ile bir uygulama topluluğudur(Irvine, 2012:1).

Graffiti, kamuya ait alanlarda underground ve anarşist bir eylem olarak başlamış ve bugün bir çok şehirde görsel evrenimizin çok büyük bir parçası, müze ve galeri sistemi içinde tanınmış bir sanat hareketi olmuştur. 1990'lardan bu yana uygulamacı olarak tanımlanan sokak sanatçıları artık çağdaş sanat ve görsel kültürün büyük hikayesinin önemli bir parçası olmuşlardır. Bu küreselleşmiş bir sanat formu 1960'ların başında, Pop Art'ın etkisi gibi, önemli, kalıcı ve geri dönüşümsüz bir kültürel dönüm noktasını temsil etmiştir.

Biçimsel olarak, yalnızca eğreti el yazılarından ibaret örnekler zamanla, tipografik kompozisyonları da içeren, çok parçalı sanatsal görsellere dönüşmüştür. Birçok sokak sanatçısı, çalışmalarını hem caddelerde hem de diğer yerlerde üretilen ve sergilenen, karışık yöntemler ve melez türler içeren bir sanat pratiği olarak görmektedir. "Sokak" artık, yalnızca işin yapılmış olduğu yeri içeren bir kavram olarak kullanılmaktadır (Irvine, 2012:5-6). Doğusunda, içermiş olduğu kavramsal ve ideolojik altyapı, protest ve anarşist tavrı yerini sanatsal ve/veya dekoratif materyaller (soyut veya figüratif, tipografi, illüstrasyon ve resimler) üretimine bırakmaktadır.

4. Graffitinin Görsel-Tipografik Arka Planı

Graffiti ve tipografi ilişkisini incelerken öncelikle tipografi kavramına bakmak gerekmektedir. Graffiti kavramı resim veya görsel kavramlarından çok "yazı" kavramıyla ilişkilidir. Standart kalıpların dışında, içinde estetik bir kaygıyı da barındıran kişisel tipografik düzenlemeleri ifade eder. Crystal'a (1997:181) göre; kamu tarafından kullanılan herhangi bir yazı tipi olarak

graffiti; “gelişigüzel yazılmış kelimelerden ayrıntılı duvar resimlerine kadar birçok biçimde ortaya çıkabilmektedir. Kilroy ve Chad örnekleri, genel anlamda dünyanın her yerinden, yazarların kendi el yazılarını kullanarak oluşturdukları tipografik kompozisyonlardan oluşmaktadır”. Herkesin kendi el yazısıyla, kendini ifade edebilmesi imkanı ve hazzı, graffitinin bugününü de her graffiti yazarının, hiç bir kurala bağlı kalmaksızın kendine özgü bir tipografi dili oluşturabilmesi şeklinde etkilemiştir. Graffiti ile olan ilişkisini detaylıca incelemeden önce “tipografi” kavramının düne ve bugüne dair kavrayış biçimlerinden söz etmek gerekmektedir.

“Tipografi, “17. yüzyılda ortaya çıkan, bir dönem önceden yapılmış harflerin, bir matbaa vasıtasıyla baskı için hazırlanması ve düzenlenmesi etkinliği olarak tanımlanmaktadır (The Oxford English Dictionary 2006). Günümüze kadar gelen metotlar, harflerin tasarlanması ve üretilmesi ile temel değişiklikler geçirmiş ve daha erişilebilir olmuştur” (Willen B. ve Strals N. 2009:15). Artık “tipografi” kavramı, çağdaş uygulama biçimleriyle, popüler grafik tasarım ve illüstrasyon kültürü içinde yeniden tanımlanmaktadır.

