



Duvarın İki Yüzü: Kamusallığın Yapısal Dönüşümü Bağlamında Graffiti ve Sokak Sanatını Yeniden Düşünmek

The Two Faces of the Wall: Rethinking Graffiti and Street Art in the Context of the Structural Transformation of the Public Sphere

 Rasim Sarıkaya^a

^a Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü 
rsmsrky@gmail.com

Öz

Graffiti zaman zaman bir sanat formu olarak onurlandırılıyor olsa da, genellikle yasadışı ve rahatsızlık verici anarşist bir eylem olarak görülmektedir. Tartışmaya konu olmayan yönüyle graffitinin doğası *buradayım* demenin bir yolu olarak iletişimsel eyleme dayanır. Bu yönüyle kişisel bir edimin ötesine geçerek kamusallaşır ve kamu, kamusal ve kamusal alan kavramlarıyla bağlantılı bir tarihsel dönüşüm sürecine yerleşir. Makalede graffitinin vandalizm ve anarşizmle birlikte tartışılmaya başlandığı 20. yüzyılın ikinci yarısı ve sonrası gelişmeler, Habermas'ın kamusal alan çalışmaları ve eleştirel yaklaşımlar üzerinden ele alınmıştır. Graffiti pratiğinin, bir tür evcilleştirilme ve/veya uzlaşma sürecinin ardından sokak sanatı veya muadili terminoloji üzerinden sanat kavramına eklemlendiği tezleri ve eleştirilerinin arka planı, kamusal ve kamusal alan kavramlarıyla içerdiğini varsaydığımız koşutluk ilişkisi üzerinden tartışılmıştır. Çalışma kapsamında, kültür endüstrisi, sanatın kurumsallaşması ve nihayetinde graffitiye uzanan silsile üzerine, kamusal alan ve yapısal dönüşümüne atıf yapmaksızın üretilen yargıların

Abstract

While graffiti is sometimes honored as an art form, it is frequently seen as an illegal and disturbing anarchist act. In its non-controversial aspect, the nature of graffiti is based on communicative action as a way of saying *I am here*. Based on "communicative action" and "street", it is publicized beyond being a personal act, and sits on a historical transformation track closely related to the concepts of public, publicness and public sphere. In the article, the developments in the second half of the 20th century and after, when graffiti started to be discussed together with vandalism and anarchism, have been addressed through Habermas' public sphere studies and critical approaches. The background of the theses and criticisms that graffiti practice is articulated to the concept of art through the terminology of street art or its equivalent after a process of domestication and/or reconciliation is discussed through the relation of parallelism that we assume it contains with the concepts of publicness and public sphere. Within the scope of our study, the appropriateness of the judgments produced on the cultural industry, the institutionalization of art and the sequence leading to graffiti without referring to the



yerindeliği sorgulanmıştır. Araştırmanın sonucu, graffiti üzerine üretilen ve bir evrim sürecine işaret eden terminolojinin, kültür endüstrisi, kurumsal sanat ve/veya sanat piyasası tarafından yürütülen bir metalaştırma sürecinin ürünü olduğunu göstermektedir. Sanatın pek çok formunun yalnızca kültür endüstrisi ve sanat piyasası üzerinden okunabilecek dönüşüm sürecinin, graffiti veya sokak sanatı özelinde yalnızca bu kavramlar üzerinden açıklanabilmesi olanaksızdır; zira graffiti olgusu sanatın ötesinde *sokak* ve kamusal alana dairdir. Graffitiden sokak sanatına doğru işleyen sürecin, kamusal alanın yapısal dönüşümü üzerinden okunabilmesinin olanaklılığı ve hatta gerekliliği üzerine sunulan perspektifin çalışmayı özgün ve önemli kılacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: graffiti, sokak sanatı, sanat, kamu, kamusal alan.

public sphere and its structural transformation is questioned. The result of the research shows that the terminology produced on graffiti, which refers to a process of evolution, seems to have been produced as a result of a commodification process carried out by the culture industry, institutional art and/or the art market. The transformation process of many forms of art, which can be read only through the culture industry and the art market, cannot be explained only through these concepts in the case of graffiti or street art because beyond art, the phenomenon of graffiti is about the *street* and public sphere. It is considered that the perspective presented on the necessity, beyond the possibility, of reading the process from graffiti to street art through the structural transformation of public sphere makes our study unique and important.

Keywords: graffiti, street art, art, public, public sphere.

Atıf için Cite as: SARIKAYA, R. (2025). duvarın iki yüzü: Kamusallığın yapısal dönüşümü bağlamında graffiti ve sokak sanatını yeniden düşünmek. *Tykhe*, 10(18), ss. 193-219.



Antikiteden günümüze uzanan süreçte, duvarlara karalanan basit işaretlerden kent dokusuna eklenen detaylı sanatsal uygulamalara kadar geniş bir örneklem ortaya koyan graffiti, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında günümüze kentsel bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bu olguya ilişkin kültürel çalışmalardan hukuka, kentsel araştırmalardan sanata kadar pek çok farklı disiplinde çalışmalar yürütülmüştür.

Terim olarak graffiti, duvara çizilen her tür görüntü veya metin anlamına gelen *graffito* sözcüğünün çoğuludur; ancak bir olgu olarak modern graffiti bu anlamdan farklı şekilde ve yazıdan ziyade *yazma* eylemiyle yakından ilişkilidir. Bu yönüyle de graffiti yazarının *buradayım* demesinin bir yolu olmanın ötesinde kaygı gütmeyen, hip hop kültürüyle yakından ilgili bir akımı ifade etmektedir (Lewisohn, 2009, s. 15). Dolayısıyla graffiti kavramının çıkış noktası günümüzde sıklıkla tartışılmakta olan sanatsal edime dair bir atıfta bulunmamaktadır. II. Dünya Savaşı ve Kore Savaşı yıllarında ortaya çıkan ve savaşa katılan Amerikan askerlerine atfedilen ikonik *Kilroy was here* ifadesi, *buradayım* veya *varım* demenin en öz ve çarpıcı ifadesiydi. Özellikle 1968 olayları olmak üzere 1960'lı yılların tamamında graffiti, sokak ya da kamusal

alan dışında başka bir mecrada var olması mümkün olmayan, çoğunlukla protesto içerikli mesajların iletim aracı haline geldi. 1968 yılı öğrenci hareketlerini, kapitalizm ve burjuva toplumuna karşı dünya çapında bir isyan olarak niteleyen Armstrong (2019), “sokak sanatı ve grafiti protestonun temel bileşenleriydi ve görsel çalışmanın, sloganların ve grafiklerin fikirleri etkilemede ve değişimi sağlamada ne kadar etkili olabileceğini gösterdi” (s. 53) ifadelerini kullanır. Graffitinin etkili bir iletişim aracı olduğu tezi 1968 deneyimiyle kanıtlandı. Bu, graffitiyi *buradayım* veya *varım* demenin ötesinde *hayır* demenin, başkaldırı ve direnişin dili haline getirdi. Gastman ve Neelon (2010) graffiti yazarı LSD OM’a atıfla şu ifadeleri kullanır: “Başkalarının neden yazı yazdığına dair ilk izlenimim, insanların kızgın olduğunu hissetmemdi. Dünyada söz sahibi olmamalarına, hükümetin onlara bunun nasıl olduğunu ve nasıl olacağını söylemesine üzüldüler ve bence insanlar bunun olmasına izin vermeyecek kadar özgürdü. Yazmak bir demenin yoluydu; bize danışmadan karar vermeyin” (s. 23). Kamusal hizmetlerde olduğu üzere yerleşik medyaya erişim olanağı bulunmayan dezavantajlı gruplar ve marjinal politik eğilimler arasında, özellikle sosyo-ekonomik ve politik buhran dönemlerinde graffiti hızlı bir yayılım göstermiştir. Graffitinin, etiketlemenin icadından, olgunlaşmış bir hareket olarak ortaya çıktığı noktaya kadarki evrimi beş yıllık bir sürede, son derece hızlı gerçekleşmiştir. 1970’lerde ve 1980’lerin başında New York’ta mülksüzleştirilmiş gençlerin hayal kırıklıklarını graffitiye kanalize etmesi kültürel açıdan benzersiz bir olgu yaratmıştır (Lewisohn, 2009, s. 31). Bu nedenle modern graffiti tarihi, kültürel bir olgu olarak genellikle ABD ve Hip Hop kültürüyle ilişkilendirilerek incelenmiştir. Amerikan tarihi bağlamında Hip Hop, 1970’li yıllarda özellikle New York’un çeperlerine itilmiş siyahi yaşam deneyimi ve sivil haklar mücadelesine hitap eden müzik ve dansla icra edilen estetik bir siyasi ve kültürel direniş biçimi haline gelmiştir. ABD’nin sınırlarında Hip Hop’un etkileri kısa sürede görülmüştü. Örneğin, Kanada’daki Inuit, First Nations ve Métis toplulukları arasında yayılan kamu olanaklarından yoksunluk, aşırı yoksulluğu normalleştirmiştir ki bu bağlamda yerli gençlerin ABD’deki siyahi toplumla özdeşlik kurmaları olağandır (Smith, 2017, s. 261). Kuzey Amerika başta olmak üzere sömürge topluluklarında Hip Hop ve bir bileşeni olarak graffiti, ırka dayalı ikincil vatandaşlığa karşı direnişin yayılımına paralel bir seyir izlemiştir. Armstrong (2019), 1970’ler Vietnam Savaşı dönemi New York’unu şiddetli bir erojin salgınının pençesinde, karanlık, karamsar hatta kıyamet gibi bir yer olarak betimler. On yıllardır verilen sivil haklar mücadelesi eşitsizliği ve adaletsizliği ortadan kaldıramamıştır. Bu şartlar altında, Armstrong’un ifadesiyle, tüm *hiç kimseler* yalnızca kendi kaderlerini tayin edecek kişiler olabilirlerdi. Dolayısıyla birilerinin yalnızca *varım* demek için

duvarları işaretlemeleri şaşırtıcı değildir: “Çok az iyimserlik sunan bir şehirde, vahşi yaratıcılık ve grafitinin saf enerjisi bulaşıcıydı...” (Armstrong, ss. 34-35). 1960’larda protesto ve direniş eylemlerinin iletişimsel bir aracı olarak işlev gören graffiti sayısız üslup ve içerik üreterek kendi başına, mücadele edilmesi gereken anarşist bir eyleme dönüşmüş oluyordu. Herhangi bir mesaj içeriyor olsun veya olmasın kendi başına mesaja dönüşen bu eyleme karşı tutum, 1970 ve 80’li yıllarda büyük oranda kentin görsel dokusuna verilen zarar ve yasadışı müdahale üzerinden geliştirilmiştir.

