

ESTETİK, MİMARİ VE GRAFİTİ

ESTETİK VE ELEŞTİREL ESTETİK KURAMLAR BAĞLAMINDA KENTSEL MEKÂNDAN GRAFİTİ

Efe Korkut Kurt*



GRAFİTİ NEDİR?

Son 40 yılı aşkın zamandır; bağımsız bir sanat biçimi olarak ortaya çıkan grafiti (marjinal sokak sanatı), kamunun görebileceği alanlardaki çeşitli dışavurumcu yasadışı ya da kaçak işaretler olarak tanımlanabilir.

"Grafiti, basit bir yapıştırmadan dev boyuttaki duvar resimlerine kadar tüm işlerin ortak özelliği, bunların bir şehir planıcısı ya da otorite tarafından tasarlanmamış olması, kanun dışı doğası ve bir tür yeraltı (underground) hareketi olması temelinde açıklanabilir... Duvarlar, kayalar, yol işaretleri, panolar, tren vagonları, motorlu araçlar, garaj duvarları, parklar sokak sanatı eylemcisi için uygun tuvallere dönüşebilir. Kent duvarları, çöp bidonları, posta kutularıyla kaldırımlar sanatçı/eylemci için boyanacak, yazılacak, yeniden tanımlanacak bir platforma dönüşür çünkü marjinal sokak sanatı şehir topraklarının standartlaşmış düzenini reddeder"(Tanglay, 2005).

1980'li yıllarda aktif olarak New York şehrinde ortaya çıktı ve dünyaya yayıldı. Ama geçmişi Taki 183 denen bir postacının her gittiği yere ismini yazmasına dayanır ve zaman içinde grafiti gelişir. New York'ta trenler duvarlar rengârenk değişik karakterli yazılarla süslendi. İlegal olarak yapılan bu sanattan kimi New Yorklular hiç memnun olmasalar da grafiti sanatçıları yaptıkları işin keyfini çıkarıyordu. Fakat zamanla bu yaklaşım resmi otoritelerce grafiti sanatçılarının 'vandal' olarak nitelendirilmeye başlamasına neden oldu.

Grafiti zaman içinde önce Avrupa'ya daha sonra Asya ülkelerine kadar yayıldı. Yazıcılar videolar çıkartmaya başladı 'Wildstyle' ve 'Style Wars' gibi videoları 'Dirty Handz 3', 'Bajo Tierra 3' ve 'Overdose' gibi videolar takip etmişlerdir. Bununla da kalmadı sadece grafiti sanatçılarına özel sprey boyalar üretildi, 'Cap' diye tabir edilen değişik boyutlarda boya püskürten boya başlıkları da kullanılarak grafiti günümüzde düzenlenen grafiti organizasyonlarıyla dünyada ve ülkemizde yayılan bir görsel sanat olarak yolu na devam etmektedir.

Grafiti'nin Kısa Tarihçesi

1970'li yılların başında "Taki 183" kod isimli bir postacının gezdiği çeşitli sokaklara bu kod adı yazarak yayması ile dinamit ateşlenir. Kimilerine göre "Julio 204"un ondan daha önce bu fitili ateşlediği söylenir. Daha sonra 70'li yılların ortalarına doğru 'Papo 184', 'Junior 161', 'Cay 161', 'Stitch 171', 'Barbara 62' gibi diğer sanatçıların da katılımıyla New York metrosu, şehir merkezinde Bronx, Queens gibi siyah nüfusun yoğunlukta olduğu yerlerde ilk örnekleri bu sanatın sadece 'tag' şeklinde görülür. 70'lerin sonlarına doğru sahneye ikinci kuşak 'burner makerlar' çıkar: 'Mare', 'Seen', 'Lady Pink', 'Ramo', 'Lee', 'Zorro80', 'Futura', 'Daze', 'Revolt', 'Zephyr', 'Skeme', 'Demon', 'Ces 157', 'Dondi', 'Crash', 'Wasp 1' gibi isimler artık görseelliği de ön plana çıkararak grafiti sanatını bir adım daha öteye götürürler. New York yetkilileri ve Vali Edward Koch olanlardan memnun değildir, görüntü kirliliği ve trenlerin bakım masrafları ikiye katlandığından ötürü etkili reklâm kampanyaları yapmaya çalışırlar fakat bu ha-