Postmodernizmin yayılmasıyla birlikte tasarımcı/tipografi tasarımcısının okuyucu ile iletişim süreci içindeki bilgi taşıyıcı rolü, aktif bir katılımcı olarak radikal biçimde değişmiştir (Wild, 1992). Form artık bir alt işlev olarak kabul edilmemekte, gerçekliğin diğer tarafının harekete geçirilmesine katkıda bulunmaktadır. Sonuç olarak, iletişimin modernist biçimi hem zihni hem de duyguları harekete geçirebilme yetisine sahip olabilmeyi gerekli kılmaktadır.

Bugünün okuru için zaman çok sınırlıdır. Bu nedenle televizyonda yayınlanan haberler daha kısa süre yayınlanmakta ve gazete satırları daha kısa hale getirilmekte ve sayısı azaltılmaktadır. Her şeyden önce, hiç bir görsel çekicilik içermeyen, monoton yazıların hiç bir şekilde okunma şansı yoktur (Bradley, 2010:38).

60'lı yılların en önemli tipografı Karl Gerstner, “Designing Programmes, Programme as Typeface, Typography, Picture, Method” adlı eserinde, karakter ve tipografik yaratımda üç parametreyi göz önünde tuttuğunu defalarca söylemiştir; “işlevi”, “biçimi” ve “ifade tarzı” (Gerstner, 2007: 15-

17-36-38-39-52) . Bu “ifade” sözcüğünün ilk ortaya çıkışıdır. ”İfade”, biçim ya da yapının bir sonucudur. Görsel olarak izleyiciye tattırdığı duyguya ilişkindir. Günümüzde tipografi kullanımının duyguları etkileme ve harekete geçirme potansiyeli ve ilişkin örnekler “duygusal tipografi” kavramıyla ele alınmaktadır. İnsan eliyle üretilen her türden yazının izleyen tarafında bir etki yaratma potansiyelinin olması yanında, yazar tarafında da duygu ve ruh halini ele verme veya ifade etme potansiyeli vardır. El yazısı analizi metoduyla kişilerin kimliğini tanımak mümkün olduğu gibi yazıyı yazdığı anda içinde bulunduğu ruh haline ilişkin çıkarımlar yapmak da mümkündür. Bu yönüyle “graffiti” kavramı, dışavurumsal bir tipografik uygulama alanıdır.

Bu bağlamda düşünüldüğünde graffiti; tipografik arka planı açısından ele alınırken, biçimsel ve görsel olarak tipografi kullanımının, günümüz postmodern tipografi anlayışına gelinceye kadar geçirmiş olduğu tarihsel serüven göz ardı edilmemelidir. Bu noktada graffitinin tipografik yönü ele alınırken, tarihsel arka planını fütürist tipografiye kadar götürmek gerekir. Temelinde yazılı olanı görsel bir deneyim veya mana yaratmak üzere yeniden tanımlayan fütürist şiirin, graffiti kavramıyla bir illiyet bağı bulunmaktadır. Graffitide yer alan tipografik unsurlar da bu görsel deneyimin bir parçası olarak anlam taşımaktadırlar. Tipografinin başlıca fonksiyonlarından olan okunma fonksiyonu yerini, graffitide görsel veya sanatsal etki fonksiyonuna bırakır. Irvine’e (2012:8) göre;

Graffitide çeşitli teknikler, ortamlar ve stiller artık pratikte birleşir; graffiti geleneğinden stilize sprej, grafikler, sprej çizimleri, popüler kültür ve reklama ait imajlar alınır ve mal edilir. Şablon görüntülerinde veya diğer baskı tekniklerinde fotografik kitle imajlar yeniden üretilir, Tasarım, grafikler ve illüstrasyon stilleri, punk ve underground alt kültürlerinden her şey, yüksek kültür tasarım ve tipografi geleneklerine birleştirilir.

Graffiti dizileri genellikle kelimenin sınırları ile oynar, harf ve yazının sabit kurallarını, anlamı bozmadan yoğurur. Metinlerin bazılarında dilbilgisi kurallarına dahi uyulmadığı görülebilmektedir. Metin içerikleri büyük oranda yerel veya kişisel olmasının yanında küresel içerikler de taşımaktadır. Kullanılan üslup da var oluş amacına uygun olarak sokağın dilini yansıtır. Mizah diline sıklıkla başvurulmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Anonim, “Believe in the spray can”, 2011, Londra.