İronik olarak grafitinin sanat kavramıyla anılmaya başladığı dönem, bu anarşist eylem ve vandallığa karşı mücadelenin başladığı zaman dilimiyle örtüşmektedir. New York metro sisteminin graffiti tarafından istila edildiği ve buna karşı sert tedbirlerin uygulandığı 1970’li yıllarda dahi grafitinin sanat olduğuna ilişkin görüşler dolaşımdaydı. 1972 yılında Hugo Martinez isimli bir üniversite öğrencisi, graffiti sanatçıları bir araya getiren UGA’yı (United Graffiti Artists) kurmuştur. Martinez UGA’yı sanat dünyasına alternatif sağlayan bir kolektif, sanatın amacını yeniden tanımlamak için bir fırsat olarak tanımlamıştır. Dahası, 1973’te Razor Gallery, UGA üyelerinin dahil olduğu bir grup sergisine ev sahipliği yapmıştır (Wells, 2016, s. 467). Bu, yasal olarak özel bir alanda, bir galeri ortamında graffiti türünün ilk gösterisi olarak bilinmektedir. Diğer yandan, 2003 tarihli Britanya Anti-Sosyal Davranış Kanunu’nda graffiti, boyama, yazma, kirletme, işaretleme ve benzeri her türlü tahrifi içeren bir suç olarak tanımlanmıştır (Anti-social Behaviour Act, 2003).

Farklı bağlamlar üzerinden sokak sanatı, kamusal sanat, kentsel sanat vb. terimleri ve kavramsallaştırma çabalarını içeren bir literatürün oluşum sürecinde graffitide, *eylemin* niteliği gerek eyleyenler gerekse sanat çevrelerinde tartışılabilmiş, akademik çalışmalara konu edilmiştir. Yukarıda paylaşılan terminolojik çeşitlilik de graffiti üzerine yürütülen *sanat* ve *vandallık* arasındaki tartışmaya koşut olarak ortaya çıkmıştır. Bu tartışma ve çalışmaların temel uzlaşma noktası ise, grafitinin küresel olarak sürekli genişleyen kentte her zamanda ve yerde var olan, en öz ifadesiyle kentsel bir olgu olduğudur (Zieleniec, 2016, s. 1). Buna karşın grafitinin kamu ve kamusal alan teorileri bağlamında ele alındığı araştırma sayısı çok sınırlı kalmıştır. Bu itibarla çalışmada, kamusal alanda, kamusal bir olgu veya sanat olarak graffiti ve muadili terim/kavramların ortaya çıktığı çelişkili tarihsel seyrin, kamusal alan üzerinden okunmasının olanaklılığı savunulmaktadır. Kamusal alan kavramsallaştırmalarına ve yapısal dönüşümüne koşut olarak grafitinin aynı anda hem vandalizm ve yasadışı hem de sanat olabilmesinin koşulları ortaya

konulacaktır. Sanatın pek çok formunun kültür endüstrisi ve sanat piyasası üzerinden okunabilecek dönüşüm süreci, graffiti özelinde yalnızca bu kavramlar üzerinden okunamaz; zira graffiti *kente, sokağa* aittir. Dolayısıyla da graffiti üzerine yürütülecek tartışmalar ve üretilecek yargılar aynı zamanda kamusal alan kavramına atıf yapmak durumundadır. Makalede, graffiti pratiğinin, bir tür evcilleştirilme ve/veya uzlaşma sürecinin ardından sokak sanatı, kent sanatı, kamusal sanat gibi terimlerle sanat kavramına eklemlendiği veya eklemlendirildiği tezleri ve eleştirilerinin yerindeliği, kamusal alan ve kamusal alanla içerdiği koşutluk ilişkisi üzerinden tartışılacaktır. Çalışmanın özgünlük ve önemini bu bağlam üzerinden yapılacak okumalar oluşturmaktadır.

Kamusal Alanın Kamusalılığı ve Kapsamı Üzerine

Çalışmanın odak noktası olan graffiti üzerine sokak sanatı gibi terimler üzerinden yürütülmüş ve yürütülmekte olan sanat-sanat olmayan arasındaki tartışmaların kamusal alan ve yapısal dönüşümü izleğinde okunabilmesinin mümkün olduğu varsayımına ulaşmak üzere, Jürgen Habermas'ın kamusal alan çalışmaları, eleştirel yaklaşımlarla birlikte ve karşılaştırmalı olarak ortaya konulmalıdır. Habermas'ın çalışmaları, bu kavramı anlamaya, geliştirmeye ya da eleştirmeye dönük çalışmaların çoğunluğunun çıkış noktasını oluşturmuştur. Habermas'ın tek tek her bireyin erişimine açık, kısıtsız bir iletişimsel eylem alanı olarak tanımladığı kamusal alana dönük kavrayışına göre "bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur" (Habermas, 2004, s.95). Habermas, *kamu* olarak adlandırdığımız kompleks yapının tarihsel olarak anlaşılabilmesini, günümüz toplumunun püf noktasını kavrayabilmenin önkoşulu olarak sunmuştur. Bu tarihsel anlama çabası Habermas'ın çalışmalarının baskın unsurunu oluşturmuştur. Bu çalışma, günümüz kamusal alan fikrine çoğulculuk bağlamında ürettiği çözüm önerilerinin ikincil unsur olarak kalması ve *burjuvaya* yaptığı vurgu yönünden de eleştirilmiştir. Habermas'ın ortaya koyduğu kamusal alanın tarihsel sürecine bakmadan, günümüz toplumsal yapısını ve özellikle graffiti gibi olguları anlamak olanaksızdır. Bu tarihsel süreci antik Yunan şehir devletiyle başlatan Habermas'a (2018) göre:

Olgun Yunan şehir devletinde, özgür vatandaşların ortak kullandığı (koine) polis'in alanı, tek tek şahıslara ait olan (idia) oikos'un alanından kesin olarak ayrılmıştır. Kamusal hayat, *bios politikos*, pazar meydanında, agora'da cereyan eder fakat mekansal olarak bağlanmış değildir: kamu, mahkeme ve meclis görüşmeleri biçimine de bürünebilen müzakerede

oluşabileceği gibi (lexis), savaşta veya savaş oyunlarındaki gibi ortak eylemde de (praxis) oluşur (....) yoksulluk veya köleden yoksunluk başlı başına polis'e kabul edilmenin önünde engeldir - sürgün, mülksüzleştirme ve evin yıkılması, aynı şeylerdir. Yani, polis'te bir şahsın konumu, oikos'taki despotluğuna bağlıdır. (s. 60)

Kamusal alanın kamusalılığı, kamunun çerçevesini belirleyen normatif yapının taktirine bırakılmıştır. Antik Yunan'da bu normlar, bireyin kamusal alanda var olabilmesinin ön koşulu olarak varlık (buna kamusal alana giriş izni olmayan bireyler dahildir) sahibi olmayı dayatmaktaydı. Böylelikle kamusal alana erişim hakkı elde edebilmek, kamu dışı, ikincil bir kitlenin varlığını zorunlu kılmaktadır. Habermas, kamusal alan fikrinin bu erken yapısının ve sonrası dönüşümünün izlerini Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar sürmekte, burjuva toplumunun oluşumu ve sonrasına odaklanmaktadır. Bu izleğe göre, Antik Yunan'daki yorumuyla oluşan bu temel (Hellenik kamu modeli) biçim, Rönesans'tan günümüze kadar klasik unsurlarla birlikte bu normatif gücü paylaşmaktadır. Bu modelin temelini oluşturan toplumsal biçim değilse de ideoloji, tarihsel sürekliliğini asırlarca korumuştur. Roma hukukunu temel alan kamusal-özel alan yaklaşımı Ortaçağ boyunca *res publica* olarak gelenekselleşmiştir. Hukuk tekniği açısından bu fikrin en etkili uygulamaları ise burjuvanın oluşumuyla gerçekleşmiştir. Habermas da bu oluşumu modern kamusal alan modelinin temeline oturturken Habermasçı kamusal alanı inşasında burjuva toplumunu çıkış noktası olarak belirlemiştir. Habermas'a (2018) göre, *kamu* Almanya'da ancak 18. yüzyılda oluşup işlevselleşmiştir: "Kamu, özgül olarak bu dönemde mal mübadelesinin ve toplumsal emeğin alanı olarak kendi yasalarına göre kurumlaşan "burjuva toplumuna" aittir" (Habermas, ss. 59-61.) Habermas'ın kamusal alana karşı eleştirilerin ekseriyeti de burjuva kamusal alanına yaptığı vurgu üzerinden yöneltilmektedir. Buna göre Habermas, burjuva toplumu veya buna eş seçkin sınıfların dışında eşzamanlı olarak gelişen Antik Roma'ya atıfla plebyen kamusalılığı ihmal etmektedir. Marksist yaklaşıma atıfla proletarya veya feminizm açısından toplumsal cinsiyet ve üretim ilişkileri etrafında gelişen kamu bu ihmale muhatap olmuşlardır. Bu ideal kamusal alan yaklaşımı temelinde Habermas eleştirilmiş ve alternatif olarak bütün farklılıkları içine alacak bir çerçeve üretilmeye çalışılmıştır (Kalaycı, 2013, s.18). Kluge ve Negt (2018), burjuva kamusalılığı fikrini, kapitalist gelişimin tehakkümü altında gerçekleşmemiş olmasına karşın sınıf-dışı, evrensel bir eleştiri ölçütü olarak görülmesi yönünden eleştirmektedirler. Burjuva kamusal alanının toplumsal eşitsizlik ve özel çıkarları göz önüne almadan kurguladığı *soyutluk içindeki genellik ilkesi* liberal ve kapitalist sistemin yarattığı genelleştirici ve indirgemeci koşullardan

daha çoğulcu veya demokratik değildir: “Böylece burjuva kamusunun genel iradeyi temsil ettiği iddiası, ta başından beri güçlü bir dışlama mekanizması olarak çalışır...” (Kluge ve Negt, 2018, 43). Özbek’e (2004) göre:

Negt ve Kluge kamusal alanı, devlet ile toplum arasında kalan ‘bir ara alan’ olarak ele alan yerleşik kategorileştirmeyi eleştirerek, kamusal alan analizini, maddi üretim ve toplumsal yeniden üretim zemininden kalkarak ele alıyorlar (...) Negt-Kluge’nin ‘proleter’ ya da ‘karşıt’ kamusal alanı, kapitalizmin sömürdüğü, parçaladığı, dışladığı ya da bastırdığı, değersizleştirdiği ve tedavülünden çıkardığı toplumsal emek gücünün tecrübe, yetenek, beceri ve ilişki biçimlerinin karşı stratejiler aracılığıyla bağlantılandırılmasının ve güçlendirilmesinin taşıdığı devrimci potansiyele işaret ediyor. (s. 37)

Habermasçı kamusal alana yönelik olarak Landes, Ryan ve Eley de “kamusalılık ve serbest erişim retoriğine rağmen bu resmi kamusal alanın bir dizi önemli dışlamaya dayandığını, hatta önemle bu dışlamalar aracılığıyla oluşturulduğunu iddia ediyorlar” (akt. Fraser, 2004, s. 107). Habermas (2018) özellikle Eley’in yaklaşımı üzerinden *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*’ne yöneltilen eleştirilere şu yanıtı vermiştir:

Eley’in hatırlattığı iki eksikliğin, burjuva kamusu modelinin ideal-tipik kavranışıyla ilgili olarak yol açtığı sonuçlar var (...) baskın bir burjuva kamusal topluluğu plebyen bir kamusal toplulukla karşı karşıya geliyorsa ve ilaveten dışlanan Öteki’yle ilgili feminist dinamik de ciddi biçimde hesaba katılırsa, o zaman burjuva hukuk devletinde kamunun çelişkili kurumsallaşmasına dair model fazla katı kurulmuş demektir (...) Bu zımni normatif uçurum kitabın birçok eleştirmenini rahatsız etmiştir. Bu uçurum, ilerde tekrar ele alacağım gibi, sadece ideoloji eleştirisiyle ilgili çıkış noktasına değil, andığım ama ağırlığını küçümsediğim kimi vechelerin ihmal edilmesine de borçludur varlığını. (ss. 24-25)

Bu durumu bir yanlış ağırlıklandırma olarak değerlendiren Habermas, yine de kamusal alanın yapısal dönüşümüne ilişkin çizmiş olduğu perspektifin bu durumu üzerinden yanlışlanamayacağını da ifade etmiştir. Diğer yandan Habermas çalışmalarının odağını oluşturan hususların eleştirmenlerin beklentilerini karşılamadığının farkında olduğu Özbek’in ifadelerinden anlaşılabilmektedir: “Kamusal alana ilişkin ideali ve kavramı yaratan 18. yüzyıl bağlamı arasındaki ayrımı yeterince net bir şekilde ortaya koymadığını kabul etmiştir. Dolayısıyla da norm, olgunun içine düşmüştür” (akt. Özbek, 2004, ss. 68-69). Habermas’ın *liberal burjuva kamusal alanı* olarak ortaya koyduğu modeli Fraser (2004), “tarihsel olarak özgül ve sınırlı olan bir kamusal alan biçiminin yükselişi ve düşüşü” (s.105) olarak yorumlamıştır. O’na göre Habermas’ın amacı kamusal alanı oluşturan koşulları ve bu koşulların gerileyişinin teşhisi ve haritasının çıkarılmasıdır (Fraser, s. 105). Fraser’ın

eleştirisinin kapsamı Habermas'ın yaklaşımından ziyade çalışmalarını bitirdiği noktaya ilişkindir. Ona göre Habermas, ki o da bu eleştirilerin haklılığını kabul etmiştir, burjuva kamusal alanının çöküşünden sonrasına, bugüne hizmet edebilecek alternatif bir model önermemiştir. Diğer yaklaşımlara bakıldığında da eleştirilerin Habermas'ın çalışmasını sonlandırıdığı noktada düğümlendiği görülmektedir. Sonrasında yürütülen çalışmaların ve üretilen modellerin çıkış noktasını da Habermas'ın bıraktığı yer oluşturmuştur. Öyle ki Negt ve Kluge, Habermas'ın eserini, *Kamusal Alan ve Tecrübe* adlı çalışmada geliştirdikleri tartışmaların anlaşılabilirliği için bir öngereklilik olarak görmüşlerdir (akt. Özbek, 2004, ss. 82-83). Habermasçı kamusal alan, devlet aygıtından ayrı ve ona karşı olmasının ötesinde resmi ekonomiden de ayrı ve ona karşıdır. Pazar ilişkilerinin yerine söylemsel ilişkilerin alanı, malların mübadelesine değil fikirlerin mübadelesine hizmet eden bir müzakere alanıdır: "Böylece kamusal alan kavramı demokratik kuram için gerekli olan ayrımları, yani devlet aygıtları, ekonomik pazarlar ve demokratik birlikler arasındaki ayrımları gözönünde tutmamıza izin veriyor" (Fraser, 2004, ss. 104-105). Bu ifadelerine dayalı olarak Fraser, Habermasçı kamusal alanın gerek eleştirel kuramlar gerekse demokrasi pratiği açısından vazgeçilmez bir öncül olduğunu kabul etmektedir. Bu öncüle yöneltilen eleştirilere ve yine bu esere dayalı olarak sonrasında geliştirilen modellerden hareketle konumuz bağlamına giriş yapılabilir: Graffiti.

Kamusal alanda var olan bir olgu olarak graffitinin var olma koşullarıyla kamusal alanın yapısal dönüşümü paralel bir ilişki içindedir. Bu hikayenin modern dönemi tam da *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* adlı eserin bıraktığı, Habermas'a yöneltilen eleştirilerin başladığı noktada ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, Negt ve Kluge tarafından üretilen *karşıt-kamusal alan* modeline değinmek gerekir. Habermas'ın kamusal alanının, kitle kamusunun eleştirel ve devrimci potansiyeli konusundaki karamsarlığına bağladığı ve bu nedenle zoraki olarak yarattığı politik sınır, Negt ve Kluge'nin proleter/karşıt kamusal alanı tarafından yok sayılmakta ya da yok edilmektedir (akt. Özbek, 2004, s. 82). Karşıt ve Marksist felsefeye atıfla proleter nitelikteki kamusal alan modeli, hiçbir toplumsal kitleyi dışarıda bırakmayan kamusal alana erişimde ve müzakerede sınırsız bir serbestiyeti öngörmektedir. Diğer yandan, Nancy Fraser *karşıt-kamusal alan* kavramına dayanarak kamusal alanı burjuva kamusal alanının ötesine taşımaya çalışmış, feminizm başta olmak üzere yeni toplumsal hareketlerin kamusal alanını sorgulamıştır (akt. Kalaycı, 2013, s. 18).

Habermas'ın eleştirilen hususlara karşı çekingen tavrının temelinde, ona göre kuramsal olarak olanaklılığı sorgulanabilecek bir çizgiden uzak durma istenci olabilir; zira Habermas'a göre, kamusal alana herkesin ulaşabilmesi ve sınırsız bir iletişimsel eylemin gerçekleşebilmesi ancak bu alanın normatif hukuk tarafından koruma altına alınmasıyla mümkündür. Buna karşın hukuk, her halükârda *genel iyi* ve kamuoyu üzerinden tesis edilebilir. Dolayısıyla Habermas'ın marjinal kümelerin kamusal alana erişiminin hukuki çerçeve içinde her halükârda sınırlandırılmak zorunda olduğunu varsayması şaşırtıcı değildir. Eleştirel yaklaşımların temel vurgusunu oluşturan bu sınırlılığın yok edilmesi yalnızca devrimci ve karşıt bir kamusal alan tahayyülüyle mümkün olmaktadır ki ütopyaya dair gönderme bu noktada ortaya çıkar. Habermas, mümkün olan en geniş sınırlar içinde burjuva kamusal alanını esnetebilmeye meyilli, evrensel ve mümkün olabilmesinin önkoşulu olarak da hukuki bir modelin peşindedir. Özbek'in (2004) ifadesiyle Habermas "toplumdaki uzlaşmazlıkların ve çatışmaların ifade edilmesi ve diyalektik olarak çözümlenmesi sürecine yaslanan bir radikal demokratik politikanın mümkün olması için, iletişimsel eylem ortamının ulusal ve uluslararası hukuk düzeyinde garantilenmesinin elzem olduğu" (s. 84) konusunda ısrarcıdır. Dolayısıyla Habermas'ı yeterince özgürlükçü ve cesur olmamakla suçlamak bu bağlam içinde olanaklı değildir. Zira en özgürlükçü ve kapsayıcı modellerin var olabilmesi de bu özgürlüklerin evrensel bir hukuki norm tarafından sınırlandırılmasını gerektirir. Devrimin konusu ise bu çerçeveyi esnetmek, yıkmak veya bunun dışında var olmak olabilir. Diğer yandan proleter/karşıt-kamusal alan gibi eleştirel modellerin de Habermas'tan daha kapsayıcı ve serbestiyetçi olmasına karşın benzer bir zorlukla karşı karşıya olduğuna dikkat çekilmelidir. Örneğin Negt ve Kluge'ye (2004) göre kamusal alana yönelik mevcut yaklaşımlar üretimin taşıyıcı gücünü yani proletaryayı ve aile toplumsallaşmasını dışlamaktadır: "Bu yorumlara göre, kamusal alan, sözde, toplumun bütününe temsil etmesine rağmen tözünü, herhangi bir belirli yaşam bağlamını özgül olarak ifade etmeyen bir 'ara alandan' alır" (Negt ve Kluge, s. 136). Negt ve Kluge, proleterya ve aileyi dışarıda tuttuğu gerekçesiyle Habermas'ı eleştirirken sınırları kaldırmak yerine sınırın çerçevesini genişletmektedirler. İşçi sınıfının toplumsal örgütlenmeleri dahil edildiğinde dahi kamusal alan fikri, kitleye ve genel yarara ilişkin olarak kalmakta, proleter olmayan veya örgütsüz yapılar kamusal alanın içine dahil edilememektedir.

Habermas'ın başı çektiği ve kamusal alan üzerine üretilen genişletici veya eleştirel güncel yaklaşımları da kapsayan bu incelemenin sonucunda şu varsayım geçerliliğini korumaktadır: Kamunun ve kamusallığın tarihsel

kavramsallaştırmalarına ki buna bugün de dahildir, bağlı olarak bir çerçevenin veya sınırın varlığı durumu. Dolayısıyla sınırsız serbestiyeti öngören bir modelin oluşmaması durumunda bu dönüşüm sürecinin sonlanamayacağını öngörmek mümkündür. Bu saptamaya ilişkin olarak şunlar söylenebilir:

Bu genelgeçer kamusal alan ve uzlaşma anlayışı, toplumsal çatışmaları değer ve kimlik çatışmaları olarak tanımlıyor; diyalogu ya da iletişimsel eylemi, daha çok 'hoşgörü ve pazarlık' girişimleri olarak kavlıyor. Bağdaşmaz toplumsal çıkarların ve yepyeni sosyal ilişki arayışlarının var olduğu toplumsal bir dünyada genelgeçer uzlaşma dili, iyi niyetli olsa da, egemen olan bir konuşmacının nötrlüğü, pragmatikliği ve körlüğünü taşıyor. (Özbek, s. 85-86)

Habermas'ın da dahil olduğu kamusal alan üzerine üretilen modellerin tamamında, bu alanın kullanımı üzerine normlar ve bu normları belirleyen bir *uzlaş* arayışı ve ortak *iyinin* var olması zorunluluğu görülebilmektedir. Dolayısıyla burjuva kamusal alanından dışlanan kesimlerin bir kısmı, eleştirel yaklaşımların ortaya koyduğu karşıt kamusal alan yaklaşımı gibi modellerin zorunlu olarak çizdiği daha geniş bir çerçevenin, burjuva kamusal alanı ve alanın dış sınırı arasına yerleşebilmektedirler. Sınır halen yok edilebilmiş değildir. Hala genel geçer bir uzlaş arayışının konusu dışına itilerek toplumsal ve kimliksel çatışmalara indirgenen ve bir tür anomali olarak göz ardı edilen olgular ve kamusalıklar duvarın dışında varlığını sürdürmek durumundadır. Bu bağlamda kamusal alanın kamusalılığı tartışmalarının sürdürüleceğini varsaymak kolaydır. Anomali kavramının içine oturan graffiti de var olduğu ortaya konulan duvarın içi ile dışı arasındaki konumu (vandallık ve sanat arasında) yani duvarın her iki yüzünde var olan örneklem üzerinden tartışılmaya devam edilmektedir.