Crystal'ın gözlemlerine göre graffiti; tipik olarak müstehcen veya politik bir karakter taşımaktadır fakat mizah ve popüler bilgi içeriğinin büyük bir kısmı, halkbilimciler, sanatçılar ve mizahçılar tarafından bazı derlemelerin temelini oluşturmuştur (Crystal, 1995:181). Coulmas'a (1996) göre ise; yazıtlar gibi bir duvara ya da başka bir yüzeye çizilen çizim veya yazılı olarak graffiti, şiirler, selamlama, boş sözler, müstehcenlik, aşk adresleri ve hiciv sözlerinden alıntılar içerir.

İster illegal bir eylem olarak tanımlansın, ister sokak sanatı olarak taçlandırılınsın, temelde graffiti yazma eylemi bireysel niteliklidir. Dolayısıyla üretim şekilleri ve tekniği veya sanatçının üslubu da tamamen kendine özgüdür denilebilir. Bu bağlamda içerik olarak genel nitelik taşısa da kullanılan font, tipografik kompozisyon ve renk gibi elemanlar bakımından yazarına ait hususiyetler taşır. Graffiti yazarının sanatçı olarak tanımlanabilmesi, graffitinin ortaya koyduğu görsel ve bireysel etki ile ilişkilendirilebilir.

Grafik tasarımın gelişim sürecinde hayata ve sosyal yaşantıdaki bir takım sorunlara tepki olarak başlayan tasarım çeşitliliği ve başkaldırı fütürist tipografide de görülmektedir. Fütüristler istenilen mesajı verebilmek adına tipografiyi kullanmış, kavramsal boyuttan somut ve görsel bir yapıya bürünen çalışmalar üretmişlerdir. Bu şekilde grafik tasarım ürünü vasıtasıyla iletilen mesaj, tipografik düzenleme ile görsel gerçekliğe dönüşmektedir (Kahraman, 2014).

20 Şubat 1909 tarihinde Paris'te, La Figaro gazetesinde Filippo Tommaso Marinetti tarafından yayınlanan Fütürist Manifesto şöyledir: “Tehlike, enerji ve korkusuzluğun şarkısını söylemek istiyoruz. Cesaret,

küstahlık ve isyan şiirimizin temel unsurlarıdır. Dünya yeni bir güzellikle zenginleşecektir: Hızın güzelliği” (Becer, 2007:49).

Graffitinin fütürist tipografiyle olan tarihsel bağından bahsederken, Fütürist manifestoyla, graffitinin tanımları arasındaki paralelliğe de dikkat çekmek gerekir. Dadacılar da fütüristlerden alınan görüntü gramerini geleneklere karşı bir tavır olarak sürdürmüşler, hatta zenginleştirmişlerdir. Kimi zaman aynı sanat yapıtı içerisinde tipografiyi geleneksel anlatımından çıkarak farklı yönler açılar ile değerlendirerek harfleri fonetik simge olmanın dışına taşımışlar, somut görsel formlara dönüşmelerini sağlamışlardır (Görsel 8) (Becer, 2007:85).



Görsel 8. Raoul Hausmann, "ABCD-Kendi portresi" , 1923-24, New York, ABD.

5. Tipografik Yaklaşımlar

Basılı yazının ortaya çıkışından günümüze doğru geçen yüzlerce yılın ve tipografik standardizasyonun ardından "tipografi" kavramının, Gutenberg öncesine ithafta bulunurcasına, son derece kişisel ve el yordamına dayalı özgün yaklaşımlara doğru hızla meyvetteği gözlemlenebilmektedir. Elbette ki bu durum tipografinin "zanaat" alanından çok "sanat" alanına özgüdür. Hiç şüphesiz tipografi kavramının sanat alanına intikalinin en büyük emekçilerinden birisi de graffitidir. Corbett'ye göre;

Basılı yazının 500 yıllık tarihi olmasaydı, graffiti ile gelen ham ifadecilik asla meydana gelmezdi. Mükemmel harf formu arayışı bir çok büyük

tasarımcının kariyeri boyunca takıntısı olmuştur. Fakat bugün biz post-tipografiye, kişisel olarak, ihtiyaçlarımız doğrultusunda yeniden yazılabilme yeteneği olan harf formları aracılığıyla kendimizi ifade edebilmenin mümkün olduğu bir geleceğe yaklaşıyor gibi görünüyoruz...Şimdi biz parmaklarımızın ucunda, bir yazı karakterinin herhangi bir varyasyonuna sahip olabilir, yazılı kelimeler yerine daha görsel kelimeler ile kendimizi ifade etme imkanıyla karşı karşıya olabiliriz. Tipografi ve harf için en büyük tehlike, onların formları ve uygulamalarıyla ilgili denemelere son vermemiz olabilir (Corbett, ty.: 8).

Sanayi devrimi ve küresel tüketim kültürünün sonucu ortaya çıkan standardizasyon sürecine tepki olarak, modern sanatla birlikte ortaya çıkan bireysel ifade biçimlerinin etkisi, söylenecek sözü olan sıradan insana da graffiti yaratma cesareti vermiştir.

Curtis; (2011:4) graffitide ve sokak sanatının diğer formlarında çoğunlukla, şaşırtıcı, orijinal harf biçimleri, tasarımcı, tipograf, kaligraf veya graffiti sanatçısı olmayan insanlar tarafından oluşturulmuştur, diğer bir deyişle tipografik etkinin tüm geleneksel okullarının dışındaki insanlar tarafından der ve "halk tipografisi" kavramını ortaya atar. Ona göre halk bir anlamda, "halk tipografisi"ni, aykırı sanatın tipografik benzeşmesi gibi görecektir fakat onun kabalığından çok yaratıcılığı ile daha fazla ilgilenilmelidir”.



Görsel 9. Jumbo ve Zap ortak çalışması, 2009, Kippax, İngiltere.

Kurulu ilkelerin gölgesinden uzak, ham ve kaba olarak nitelense, okunaklılıktan uzak dejenere harf yığınları olarak algılansa da “halk tipografisi” halkın tipolojisini yansıtmakta ve “graffiti” kavramının içini doldurmaktadır.

Yıkılmış tipografik elemanların inşasını konu alan Görsel 9'daki örnek, sokak sanatçıları Jumbo ve Zap'a atfedilir. Üslup özellikleri bakımından kolay tanımlanamayan bu çalışma yazarlarının isimlerinden ibaret olsa da bir etiket (tag) veya parçadan daha fazlasıdır. Yalnızca yazar isimlerinin yazılı olmasının ötesinde kullanılan renk ve biçimler pop art hareketinin ve soyut dışavurumculuğun estetik duyarlılıklarından etkilenmiştir. “Yeni” denilebilecek üslup özelliklerine sahip değildir. Daha ziyade geleneksel üslupların özelliklerini taşıırken postmodern sanat akımlarına özgü, mal etme özellikler taşımaktadır. Tipografi kullanımında ve tekrarlarda Roy Lichtenstein'in eserlerinden izler görülebilmektedir. Curtis'in ima ettiği şekliyle “halk tipografisi”ne iyi bir örnektir.