Graffiti ve Kamusal Alanın İhlali

İhlalin graffiti özelinde vandallık şeklinde zuhur etmesi, yani graffitinin yasadışı olarak sınıflandırılabilmesine yönelik koşullar kamusal alanın yapısal dönüşümü sürecinde yaratılmıştır. Var olmanın temel koşulu bir kamunun varlığıdır; bunu ifade etmenin aracı ise graffiti özelinde kamusal alan, özellikle kent veya sokaktır. Bu noktada graffiti ve kamusal alanın ilişkili olarak ele alınabileceği bağlam oluşmaktadır.

Graffiti olgusu hakkında yargıya varmak için kamusal alanın kamu erkince bahsedilen bir imtiyaz olmadığı, kamu tarafından talep edilen ve alınan bir hak olduğu önkabulünden hareket etmek gerekir. Dolayısıyla iktidar kamusal alanın varlığından hoşnut değildir. Don Mitchell (2014), kamusal alanda toplanma ve alanın kullanılması hakkının iktidarlarca görece yeni ve daima

öfkeyle karşı çıkılan, bir tepkiyle karşılanan bir hak olduğunu ifade eder (s. 30). Sınırsız serbestiyete dayalı bir kamusal alan tahayyülü (gerek kamu gerekse özel) erkler arasında korku yaratır. Bu korku kamusal alanda bir düzenin kurulması ve bu düzenin korunmasına yönelik tedbirlerin alınması konusunda iktidarları harekete geçirirken ihtiyaç duyulan yetkinin elde edilmesine yönelik olarak kamuoyunun iknası veya imali gerekecektir. Bu gereklilik Habermas'ın ısrarla vurguladığı hukuksal zemine dayanmalıdır; fakat Habermas anayasal hukuk vurgusunu, gerek kamu erki gerekse özel çıkar gruplarının tabi olacağı bir hukuksal düzenin kamusal alanın demokratik işlevlerini yerine getirebilmesinin önkoşulu olarak yapmaktadır. Habermas'a (2004) göre, "Yurttaşlar ancak, genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışabildiklerinde kamusal bir gövde biçiminde davranmış olurlar" (s. 95). Habermas'ın ifade ettiği garanti anayasal hukuka gönderme yapmaktadır. Bu vurgu kamusal alanın kamu tarafından kullanım serbestisinin sınırlandırılması sonucunu da kaçınılmaz olarak doğurmaktadır. Kamu erki de dahil, özel çıkar grupları, sivil toplum örgütleri vb. bütün toplumsal/kültürel grupların tamamının kamusal yapılar olarak tabi kılınacağı hukuksal düzen, baskın kamusalılıkların tahakkümüne karşı diğer kamusalılıkların haklarının korunması ve eşitliğin sağlanmasına yönelik işlev yüklenmektedir. Bu bağlamda Habermasçı kamusal alan, uzlaşma arayışını bir önkoşul olarak öne süren özgürlükçü iletişimsel eyleme atıf yaparken eşitliğe dayalı bir sınır çizer. Fraser'a (2004) göre ise, "burjuva kavrayışının aksine, kamusal alanlar yalnızca söylemsel fikirlerin oluşum ortamları değil, aynı zamanda toplumsal kimliklerin oluşum ve gerçekleşme alanlarıdır (...) katılım, 'kendi sesinle' konuşabilmek, dolayısıyla da kendi kültürel kimliğini kendi deyiş ve üslubunu kullanarak aynı anda hem oluşturup hem de ifade etmek demektir (ss. 120-121). Bu oluşturma ve ifade hürriyeti kuşkusuz kamusal alanın dönüştürülebilmesini de içermektedir. Fraser'ın tezi uyarınca ve graffiti özelinde kentsel mekan, her türden mesajın her türden görsel ifade biçimiyle dillendirildiği bir tuval olarak kullanılabilir ve dönüştürülebilir. Kamusal alana ilişkin bu iki farklı görüş, graffiti üzerine yürütülen en yaygın tartışmayla da paralellik göstermektedir. Graffiti, "bir yandan canlı bir kentsel sokak yaşamı ve kültürünün ifadesi, altkültürel ve gençlik kimliğinin yaratılmasında önemli bir uygulama, (...) kentselliğin ve yaratıcılığın temsili olarak tasvir edilir ve anlaşılır. Öte yandan, vandalizm, anti-sosyal sapkın davranış, (...) kentsel çöküntünün belirtisi, gençlikte yön, disiplin eksikliği ve sapkınlık olarak görülmektedir" (Zieleniec, 2016, ss. 2-3). Bu iki zıt görüş, kamusal alanın kullanılması ve/veya dönüştürülmesi bağlamında ortaklaşır. Hukuki norm ve

bu ortaklık uyarınca bir olgunun birbirine zıt iki şekilde kavramsallaştırılabilmesi mümkün müdür? Bu, yalnızca kamusal alanın öngördüğü serbestiyet alanının içinde veya dışında olma durumuyla açıklanabilir. Ele alındığı üzere Habermasçı kamusal alan tekil bir kamusal gövde öngörüsüne dayalı olarak bütün toplumsal grupları kapsayan bir iletişimsel eylem alanı geliştirme konusunda yetersizdir. Gerek Marksist gerekse feminist cepheden önerilen sınırsız bir kamusal alan fikrinin, ki buna Fraser'ın bütün kamuyu içerecek çoklu kamusal alan modeli de dahildir, olanaklılığı da halen varsayımsaldır. Fraser (2004), "Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı" başlıklı yazısında bütün farklılıkları içine alan çoklu kamusal alan fikrini kapsamlı olarak ele aldıktan sonra şu ifadeleri kullanır:

Toplumsal eşitlik ve kültürel çeşitliliğin katılımcı demokrasi ile birlikte varolabileceği bir toplum olasılığını ilke olarak dışlamak için hiçbir neden göremiyorum (...) Kültürel farklılık çizgilerini ortak kesebilen iletişimin, çok güç olmakla birlikte, ilke olarak olanaksız olmadığını kabul etmemiz halinde bu umut biraz daha inandırıcılık kazanacaktır; ama farklılıkların parantez içine alınması gerektiğinin düşünülmesi halinde bu iletişimin kesinlikle olanaksız hale geleceği açık. (s. 122)

Fraser'ın ifadeleri, çoklu kamusal alan modelinin varlığının olasılıksallığını kabul ederken Habermas'a yöneltilen eleştirilerin gerçekçiliğini de sorgular gibidir. Dolayısıyla kavram üzerine yürütülen çalışmalar, farklı düzeylerde de olsa bir sınırın var olması zorunluluğunu (realite bağlamında) kabul etmiş görünmektedir ki, çoklu kamusal alan modeli örneğinde, kamular arasındaki olası hiyerarşik yapının doğuracağı sorunlara çözüm üretilebilmiş değildir. Bu kuramların her halükarda takılı kaldığı *uzlaş*ı kriteri, uzlaşamama durumunu ve yaratabileceği potansiyel çatışmalı alanları göz ardı etmektedir. Uzlaş, her ne kadar istendik ve ideal olsa da toplumsal ve kültürel baskınlık karşısında marjinal taleplere yanıt verme konusunda yetersizdir; zira uzlaş sürecinin baskın kamusal alanların lehine gelişeceğini öngörmek zor değildir. Burjuva kamusunun tahakkümü altındaki kamusal alan, özel ve kamusal alan arasında var olması öngörülen sınırları aşındırmaya meyillidir. Aklın araçsallaşmasının yol açtığı *kültür endüstrisinin* basın ve reklamcılıkla, yani Habermas'ın kamusal alanın iletişim araçları olarak ifade ettiği medyayla ilgisini çözümleyen Frankfurt Okulu'na göre, artık söz konusu olan ikna etme süreçleri yerine basın ve reklamcılık aracılığıyla sağlanan yönlendirmedir (Kalaycı, 2013, s. 17). Fraser (2004) da burjuva kamusal alanı üzerinden bu süreci şu şekilde özetlenmektedir:

"Özel çıkarlar"ı dışlayan bir kamusal tartışma biçiminin temelini oluşturduğu varsayılan şey, 'toplumla devletin bu apaçık ayrımıydı. Ama

burjuva-dışı kesimler kamusal alana ulaşım kazandıkça, bu koşullar giderek erimeye başladı. O zaman, 'toplumsal sorun' öne çıktı; toplum, sınıf mücadelesiyle kutuplaştı; ve kamu, birbiriyle çatışan çıkar grupları kitleleri olarak parçalandı (...) En nihayet de, 'refah devleti kitle demokrasisi'nin ortaya çıkışıyla birlikte, toplum ve devlet karşılıklı olarak içiçe geçtiler; devletin eleştirel sorgulanması anlamındaki kamusalılık da (publicity), halkla ilişkiler, kitle iletişim araçları aracılığıyla sahnelenen gösteriler, kamuoyunun imali ve manipülasyonu halini aldı. (s. 106-107)

Graffitinin vandallık, tahrifat vb. nitelemelerle kriminalize edilmesinin temel gerekçesi, kamu erki tarafından kamu yararı veya genel iyiye dayandırılmaktadır. Sorun şu ki, kamusal fayda veya genel geçer iyinin ne olduğu yargısı da manüpile edilmiş bir kamuoyuna dayanmaktadır. Fraser'ın günümüz refah devleti modelinin oluşum sürecindeki çatışmaya yaptığı vurgu açıklayıcıdır; zira graffiti vb. yasadışı eylem veya araçlar (graffitinin yasadışı olarak nitelenme koşulları) bu çatışmalı alanlarda ortaya çıkmaktadır. Toplumun tamamının paylaşımına açık olması öngörülen bu alanın paylaşımı sürecinde, alt kültürel unsurlar, homojen ve müreffeh bir kamusal alan tahayyülüyle bastırılmış, kamuoyu manüpile edilmiş, direniş gösteren gruplar ise ötekileştirilmiş ve marjinal unsurlar veya bir tür anomali olarak parantez içine alınmıştır:

Tabakalaşmış toplumlarda, eşitsiz biçimde güçlenmiş olan toplumsal gruplar, eşitsiz biçimde değer biçilen kültürel üsluplar geliştirirler. Sonuç, bağımlı grupların üyelerinin katkılarını, hem gündelik yaşam bağlamlarında ve hem de resmi kamusal alanlarda marjinalize eden güçlü enformel baskıların gelişmesidir. (Fraser, 2004, s. 114)