Görsel 10 ve 11'de görülen örnekler, San Francisco'lu bir graffiti yazarı olan Victor Reyes' aittir. Onun çalışmaları alfabenin 26 harfini bütün alana dağılmış halde karakterize eder. Reyes'in yapmaya çalıştığı şey, insanların her harfi görebilmeleri için eserlerini, etrafa yerleştirerek bir harita yaratmaya çalışmaktır. Reyes'in genel estetik anlayışı, her harfin tipografik tasarımı için yaprak gibi bir takım organik unsurları çalışmalarında kullanmayı içerir. Onun helezonik tipografisi, agresif düz ve köşeli tasarımların aksine kadınsı olarak nitelediği karakteri ile, geleneksel sokak sanatından farklıdır. Farklı renkler kullanarak dikkati arka plandan ana harfe çekmektedir. Tipografinin en temel fonksiyonlarından feragat edilerek, görsel haz öncelenmekte ve okunmaktan çok, izleyiciyle duygusal bir ilişki kurmaya çalışmaktadır. Tipografinin duygusal etkisini ortaya koyan seyirlik bir özelliği ortaya koymaktadır.



Görsel 10. Victor Reyes, Graffiti çalışması, San Francisco, ABD.



Görsel 11. Victor Reyes, Graffiti çalışması, San Francisco, ABD.

Londra'lı sokak sanatçısı Anna Garforth'ın tasarımlarındaki kişisel tarzı, doğa teması etrafında şekillenmiştir ve sanatı yoluyla doğadaki estetiği yakalamaya çalışmaktadır. Projesinin adı "büyüme"dir. Yaşayan ve büyüyen doğayla birlikte yaşayan tipografiyi tasarlamaya çalışır. Tamamen doğal materyaller kullanarak yaptığı projesinde el yazısını ve akışkan yazı tiplerini kullanır. Doğal mekanların içine yerleştirdiği doğal olmayan yazıların yanında, doğal olmayan mekanlara eklediği organik tipografi elemanlarının yarattığı bir karşıt durumdan da söz edilebilmektedir. Mesaj içeriğinde ise bu karşıtlığa karşı bir tutum söz konusudur (Görsel 12,13).



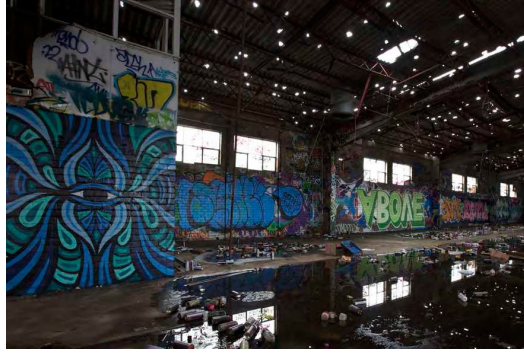
Görsel 12. Anna Garforth, "Wild at Heart", Londra, İngiltere.



Görsel 12. Anna Garforth, "Grow", Londra, İngiltere.

Görsel 14'de Beastman tarafından yapılan graffitide görülen üslup uygulamaları ise, karma ve stilize tipografik unsurlar (imza, grup adı, ithaf, slogan gibi), grafikler (sprey kutuları, maskeler, yüzler, simgeler gibi) boyut ve nişanlar (oklar, süslemeler, kron gibi) içerir ki bunlar ekip, bölge, kimlik ve üslup etkileri ve daha fazlasına gönderme yapmaktadır.

Bu uygulamalar, grafik tasarım eğilimlerinden esinlenerek yapılan tipografik yapıların yanı sıra, eski okul uygulamaları (etiketler, parçalar, bombalamalar gibi) ve yeni okula özgü elemanları da (atışmalar, rulo etiketleri, soyut ifadeler gibi) kapsamaktadır.



Görsel 14. Beastman, Graffiti çalışması (sol önde), 2011, Sidney, Australya.



Görsel 15. Marvin, "Marvin was Here 07" cümlesi ve bunu vurgulayan "wall" kelimesi görülmektedir, 2007, Annandale, ABD.

Graffitide font kategorisi, etiketleme, eklemleme, kuma (gelişi güzel boyama) ve imza olmak üzere dört alt kategoriye ayrılabilir. (MarielleNess, 2011:28). Görsel 15'de görülen örnek gelişigüzel bir el yazısıyla uygulanmış olan duvar yazısında "kilroy was here" etiketine gönderme yapılmaktadır. Bu

yazıya; kuma ve etiketleme örneği bağlamında bakılabilir. Bu türden yazı gruplarının tamamı, el yazısı görünümünde ortaya çıkmaktadır. Bütün harfler büyük yazıldığında, yazmak nispeten daha zor olduğundan genellikle yalnızca ilk harfin büyük olması tercih edilir ve diğer harfler küçük harflerden seçilir. Bu türden yazılar genellikle, davetiyeler gibi küçük harfleri gerekli kılan işlerde kullanılan, özgün el yazısı formu taşır. Graffitinin, süsleme ve her türlü estetik kaygıdan uzak, kişisel dışavurum fonksiyonunu en iyi örnekleyen biçimlerindedir.

6. Sonuç

Görüldüğü üzere, graffitinin antik duvar yazılarına kadar dayandırılabilen uzun serüvenini şekillendiren başlıca unsur yazıdır. Çalışmamızda sıklıkla kullanmış olduğumuz “yazı” kavramı, Gutenberg sonrasına tarihlediğimiz “tipografi” kavramıyla yeniden şekillenirken, “graffiti” de tipografiye ilişkin bir kavram olarak anılabilir. Özellikle modern sanat akımlarının, tasarım üzerinde yarattığı köklü değişimlerden, tipografi ve graffiti de kaçınmamıştır. Katı, matematiksel kalıpların içine dökülerek şekillendirilen tipografik tasarım anlayışına karşı graffiti, tipografinin, fütürizmden aldığı ilhamı hakkıyla temsil eden tarafı olmuştur. Özünde var olan protest ve anarşist tavrın yanında -tarihi içinde- sosyal veya ekolojik sorunları da dillendirmek, eleştirmek veya farkındalık yaratmak üzere içeriğini çeşitlendirmiştir. Bu çeşitlilik, tipografik ve görsel biçimini de sürekli güncellemiştir.

İster illegal bir yazma veya boyama eylemi olarak tanımlansın isterse sokak sanatı denilerek yüceltilmiş olsun, graffiti, üslupsal olarak sayılamayacak kadar çok çeşitlilik içeren bir yaratımdır. Büyük oranda, herhangi bir eğitim alarak belli bir standardizasyon sürecinden geçmemiş eller tarafından üretilen bu ifade biçimi ki özünde var olan şey budur, zaman içinde, amacı sanat yapmak olan kişiler tarafından kullanılan bir teknik olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu itibarla bir sanat biçimi olarak da anılmaya başlanan graffitinin yazarları da sanatçı olarak anılmaya başlanmıştır. Bu tespitlerin yapılmış olduğu örneklerle, dünyanın her yerinden sokaklarda, duvarlarda rastladığımız bütün graffiti çalışmalarını aynı nitelik bağlamında

değerlendirmemek gerekmektedir. Zira, üsluplar ve akımlar yaratan, nitelikli graffiti örneklerinin yanında, büyük oranda günümüz graffitisini, sürekli taklit edilegelen örneklerle doludur. Bu örnekleri bir kenara bırakarak değerlendirildiğinde de graffitinin, başlı başına kişisel ve yaratıcı bir eylem olması gerekçesiyle, sanat kavramının içini doldurduğu söylenebilir.