Kamusal alanın kamusalılık çerçevesi daraldıkça graffiti gibi edimi yaratan toplumsal yapı ve *özelleşen* kamusal alan arasındaki çatışmaların şiddeti ve boyutu artmaktadır ki, çatışma önce direniş sonrasında da ihlal olarak ortaya çıkmaktadır. Tepkisel olarak ortaya çıkan ihlal, gerek medyatik tekelleşme gerek baskın kamusalılıkların kitle iletişim kabiliyeti sayesinde manüpile ve imal edilen kamusalılıklar nezdinde yasadışı alana itilmektedir. Dolayısıyla graffiti marjinal niteliği yüzünden suçlanmakta ve kamusal alanın dışına itilmektedir. Kamusal alanın dışına itildiği koşulda yasadışı, kamuoyunun manüpile edildiği oranda vandallık olarak tanımlanabilmekte ve var olmaktadır. ABD örneğinde, kent merkezlerinden çekilerek banliyölere taşınan orta sınıfın geride bıraktığı boşluk, yoksul bırakılmış ve mülksüzleştirilerek büyük oranda kamusal alanın kullanımına yönelik haklardan mahrum bırakılmış, büyük oranda siyahi ve göçmen nüfustan oluşan kesimlerde, izole gettolar ve alkültürler oluşmaya başlamıştır. Graffitiyi ortak bir dil olarak özümsemiş olan Hip Hop, ironik şekilde kentin merkezinde oluşan çeperlerde

yani kamusal alanda yaratılan gettolarda farklı bir kültürü yaratarak yaşamaya başlamıştır. Bağımlı toplumsal gruplar, kamusal alanda görüşlerin dolaşımı için maddi destek oluşturan medya gibi eşit katılımın maddi araçlarına eşit olarak erişimden genellikle mahrum kalmaktadırlar: “Böylece kültürün enformel olarak başardığı şeyi, ekonomi politik yapısal olarak mecbur kılar” (Fraser, 2004, s. 114). Bu durumun yaratacağı temel çelişki, graffiti gibi yasadışı eylem biçimlerinin liberal demokrasilerde, kendini ifade etme hürriyetinin yasal yollardan kullanılamaması durumunda ortaya çıkmasıdır. Kamusal alanın ortaklık, eşitlik ya da evrensellik üzerinden tanımlanması gerekliliği vurgusunu içeren bir felsefe tarihinin varlığına karşın Marksizm, eşitliğin proletaryayı içermediğini dile getirirken feminizm, cinsiyete dayalı eşitsizliklere itiraz etmektedir. Liberalizm ise farklılıkları içerecek biçimde kamusal alanın genişletilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Kalaycı, 2013, s. 16). Bu eleştiriler ve gereklilik vurgusu kamusal alanın sınırlılıklarına atıf yapmaktadır ki, özel alanın veya mülkiyetin dışında veya dışarıya olarak kurgulanan, ortaklaşa kullanılan ve her bir bireyin kullanımına açık, müzakere ve uzlaşma arayışına dönük iletişimsel eylemin gerçekleşme alanı olarak idealize edilen Habermasçı kamusal alanın güncel pratiği bir sınır çizmek zorundadır. Uzlaşmayı reddeden doğasına dayalı olarak baskın kamusal alanların karşısında konumlanan graffiti kamusal alanın dışındadır. Bu aynı zamanda kamusal alanın dışında kalan her türden direniş ve protestonun mesajından bağımsız olarak kamusal alanı ihlali anlamına gelmektedir. Mekanın kullanımı ve dönüştürülmesi yoluyla ihlal edilmesi bağlamında graffiti, Lefebvre’nin *kent hakkı* kavramının içine oturmaktadır. Lefebvre bu hakkın hem kentte gündelik yaşamın girdiği krizin yarattığı acıya karşı bir haykırış hem de bu denli yabancılaşmamış, daha anlamlı bir kent yaşamı inşa etme yetkisine dair bir talep olduğunu ileri sürmektedir (akt. Harvey, 2019, s. 30). Dolayısıyla graffiti ve ihlal mesajın içeriğinden bağımsız olarak kamusal alanın kullanımına yönelik bir taleptir. 1970’li ve 80’li

yıllarda New York metro sisteminde yaşanan graffiti istilası bu talebin en çarpıcı örneğini oluşturmuştur. Bu örnekte çoğunlukla mesaj yoktur veya belirsizdir. Dolayısıyla graffitinin en ilkel doğasına gönderme yaparak, mekanı işaretleyerek sahiplenir. Mesaj, graffitinin, graffitiyi yaratan kitlenin ve koşulların varlığı ve oradallığıdır (Görsel 1).



Görsel 1. Anonim, New York metrosunda graffiti, 1970’ler

Graffiti örneğinden ve Habermasçı kamusal alan modelinden hareketle her bireyin kamusal mekanları istediği şekilde kullanma ve/veya dönüştürme hakkı var mıdır? Bu, geçerli bir sorudur; zira Zieleniec'e (2016) göre graffiti, planlama, tasarım, ticaret ve bunların genel gözetim, düzen ve güvenlik kaygılarının homojenleştirici uygulamalarına karşı kullanım değerlerinin ve anlamlı kolonizasyon ve yerleşim eylemlerinin teşviki yoluyla mekanı sosyal ve kamusal hale getirir. Bu, "grafitiyi, kenti daha insancıl ve adil bir sosyal alan olarak geri kazanmanın ve yeniden yaratmanın bir aracı olarak okumak demektir" (Zieleniec, ss. 1-2). Dolayısıyla temel güdü mekanın kullanım hakkının talep edilmesi ve mekanın ele geçirilmesidir. Yasal yollara erişimin olanaksızlığının yarattığı bir alanda, Hip Hop jargonuna atıfla, graffiti elinizde olan her şeyi yeni bir şey yapmak için kullanmakla ilgili DIY (İng. *do it yourself*) kültürünün yarattığı, kamusal alana müdahaleyi içeren bağımsız bir iletişim kanal olarak yaratılmıştır. Harvey (2019) kent hakkının, bireysel veya kitlesel olarak kentin kaynaklarına erişim hakkından öte bir şey olduğunu ifade etmektedir; kent hakkı, kenti gönlümüze göre değiştirme ve yeniden icad etme hakkıdır (s. 44). O halde kent hakkı bağlamında ve Fraser'ın umutlu varsayımı uyarınca graffitinin kamusal alanda var olabilme ve alanın dönüştürülmesine yönelik söz söyleme hakkı vardır fakat bu durum graffiti açısından varoluşsal bir çelişki yaratır: Graffitinin varoluşu talep etmeye dayalıdır ve bu talebin gerekçeleri ortadan kalktığında var olamayacaktır. Habermas'ın ele aldığı burjuva kamusal alanındaki kamusal alan kavramının güncel pratiğini de oluşturmaktadır, bireyin kamusal mekanları istediği şekilde kullanma ve/veya dönüştürme hakkı uzlaşıya dayalı olarak sınırlandırılmıştır. O halde graffitinin varlığı, Negt ve Kluge'ün bir *ara alan* olarak betimlediği kamusal alanın öğördüğü sınırların varlığına koşuttur. Direniş ve ihlale dayalı bir eylem veya eylemin dili olarak kamusal alanın yapısal dönüşümü sürecine eşlik etmektedir. Graffitinin sanat ve vandalizm arasına sıkıştırıldığı güncel tartışmaların varlığı ve devamlılığı da kamusal alan kavramı ve yapısal dönüşümü sürecinin sürekliliği ile yakından ilişkilidir. Bu bağlamda graffiti ya da sokak sanatı üzerinden *ihlal* kavramı iki yönlü bir anlam kazanmaktadır: Bir yanda ele alındığı üzere, kamusal alanın baskın kamusalıklarca tahakküm altına alınması sonucu dışarı itilen unsurların, ki buna graffiti de dahildir, direnişi ve kamusal alanı ihlali, diğer yanda kamusal alanın marjinal unsurları masnetme yoluyla sınırlarını genişletmesi anlamındaki ihlal. İkinci anlamdaki ihlalin koşulları graffiti özelinde kurumsal sanat ya da sanat piyasası eliyle oluşturulmakta ve yürütülmektedir. Graffiti üzerine üretilen terminoloji (sokak sanatı, kent sanatı, kamusal sanat vb.), bu masnetme veya temellük sürecinde işlevsellik kazanmıştır.

Karşı İhlal: Evcilleşme ya da Uzlaş

Henri Lefebvre (2015) “Müzik zamanı sahiplenmeyi gösterir, resim ile heykel mekanı sahiplenmeyi” (s. 130) der; zamanın ve mekanın sahiplenilmesine ilişkin simgesel varlığın beslendiği kaynak olarak sanat, yapıtın anlamını onarmaktadır. Kentin bir yapıt olarak ele alındığı bağlam, Lefebvre’in *Kent Hakkı* olarak kavramsallaştırdığı, bireylerin mekanı yaşayabilecekleri bir yere dönüştürme hürriyetine dayalı olarak ortaya çıkar. Bahsedildiği üzere graffitinin kamusal alanın sınırları içerisinde yer alabilmesi *kent hakkı* bağlamında mümkündür; ancak bu hak, sınırsız bir kamusal alan gerektirir. Sahiplenmenin göstereni olarak graffiti her zaman karşıtlıkların, ihlalin ve direnişin yeri olmak durumundadır dolayısıyla sınırların varlığı bir zorunluluktur. Fakat bu tespit sanat olarak graffiti bağlamında pek çok örneğin kamusal alanda hatta galeri ve müzeler gibi özel alanlarda yasal olarak var olduğu durumuyla çelişir. Graffitinin sanat olup olmadığı üzerine karşıt görüşler, bir evcilleştirme ve/veya uzlaş sürecinin sonucunda bu pratiğin sanata dönüştüğünü savunan tezlerle birlikte dillendirilmektedir. Öncelikle bu tartışmaların graffitiye özgü olmadığı bilinmelidir. Kültür endüstrisinin parçası olarak kurumsal sanata karşı tepki, sanatın içinden gelmiştir. Burjuva kamusallığının bir uzantısı ya da sanat dünyasındaki tezahürü olarak sanatın kurumsallaştırılmasına karşı sanatın kamusallaştırılması iddiasıyla ortaya çıkan avangardın uğratıldığı akibete benzer bir durum, kamusal alanın parantez içine aldığı bağımlı kamusalıklar veya marjinalleştirerek duvarın dışına ittiği graffiti gibi alt-kültürel olgular açısından da görülebilir. Dada, erken sürrealizm, konstrüktivizm ve ekspresyonizm gibi avangard hareketler, modernist toplumsal dönüşüm projesinin ayrılmaz bir parçası olarak kurumsal sanata yönelik devrimsel bir müdahalede bulunmuş ve sanatı halka taşımaya çabalamışlardır (Harvey, 2006, s. 76). Bu, galeri mekanının ihlali ya da Lefebvre’in ifadesiyle sahiplenilmesine yönelik ilk girişimdir. Sanatın kamusallaşması ya da kurumsallıktan azad edilmesinin ilk adımı mekanın işgal edilmesidir. Ancak tarihsel avangardın bu projesi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bürgerin aktarımına göre Hal Foster avangardın sanat ile hayatı yeniden kavuşturduğunu ifade etmiştir: “ne var ki avangardın değil kültür endüstrisinin koşullarında”. Raymond Williams da Foster’ı doğrular şekilde şu ifadeyi kullanır: “Sanat ile hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm ve sürrealizm değil kapitalizm olmuştur” (akt. Bürger, 2017, s. 26). Bahsi geçen ihlal süreci tersine dönerek, galeri mekanının kamusal alanı, graffiti özelinde sokağı ihlal ve sonrasında işgal etmesiyle sonuçlanmıştır. Graffiti toplumunun bu edimi ne şekilde nitelediğinden bağımsız olarak graffitinin sanat olup olmadığına dair tartışma, sonrasında sanat kurumunun yargılarına bağımlı olarak gelişmiştir.