Bu bağlamda, graffitinin başat bir elemanı olarak tipografi de yalnızca bir mesaj iletim aracı olarak değil, görsel ifadeyi anlamlandıran ve duygu aktarımına da katkı sağlayan görsel unsurlardan birisi olarak değerlendirilebilir. Özellikle, ilk graffiti örneklerinde sıklıkla gördüğümüz, yalın ve protest cümleler içeren, süslemesiz, el yazılarından ibaret olarak karşımıza çıkan tipografik unsur, dekoratif ve sanatsal ifade yönü ağır basan günümüz graffitisinde, hiç olmadığı kadar görsel, kişisel, sanatsal, değişken ve anti fonksiyonel bir görünümle karşımıza çıkmaktadır. Elbette ki “tipografi” bu yönüyle karşımıza ilk defa graffiti kavramıyla çıkmış değildir. Fütürist şiirden itibaren görsel ve duygusal yönüyle de muhatap olduğumuz tipografi aynı fonksiyonunu graffiti aracılığıyla sürdürürken biçimsel olarak tekrar ve tekrar yoğurulmuştur. Yalnızca kişisel olmanın ötesinde sergilenen ve pazarlanan bir meta olarak kitlesel beklentileri karşılamaya dönük roller de üstlenmiştir. Fakat özgün graffiti örneklerinde tipografik unsur, taklit niteliğinden öte değer taşımayan graffiti örneklerinde karşılaşılan, temelsiz, tipografi örneklerinden veya standart kalıplarla oluşturulmuş ticari üretimlerden ayrı tutulmalı ve tipografi kavramının -insan var oldukça- yeniden ve yeniden tanımlanmasını gerektirecek evrim sürecinin bir aşaması olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Artun, A. (2014). *Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Ankara: Dost Yayınevi
- Blanché, U. (2015). “Street Art and Related Terms- Discussion and Working Definition”. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, Vol.1, Sayı 1, s. 32-39.

- Cockcroft, E. Weber, J.P.Cockcroft, J. (1977). *Toward a People's Art*, New York, USA: Dutton
- Crystal, D. (1995). *The Cambridge Encyclopaedia of the English Language*, England: Cambridge University Press.
- Çoban, F. (2013). "Riot Is Not Diet :Berlin Örnek Alanında Kadın Grafiticiler", *FeDergi* 5, Sayı 1, s. 76-87.
- Çoban,F. (2015). *Sokak Siyaseti; Siyasalın Gündelik Kuruluşu Bağlamında Bir İnceleme*, İstanbul : Metis Yayınları.
- Daniels, P. T. Bright, W. (1996). *The World's Writing Systems*, Oxford, UK: Oxford University Press.
- Dickinson, M. (2008). "The making of space, race and place: New York City's war on graffiti, 1970 – the present".*Critique of Anthropology* 28 (1), s: 27–45.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gerstner, K. (2007). *Designing Programmes, Programme as Typeface, Typography, Picture, Method*. London, UK: Lars Müller Publishers.
- Halliday, M.A.K. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language And Meaning*, Londra, UK: Edward Arnold.
- Irons, J. (2009). *Spray Away: Making the case for legal graffiti as a legitimate form of public art in Sydney*. Thesis, Sydney: University of New South Wales, Bachelor of Planning.
- Irvine, M. (2012). "The Work on the Street: Street Art and Visual Culture", *The Handbook of Visual Culture*, ed. Barry Sandywell and Ian Heywood, London & New York: p. 235-278.
- Kahraman, A.D.(2014). "Fütürist Tipografi", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* ISSN:1304-0278, Cilt:13 Sayı:50, s. 240-251.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Manco, T. (2002). *Stencil Graffiti*. London, UK: Thames&Hudson Ltd.
- Nandrea, L. (1999). "Reflections Graffiti Taught Me Everything I Know About Space: Urban Fronts and Borders", *Antipode* Vol.31, ISI Journal Citation Reports Ranking, ss:114-115.
- Ness, M. (2011). *Graffiti Decomposition*, New York ABD: Network Science Center at West Point.
- Oganda, O. H. (2015). "The Language of Graffiti on Public Transport Vehicles in Kenya: Issues and Perspectives", *International Journal of Education and Research* Vol.3, Sayı 6, s. 47-56
- Sandywell, B. Heywood, I. (2012). *The Handbook of Visual Culture*, London & New York: Berg Publishers.

Wild, L. (1992). *On Overcoming Modernism*, Bierut, M. Drenttel, W. Heller, S. Holland: I.D. Magazine, Sept/Oct

Willen, B. Strals, N. (2009). *Lettering and Type: Creating Letters & Designing Typefaces*, NewYork, USA: Princeton Architectural Press.

Yavuz, H. (1982), *Felsefe Yazıları*, İstanbul: Yazko Yayınları

İnternet Kaynakları

Bradley, S. (2010). "Legibility And Readability In Typographic Design". Retrieved from <http://www.vanseodesign.com/web-design/legible-readable-typography>, Erişim tarihi: 20.06.2018.

Corbett, A . (ty.). "Is Graffiti just illicit Typography?", <http://cargocollective.com/allancorbett/Is-Graffiti-just-illicit-Typography>, Erişim tarihi: 12.06.2018.

Curtis, C. (2011). "Folk Typography" [Online], <http://www.flickr.com/groups/folktype>, Erişim tarihi: 26.06.2017.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Anonim, "CAM's DOUGLAS C-47D Skytrain", <https://immersiveresearch.net/03-research/3-03-01-case-study-10-spheron-scenecam-virtual-tour-assets/3-04-04-virtual-tour-douglas-c-47d-skytrain-kilroy-is-here/>, Erişim tarihi: 14.05.2018.

Görsel 2. Anonim, "Kilroy with Bugs Bunny pn the Moon", <http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroySightings-2.html>, Erişim tarihi: 14.05.2018.

Görsel 3. Anonim, "Wot. No Beer?", <http://thecurseandthecure.co.uk/2011/01/15/wot-no/>, Erişim tarihi: 14.05.2018.

Görsel 4. Anonim, "Wot. All Wins?", <http://thecurseandthecure.co.uk/2011/01/15/wot-no/>, Erişim tarihi: 14.05.2018.

Görsel 5. Anonim, "New York Metro İstasyonu Graffiti Örneği", 1970'ler, New York, ABD, <http://this-is-rome.blogspot.com/2011/12/new-york-subway-graffiti.html>, Erişim tarihi: 10.06.2018.

Görsel 6. Anonim, "Graffiti Örneği", 1970-1980, New York, ABD, <https://www.spraydaily.com/nyc-subways-in-the-70s-and80s/>, Erişim tarihi: 10.06.2018.

Görsel 7. Anonim, "Believe in the spray can", 2011, Londra, İngiltere, <https://www.spraydaily.com/nyc-subways-in-the-70s-and80s/>, Erişim tarihi: 10.06.2018.

Görsel 8. Raoul Hausmann,"ABCD-Kendi portresi", 1923-24, New York, ABD.

Görsel 9. Jumbo ve Zap, “Graffiti Örneği”, 2009, Kippax, İngiltere,
<https://hiveminer.com/Tags/jumbo%2Czap>, Erişim tarihi: 22.06.2018.

Görsel 10. Victor “Reyes, Graffiti çalışması”, San Francisco, ABD,
<https://www.lataco.com/my-favorite-taco-victor-reyes/>, Erişim tarihi:
22.06.2018.

Görsel 11. Victor Reyes, “Graffiti çalışması”, San Francisco, ABD,
<https://www.lataco.com/my-favorite-taco-victor-reyes/>, Erişim tarihi:
22.06.2018.

Görsel 12. Anna Garforth, “Wild at Heart”, 2016, Londra, İngiltere,
<http://designloving.blogspot.com/2011/09/>, Erişim tarihi: 05.07.2018.

Görsel 13. Anna Garforth, “Grow”, 2016, Londra, İngiltere,
<http://lanntair.com/grow-image-anna-garforth-2/>, Erişim tarihi: 22.07.2018.

Görsel 14. Beastman, “Graffiti çalışması”, 2011, Sidney, Australya,
<http://acidmidget.blogspot.com/2011/01/interview-sydney-artist-beastman.html>, 22.07.2018.

Görsel 15. Marvin, “Marvin was Here 07”, 2007, Annandale, ABD.