Duvarın İki Yüzü: Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü Bağlamında Graffiti ve Sokak Sanatını Yeniden Düşünmek

R. SARIKAYA

2008 yılında gerçekleştirilen *Street Art at Tate Modern*'e ilişkin olarak Tate Modern'in resmi web sitesinde şu ifadeler kullanılmaktaydı: "Nissan QASHQAI sponsorluğunda düzenlenen Street Art at Tate Modern 23 Mayıs'ta açılıyor ve bu, Sokak Sanatı'nın Londra'daki ilk büyük kamu müzesi sergisi" (Tate Modern, 2008). Tate Modern'in dış cephesini kaplayan sokak sanatı örnekleri, galeri mekanının avangard tarafından işgal edilme girişiminin başarısızlığa uğramasının ardından graffitinin benzer eğilimine karşı galeri mekanının sokağı işgalinin en dolaysız temsili gibidir (Görsel 2). Burada söz konusu olan şey graffiti veya sokak sanatının galeri duvarları içine alınması değil, galeri mekanının sokağın da dahil olduğu kamusal alanın tamamına yayılma girişimidir.



Görsel 2. Sixeart, JR, Faile, Tate Modern'in ön cephesinde Sixeart, JR ve Faile'nin eserlerine yer veren Sokak Sanatı sergisi (Tate Modern-Londra, 2008)

Bu noktadan hareketle, öncesinde burjuva kamusal alanı olarak ele alınan modelin artık neo-kapitalist evresinden bahsedilmektedir. Bu kamusal alan oluşturulmuş ve/veya düzenlenmiştir fakat kamu tarafından değil. Jürgen Habermas (2018) Prusya kralı II. Friedrich'e atfettiği şu ifadeleri kullanmaktadır: "Her şey halk için ama hiçbir şey halk tarafından değil". Bu

durumun gerçekleşebilmesindeki irade oluşumunun kamuya ve kamuoyuna dayandırılması gerekir. Bu ise sosyal ve demokratik hukuk devletinden ziyade sosyal bir monarşinin mutlakiyetçiliğine uyum gösterir (s. 356). Habermas'la uyumlu olarak Mitchell (2014) günümüz burjuva şehriyle ilgili problemi şu şekilde saptamaktadır: “Şehrin, farklılıkları ortak yaşam alanı haline getirmekle aslında pek de ilgilenmeyen baskın bir sınıf tarafından (ve bir dizi ekonomik çıkar tarafından) katılımcı olmaktan ziyade el koyulan bir yapı haline getirilmiş olması (...) Modern şehrin kamusal alanları gitgide bizim tarafımızdan değil bizim için üretilir hale geliyor” (ss. 37-38). Habermas'ın burjuva kamusal alanı ve Mitchell'in burjuva şehrine ilişkin olarak paylaştığı problemin kaynağında, karşıt kamusalıklar arasında doğal olarak yaşanan çatışmaların, baskın unsurların lehine sonuçlandığı durumda ortaya çıkan yönlendirilmiş kamuoyu bulunmaktadır. Habermas (2019), sosyal devletin kitlesel demokrasisindeki seçmen ve 19. yüzyıl burjuva hukuk devletinin özel şahıslarının oluşturduğu kamu arasında baki kalmış bir bağıntıya dikkat çeker: “O vakitler seçme hakkına sahip yegane topluluk olan bu kamunun toplumsal bileşimi, bugün yankısını, genel oy hakkına sahip bulunan halk içinde seçme hakkını fiilen kullanan daha aktif kesimin bileşiminde buluyor (s. 348). Vatandaş olan herkesin oy kullanma hakkının olmasına karşın genel oy verme davranışı toplumsal bir tabakalaşma veya kendiliğinden oluşan hiyerarşik bir yapıya benzeşmektedir. Örneğin, oy kullanmak için gayri resmi bir önşart gibi görülen kamusal akıl yürütme sürecine katılımın güncel karşılığı, birlik ve dernek gibi sivil toplum örgütleri etrafında kümelenen bireylerin oy kullanma hakkını örgütsüz bireylere oranla daha fazla kullanmaları gibi görünmektedir. Buna mukabil kamusal hakların edinimine aracılık etmek üzere oluşturulan örgütlü yapıların dahi akıl yürütme ve karar alma süreçlerinin kollektif niteliği tartışmalıdır. Özbek (2004), Habermas'a atıfla şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bu durumda artık kamusal meselelerin halledilmesi ve ortak kuralların yaratılması, eşit bireylerarası eleştirel tartışmayla varılan bir konsensüsün sonucu değil; örgütler ve dernekîerarası ve bunların kamu erkiyle sürdürdükleri çıkara dayalı pazarlıklarla üretilir; toplumsal meselelerin hallinde demokratik kollektif iktidar kurma yöntemi olarak kamuoyu ilkesi yerine, kamu yararının yasal-bürokratik idaresi geçmiştir (...) politik-sosyal iletişim alanı olarak kamusal alan ile özel alan arasındaki ayrım, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren tekeli kapitalizm altında muğlaklaşıyor. (s. 59)

Dolayısıyla sivil toplum örgütleri kollektif yapıların dahi kaçınmadığı hiyerarşik yapı, kitle iletişim araçlarını büyük oranda elinde tutan baskın unsurların elinde rıza üretim mekanizması olarak çalışır, ki bu Frankfurt Okulu düşürünürlerince *kültür endüstrisi* olarak kavramsallaştırılmıştır: “Başka bir

deyişle önce gazetelerin, daha sonra da radyo ve televizyonların finansmanı vesilesiyle kökeninde reklamcılık olan pazar tarafından kamusal alanın sürekli bir ele geçirilme süreci sözkonusudur” (Floris, 2012, s. 69). Fikri yönlendirme, seçim sonuçlarını istendik yönde öngörülebilir kılarken oluşturulan kamuoyu, kamusal alanın düzenlenmesi yetkisinin meşruiyet kaynağı olarak belirlenmiştir. Böylelikle kamusal alanın oluşturulmasına yönelik rıza oluşturulmuş, seçmen bir tür tüketiciye dönüştürülmüş olur ve edilgenleşir: “Bu nedenle partiler ve yan örgütleri, seçmen tercihlerini, yayın yoluyla, satın alma tercihleri üzerindeki reklam baskısına benzer bir şekilde etkilemeye kendilerini zorunlu sayarlar – siyasal marketing (pazarlama) sanayii oluşur (...) O artık bağımsız seçmen değildir” (Habermas, 2018, s. 358). Kamu erki ve özel çıkar gruplarının iç içeliği, ortak çıkarlar bağlamında kamusal alanın tahakküm altına alınması sonucunu kaçınılmaz olarak doğuracaktır: “Sözgelimi egemen medya, (parlamento-dışı bazı siyasal eylem biçimlerini cezalandırmayı amaçlayan hukuki çabalara koşut olarak), sistem için bir tehdit olarak algıladığı yeni toplumsal hareketleri sürekli olarak gayri-meşru biçimde sunmaya çalışır” (Dahlgren, 2012, s. 51). Bu bağlamda avangardı massederek başarısızlığa uğratan, graffiti veya sokak sanatını bir yandan yasadışı olarak kodlarken diğer yandan sanat olarak yücelten çelişkili durumu yaratan kamusal alanın yapısal dönüşümüne dayalı ortak koşullar yaratılmış olacaktır. Bu durumun meşruiyeti, oluşturulan kamusalılıkta yaratılan kamusal olmayan kanaate dayanmaktadır (Habermas, 2018, s. 357). Dolayısıyla graffitinin yasadışı eylem, vandallık veya sanat olup olmadığına ilişkin karşıt görüşlerin varlığı durumu ile kamuoyu arasındaki bağ koparılmış olacaktır.

Avangardın halen var olduğu gerçeği üzerinden bu saptamaya itiraz edilebilir ancak bu varoluş çelişkili bir duruma işaret etmektedir. Başarı olarak görülen güncel avangard akımların durumunu Foster (2020) şu şekilde açıklamaktadır: “(...) avangard tarihsel açıdan burjuva düzenine bağımlıdır (hem mali dayanak hem de olumsuzlanacak bir kültürel sistem olması açısından), ve burjuva düzeni de avangardı kullanmıştır (toplumsal çalkantıları ve daha sonra alt-kültür stillerini dolayım lamada), bu ikisi zorunlu bir çelişki düğümüyle birbirine bağlanmıştır” (s. 163). Diğer yandan kurumsal sanat ve avangard arasındaki çelişkili ilişki, Bürger (2017) tarafından da şu şekilde ifade edilmektedir:

Avangardın, sanatı *başka* bir hayat pratiğine yükseltme amacı gerçekleşmedi. Ama sanat ve hayatın birleştirilmesi sloganı (...) sanat kurumunu derinden değiştirdi. Sanat kurumu avangarda katlandı, avangardın dünyayı değiştirme amaçlı bildirilerini sanat eseri olarak tanıyıp onlara modern sanatlar müzesinde muhteşem bir yer

bahşetmesinden görebiliyoruz bunu. Ama sanat kurumunun normatif esasları bir dönüşümden geçti (...) Avangardın sorguladığı eser kategorisi canlandırılmıştır ama bir yandan da sanat eseri ile günlük kullanımı olan nesneler arasındaki sınır giderek öylesine genişletilmiştir ki bugün her nesne ve her tezahür, sanat alanında ortaya çıktığı sürece eser statüsü talep edebilir. (s. 187)

Bürger'in ifade ettiği *sanat alanı* ve *kamusal alan* arasındaki paralellik durumunu tespit etmek gerekir: Kamusal alanda ortaya konulan bir edimin meşruiyetinin temel kıstası olarak kamusal alanın sınırı ve neyin sanat olup olmadığının belirleyicisi olarak sanat alanının sınırı arasında. Böylelikle sanat bağlamında *sanat alanı* ve *kamusal alan* kavramları eşanlamlılık kazanmakta, graffitinin kamusal alana kabul edilmesiyle sanat olarak yüceltilmesi arasındaki koşulluluk ilişkisi görünür olmaktadır. Bu noktada sanat olarak graffiti ve vandallık olarak graffiti aynı anda aynı mekanda var olabilecektir; hatta bunun da ötesinde Foster'a (bkz. 2020, s. 163) ve anagarda atıfla var olmak zorundadır. Zira sanat olarak graffitinin var olabilmesi, protest ve vandal nitelemesinin var olmasına koşuttur. Roland Barthes burjuvayı şöyle tanımlar: "Ötekiyi hayal edemeyen bir insan...Öteki onun için, varlığını tehdit eden bir felakettir" (akt. Foster, 2020, s. 165). Ne var ki öteki yapısal açıdan tam da bir *felaket* olarak var olmak zorundadır çünkü burjuva toplumsal metninin sınırlarını belirler -(a)sosyal, (a)normal, (alt)kültürel olanı tanımlar. Kısaca, düzen ötekinin konumlandırılmasıyla üretilir, düzen ötekini (toplumsal düzeyde) marjinal hale getirir ve (tarihsel düzeyde) egzotik ya da *ilkel* nitelermeleriyle dışlar (Foster, 2020, ss. 165-166). O halde vandallığın veya yasadışı graffitinin varlığı yasal graffitinin ya da sanat olarak graffitinin var olabilmesinin önkoşuludur. Böylelikle graffitinin kamusal alanın dışında olması gerekliliğine dayalı doğası gerçeklik kazanmaktadır.

Floris'in (2012) ifadesiyle, (...) "şirketin, kollektif temsillerin pozitif yapılandırıcı değeri olan kamusal alanı istila ettiği bir çağı yaşıyoruz" (s. 68). Bahsi geçen istilanın, bütün karşıt ve marjinal unsurların yok edilmesi gerektiği şeklinde açıklanmaması gerekir; zira şirketin varlığını sürdürmesinin koşulu karlılığın sürdürülebilirliğine dayanır. Bu açıdan egzotik, ilkel veya vandalın var olması veya yok olmasına ilişkin tercih sürdürülebilirlikle olan ilişkisi üzerinden yapılmaktadır. Örneğin, bir sit alanının varlığının korunması veya yok edilip üzerine iş merkezlerinin inşa edilmesi kararı her iki durumda sağlanacak maddi getiriye ilişkindir. Aynı şekilde bir duvara uygulanan graffitinin yazarının Banksy olup olmadığı kuşkusuz fark yaratacaktır. Armstrong (2019) günümüz sokak sanatının kamusal alanlarda gururlu bir

şekilde var olmasını bu koşula bağlamaktadır: “Graffiti etiketleyicileri, temelde köpeklerin lamba direklerine işeyerek diğer köpekler için bir işaret ve bir mesaj bırakması olarak görülüyor. Sokak sanatı ise tam tersidir: temiz, çevreyi tamamlayan, bir meta (...) Etiketçi bir suçludur ama Banksy havalıdır” (s. 19). Sanat olarak graffitinin Armstrong’un tabiriyle bir tür metalaştırma sürecinin sonunda ortaya çıkması, sokak sanatının, sanatsal niteliğini kazanma uğruna verdiği ödünle, turistik bir meta veya seyir nesnesine dönüşme potansiyeliyle ilgilidir. Graffiti sanat niteliği kazanmasının ön koşulu olarak kültür endüstrisinin ve özel olarak sanat kurumunun dolayımından geçmek durumundadır. Sürecin sonunda elde edilen şey sanatın direnişinden çok direnişin sanatıdır. Böylelikle graffiti onu içine almak üzere genişleyen, Bürger’in deyimiyle normatif esaslarını dönüştüren sanat alanının sınırları içine alınmıştır. Bu bağlamda yasadışı, vandallık veya anonimlik gibi graffitiye özgü nitelikler bir tür pazarlama stratejisinin parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Banksy, 2010 yılında Sunday Times’a verdiği bir demeçte şu ifadeleri kullanmıştır: “Zaman zaman üzerinde düşünülmüş bir halkla ilişkiler numarası gibi görülebilir ama anonimlik benim işimde kesinlikle hayati bir önem taşıyor, o olmadan resim çizemem” (akt. Will Ellsworth-Jones, 2015, s. 104). Bu ifadelere dayalı olarak Will Ellsworth-Jones (2015) şu tespiti yapmıştır: “Bu, onun Bristol’deki ilk dönemleri için kesinlikle doğru ama bugün eserlerinin büyük çoğunluğu stüdyosundan çıkıp sokaklara uğramadan geçip giderken pek de geçerli değil. Bir zamanlar gereklilik olan anonimlik, şöhret içinde tökezlediğinde nasıl kullanacağını çok iyi bildiği bir pazarlama aracına dönüşüyor (s. 104). Benzer şekilde graffiti açısından varoluşsal bir nitelik taşıyan anonimliğin kent sanatı açısından yüklendiği işlevi Armstrong (2019) şu şekilde ifade etmiştir: “Anonimlik, burada yalnızca bir sanatçının ticari stratejisinin bir yönü olarak, belirsizlik ve mistik değer katan bir unsur olarak devreye giriyor. Kent sanatı, graffiti yazarlarının koleksiyonlara giren eserlerini tanımlamak için kullanılan terimdir” (s. 23). Anlaşılacağı üzere graffiti sonrası üretilen terminolojinin son halkası olarak *kent sanatının* (İng. *urban art*) doğrudan sokakla bir ilişki kurma zorunluluğu bulunmamaktadır. Marcel Duchamp’ın hazır nesnelerinin müzeye kaldırılmasının ardından galeri mekanının duvarlarının genişleme süreci graffitiyi de içine alacak şekilde sürmüştür. Sanat ve vandalizm gibi birbiriyle çelişik görünen iki kavram arasındaki uçurumu dolduran pek çok örneğin bu sürecin başından itibaren var olduğunu gözlemlemek ilginçtir. 1970’lerin sonundan başlayarak, özellikle New York metrosundan görüntülerle görsel kültürümüzün parçası haline gelen graffiti patlamasının birbirine zıt iki sonucu olmuştur. Birincisi, New York ve Los Angeles’ın başı çektiği kentlerde graffitiyle mücadele etmek ve şehirleri

graffitiden temizlemek üzere özel görev kuvvetleri kurulmuştur ki bu operasyonun yıllık maliyeti 1980'lerin sonunda 50 milyon doları aşmıştır (Evans, 2016, s. 170). İkincisi ise, grafitinin bir fenomene dönüşmesine koşut olarak ortaya çıkan kurumsal sanat karşıtı sanat kolektifleri ve mekanlarıdır. 1978 yılında, Stefan Eins ve ortağı Joe Lewis tarafından açılan ve bir sanatçı "antimekan"ı olarak nitelenen Fashion Moda galerisi ironik olarak şehir dışındaki graffiti sanat sahnesinin kurumsal merkezi haline gelmişti. Bu sayede graffiti koleksiyonerlerin ilgisini çekmeyi başarmıştı. Bu ilgi, Razor ve Medusa gibi dünyaca ünlü galerilerin *sanat* adı altında açtıkları graffiti sergileriyle artarak devam etmiştir. Wells'in (2016) ifadesiyle "bu sanatsal gelişme, vandalizmi durdurmaya odaklanan şehir yönetiminin artan baskıları ve resmi sanat dünyasının artan ilgisiyle birleşince, grafiti ve uygulayıcıları galeri sahnesine yöneldi ve Pop Art'ın azalan popüleritesiyle oluşan boşluğu doldurdu" (s. 467).

Bu noktada grafitinin sanat olup olmadığına ilişkin soru geçerliliğinin yitirmektedir; zira herhangi bir şeyin sanat eseri olabildiği denklem, avangardı müzeye kaldırarak bertaraf eden sanat kurumunca, graffiti salgınının yaşandığı erken dönemden başlayarak kurulmuş bulunmaktadır. Ali Artun (2021), postmodernizmle başlayan *her şey uyar* estetiği bağlamında her şeyin sanat olabileceğine vurgu yapar: "Yeter ki, *sanat* olarak sergilensin ve satılsın. Zaten Baudrillard bütün hayatın estetikleşerek, estetiği topyekûn anlamsızlaştırdığını savunuyor". Bürger'e (2017) atıfla her nesne ve tezahürün sanat alanında ortaya çıktığı sürece eser statüsü talep edebildiği, buna koşut olarak da mübadele değerine sahip olduğu koşulda antiestetik olan da mekandan münezzeh olarak sanatlaştırılabilecektir (s. 187). Graffiti özelinde, bu, Banksy örneğinde olduğu gibi duvarların fiziken yerinden sökülüp galeriye veya koleksiyonlara taşınması şeklinde olabileceği gibi, sokağın ya da kamusal alanın tamamının galerileştirilmesiyle de mümkündür. Armstrong (2019) sokak sanatının kitlesel kabulü ve normalleşmesinin tahmin edilemez bir başarı olarak ifade etmiştir ki böylelikle sokak sanatının duvarlara hükmetme misyonu gerçekleşmiştir. Örneğin, en büyük kentsel sanat projesi olarak görülen Kentsel Sanat Bienali 2011 yılından bu yana Völklingen Ironworks'te (Almanya) gerçekleştirilmektedir (s. 153). Kuşkusuz bu gelişmeler graffitiden çok *sanat* alanında yaşanan gelişmeler olarak yorumlanmaya açıktır. Diğer yandan duvarın veya kamusal alanın dışında graffiti vandal ve gururlu şekilde var olmaya devam etmektedir. Banksy'nin 2009 yılında Bristol Şehir Müzesi'nde açtığı sergiyle ilgili olarak Waldemar Januszczak şu ifaderi kullanmıştır: "Asi Banksy güvenilebileceğiniz bir sanatçı, kimseye borçlu

olmayan özgür bir sestir. Saygıdeğer müze sanatçısı başka bir şeydir. Burada yok olan Bristol Şehir Müzesi'nin anonimliği değil Banksy'nin varlık sebebidir" (akt. Ellsworth-Jones, 2015, s. 155). Bu ifadelerde Banksy'ye yöneltilen eleştiri graffiti açısından varoluşsal olarak ifade ettiğimiz *duvarların dışında* olma koşuluna ilişkindir; ancak kurumsal sanatın maskeleme ve dolayımleme yetisi bağlamında *sokak* duvarların dışına atıf yapmak zorunda değildir. Dolayısıyla Banksy'nin varlık sebebini kaybetmesi için saygıdeğer müze sanatçısı olması gerekmez, *sanatçı* olarak kabul görmesi yeterlidir.

Graffitinin varlığı, kamusal alanın duvarlarının hiç olmaması üzerine bir talep ve direniştir. Duvar var olduğu sürece vardır. Levisohn'un (2009) ifadesiyle, "sokak sanatçıları, tanımları gereği kuralları çiğneyenlerdir, bu nedenle onları kategorize etmeye çalışırsanız, onları tanımlamak için belirlenmiş kuralları

giderler ve çiğnerler. Bu onların doğası ve türün doğası" (s. 15). Lewisohn'un ifadeleri kullanılan terminolojiden bağımsız olarak graffitiye ilişkin olarak okunmalıdır; zira ortaya konulduğu üzere farkı ortaya çıkaran unsur kamusal alanın içinde veya dışında olunması durumudur. Bu durum Millie'nin "yerleşik olanlar ile dışarıdakiler, biz ve anti-sosyal onlar arasındaki bir sorundur (...) onlar kategorisi, otoritenin estetiğine tehdit oluşturabilecek herkesi içerecektir (...)" ifadesi üzerinden okunabileceği gibi yine Millie'nin paylaştığı görsel üzerinden de okunabilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Banksy'nin Bristol'da bulunan graffitiği (solda) ve tipik etiketleme graffitileri (Millie, 2008, s. 385)

Ama sanat olarak sokak sanatı bu duvarın varlığını ihlal etmediği, uzlaştığı ve evcilleştiği düzeyde graffitiden koparken kurumsal sanatın parçası olabilmektedir. Mitchell'e (2014) göre, "kamusal alan ve toplum tanımları evrensel ve ebedi değildir; hem geçmişte hem de günümüzde sürekli mücadeleyle oluşturulan tanımlardır" (s. 204). Graffitinin ne olduğuna yönelik karşıt iki eğilimin de her zaman bir arada var olacağı tezini savunmak, Mitchell'in bahsini ettiği mücadelenin sonucunda kamusal sınırların yok olmadığı veya Fraser'ın umudu gerçekleşmediği sürece mümkündür.

Sonuç

Tarihsel süreçte yaşanan siyasi ve sosyal kırılma noktalarının istisnai durumlar olduğu göz önüne alındığında günümüzde, genel bir dönüşüm sürecinden geçen graffiti, *sokak sanatı* veya *kent sanatı* gibi terimler üzerinden vandalist bir eylem biçiminden küresel bir sanat akımına evrilmiştir. Bu iki karşıt nitelendirme üzerinden günümüzde de sürdürülmekte olan tartışmalar bu çalışmanın kapsamını aşar; çünkü ortaya konulduğu üzere *sanatın ne olduğu* ya da *neyin sanat olduğu* sorusu anlamını yitirmiştir. Bu durumun en açık örneği, graffitinin *vandal* ve/veya *sanat* olarak ya da duvarın her iki yüzünde, eşzamanlı olarak var olabilmesi durumu oluşturmaktadır. Çalışma, graffitinin sokak sanatı veya muadili terimler üzerinden sanat alanına dahil edilmesi sürecinde ortaya çıkan bu çelişik durumu yaratan koşulları kamusal alan kavramı ve yapısal dönüşümüyle kurduğu yakın ilişki bağlamında incelemiştir. Genel olarak sanat ve sanat olmayanı ve özel olarak graffiti ve sokak sanatını birbirinden ayıran duvarın, kamusal alanın kapsamı ve sınırları üzerinden kavranabileceği tezi savunulmuştur.

Graffiti sokağa aittir. O halde sokak graffiti açısından ne anlam ifade etmektedir? 1980'li yıllarda graffitiye karşı temizlik operasyonunun hareket noktası mesajın içeriğinden ziyade fiziksel varlığının kamusal alandaki etkilerine dönüktür; zira bu varlık kamu erkinin, yönlendirilmiş kamuoyunun üretilmiş rızasına dayalı egemenlik haklarına karşı bir ihlal ve istila olarak değerlendirilir. Buna karşın ortaya konulduğu üzere kamu, kamusal alan ve özel alan arasındaki sınır belirginliğini yitirmiştir. Bunun sonucu olarak kamusal alanın sınırları genişlemesine karşın kamusalılığı giderek daralmıştır. Karşıt kamusalılıklar arasındaki mücadelenin sonucu, bağımlı kamusalılıkların yönlendirilmesiyle bağımsız kamusalılıkların bastırılması, ötekileştirilmesi ve marjinalize edilmesidir. Graffiti de bu bağlamda kamusal alanın veya kurumsal sanat alanının sınırının dışında varlık kazanmaktadır. Oluşturulmuş kamusal alanın ürettiği meşruiyet/gayrimeşruiyete dayalı *vandallık* nitelendirmesi bu bağlamda kullanılmaktadır. Buna karşın graffiti duvarın içinde veya meşru yüzünde kültürel bir faaliyet, kentsel dokunun uyumlu bir parçası hatta sanat eseri olarak var olabilmektedir. Bu bağlamda kurumsal sanatın veya sembolik olarak galeri mekanının duvarlarıyla kamusal alanın sınırları paralellik kazanır. Mübadele değerine koşut olarak uzlaşma veya graffitinin evcilleştirilmesi, avangarda atıfla sanatın kamusallaştırılması veya sokağa taşması olarak sunulur. . Fakat kurumsal sanat her halükarda galeriye aittir. Ya sokak galeriye taşınır ya da sokak galeri mekanına dönüşür. Sokak sanatı, graffitinin duvarın içine çekilmesi veya kabul edilmesi sonucu ortaya çıkmış değildir. Duvar yani

galeri mekanı ya da kurumsal sanat graffitiyi içine alacak şekilde sokağa yayılmıştır. Öyle ki, kamusal alan kavramının her daim bir öteki yaratmak zorunda olduğu üzere kurumsal sanat graffiti bağlamında bir dışarıya ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda graffiti duvarın dışındakidir. Graffiti, duvarın içinde yer bulamadığı sürece varlığını sürdürür; bulunduğu ise sokak sanatına dönüşerek özünü kaybeder

Araştırma, graffiti üzerine üretilen ve genellikle bir evrim sürecine işaret eden terminolojik belirsizliğin kurumsal sanat ve/veya sanat piyasası tarafından yürütülen ve kamusal alan kavramının güncel pratiğine temelden bağlı bir metalaştırma ve temellük sürecinden kaynaklandığını göstermektedir. Çalışma kapsamında, yaşanmakta olan sürecin kamusal alan ve kamusal alanın yapısal dönüşümüyle içerdiği paralellik ortaya konulmuştur.

Beyanlar

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, kaynak taraması, yazım—ilk taslak hazırlığı, yazım—gözden geçirme ve düzenleme, denetim: SARIKAYA, R. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkeler gözetilmiş, kullanılan kaynaklar eksiksiz biçimde kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Anti-social Behaviour Act (2003, c. 38). *Penalty notices for graffiti and fly-posting (Part 6-44c)*. <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2003/38/part/6>
- Armstrong, Simon. (2019). *Street art*. London: Thames & Hudson.

- Artun, Ali. (2021). Refik Anadol ve algoritma sanatı. *E-Skop*. Erişim Tarihi: 18.10.2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/refik-anadol-ve-algoritma-sanati/6111>
- Bürger, Peter. (2017). *Avangard kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dahlgren, Peter. (2012). Kamusal alan ve medya: Yeni bir dönem mi? Ed. Eric Dacheux. *Kamusal alan* içinde, ss. 45-58. Ayrıntı Yayınları.
- Ellsworth-Jones, Will. (2015). *Banksy duvarın ardındaki adam*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Evans, Graeme. (2016). Graffiti art and the city: From piece-making to place-making. Ed. Jeffrey Ian Ross. *Routledge handbook of graffiti and street art* içinde, ss. 168-182. New York: Routledge.
- Floris, Bernard. (2012). Kamusal alanı ve ekonomik alan. Ed. Eric Dacheux. *Kamusal alan* içinde, ss. 65-74. Ayrıntı Yayınları.
- Foster, Hal, (2020). Çağdaş sanatta siyasal kavramı. Ed. Ali Artun. *Sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika* içinde, ss. 131-154. İstanbul: İletişim Yayınları
- Fraser, Nancy. (2004). Kamusal alanı yeniden düşünmek: gerçekte varolan demokrasinin eleştirisine bir katkı. Ed. Meral Özbek. *Kamusal alan* içinde, ss. 103-133. Hil Yayın.
- Gastman, Roger. Neelon, Caleb. (2010). *The history of american graffiti*. New York: Harper Design.
- Habermas, Jürgen. (2004) . Kamusal alan. Ed. Meral Özbek. *Kamusal alan* içinde, ss. 95-102. Hil Yayın.
- Habermas, Jürgen. (2018). *Kamusal alanın yapısal dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Harvey, David. (2006). *Postmodernliğin durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David. (2019). *Asi şehirler, şehir hakkından kentsel devrime doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kalaycı, Nazile. (2013). Farklılıkların temsili sorunu ve kamusal alan. *Amme İdaresi Dergisi*, 46(4), ss. 1-25.
- Kluge, Alexander ve Negt, Oskar. (2018). *Kamusal alan ve tecrübe, burjuva ve proleter kamusal alanın analizine doğru*. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Lefebvre, Henri. (2015). *Şehir hakkı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lewisohn, Cedar. (2009). *Street art: the graffiti revolution*. London: Tate Publishing.
- Millie, Andrew. (2008). Anti-social behaviour, behavioural expectations and an urban aesthetic. *British Journal of Criminology*, 48(3), ss. 379-394.
- Mitchell, Don. (2020). *Kent hakkı, sosyal adalet ve kamusal alan mücadelesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Negt, Oskar. Kluge, Alexander. (2004). "Kamusal alan ve tecrübe"ye giriş. Ed. Meral Özbek. *Kamusal alan* içinde, ss. 133-139. Hil Yayın.
- Özbek, Meral. (2004). *Kamusal alan*. İstanbul: Hil Yayın.
- Smith, Matthew Ryan. (2017). *Indigenous graffiti and street art as resistance*. Ed. Sarah H. Awad ve Brady Wagoner. *Street art of resistance* içinde, ss. 251-274. Cham: Palgrave Macmillan.
- Tate Modern (2008, 04, 02). *Street art at Tate Modern*. Tate Modern. Erişim Tarihi: 26.10.2024. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/street-art-tate->

modern

Wells, Maia Morgan. (2016). Graffiti, street art, and the evolution of the art market. Ed. Jeffrey Ian Ross. *Routledge handbook of graffiti and street art* içinde. ss. 464-474. New York: Routledge.

Zieleniec, Andrzej. (2016). The right to write the city: Lefebvre and graffiti. *Environnement Urbain/Urban Environment [Online], Volume 10*. <http://journals.openedition.org/eue/1421>

Görsel Kaynakça

Anonim. (1970'ler). *New York metro aracında graffiti*. New York: ABD. <http://hilobrow.com/2011/05/21/3d-graffiti/>

Millie, Andrew. (2008). Anti-social behaviour, behavioural expectations and an urban aesthetic. *British Journal of Criminology*, 48(3), ss. 379-394.

Sixeart. JR. ve Faile. (2008). *Tate Modern'in ön cephesinde Sixeart, JR ve Faile'nin eserlerine yer veren Sokak Sanatı sergisi*. Tate Modern-Londra: Birleşik Krallık. <https://www.unit9.com/project/tate-modern-street-art/>