reket karşısında başarısız olurlar. 1980'den 1986'ya kadar grafiti altın çağını yaşar. 86'dan sonra da alınan sıkı önlemler sayesinde ve demode olması sebebiyle çaptan düşer. 90'lı yılların ortalarında tekrar ortaya çıkan ve etkinlik kazanan grafiti sanatı, 2000'lere doğru vagonlardan ziyade yeni kuşak sanatçılar tarafından dünyanın dört bir yanındaki şehirlerin duvarlarını süslemeye tekrar başlar.

KENTSEL MEKÂN VE GRAFİTİ

Grafiti sanatının kentsel kamusal alanlara çok yönlü etkilerinden söz etmek mümkündür. Bu etkilerin estetik boyutu geniş bir perspektif ile tarih boyunca üretilmiş farklı estetik kuramları bağlamında ele alınacaktır. İlkçağdan günümüze kadar varlığını sürdürmüş olan bu sanatsal eylem, modern dönemin kentsel düzeni içerisinde bugünkü anlamını ve kimliğini bulduğu öngörüsü ile çağdaş eleştirel estetik kuramlar çerçevesinde de ayrıca ele alınarak açıklanacaktır.

Estetik bağlamının ötesinde grafiti sanatının kent sosyolojisi ve toplumsal iktidar ilişkileri bağlamında da önemli bir yeri vardır. Bu açıdan Grafiti, bir taraftan kentin özgür biraradalık mekânları olan kamusal alanları üzerindeki iletişim ve sosyal etkileşim ilişkileri açısından, diğer taraftan kentin sanatsal üretim gruplarının içindeki ayrı bir alan olarak iki ayrı boyutuyla ele alınmalıdır. Grafiti sanatçıları, sanatın kurumsal mekanizmasından kurtularak, kamusal alanı kitlesel iletişimin bir parçası haline getirebilirler. Bu durum anlamını kentsel alanların yapısı açısından yeniden kazandırır. Bu mekânların, modernizmle birlikte büyük ölçüde planlı veya plansız süreçlerde toplumsal iktidar mekanizmaları tarafından üretilmektedir. Bu üretilmiş alanlar sokak sanatçıları tarafından, mekânların fiziksel sınırlayıcılarının yüzeylerine yapılan müdahaleler ile yeniden bir sahiplenme ve aidiyet duygusunun kazandırılması-na aracı olur.

Tangalay'ın vurguladığı gibi: *"Marjinal sokak sanatı, "planlı ve düzenlenmiş" şehri "ev"e dönüştürmek, kamusal alanda kimlik göstermek ve kamusal alanı yeniden tasarlamaya yönelik bir girişim olarak görülebilir."* (Tangalay, 2005) Bu açıdan kentsel mekânda kimlik konusu bağlamında günümüz toplumlarında grafiti ağırlıklı bir sanatsal üretim biçimi olarak öne çıkmaktadır.

Bu görüşün karşı tezi ise grafiti eylemlerini sanat olmaktan ziyade bir tür 'Vandalizm' olarak ele almaktadır. Bu görüşe göre kamusal alanlar özel mülk ve kamuya ait sahiplilik alanlarıdır ve bu eylemler mülkiyet hakkının çiğnendiği yasa dışı hareketler olarak ele alınmalıdır. Kamusal mekânların denetimi, korunması ve güzelleştirilmesi konularında yetkili kurum, kuruluş ve kişilerin yasalarca tanımlandığını belirten bu görüşe göre, kentsel alanlara yapılan izinsiz müdahaleler bu mekânların estetiğine zarar vermektedir ve hukuk dışıdır.

ESTETİK KURAMLAR BAĞLAMINDA GRAFİTİ

Sanatın tarihi aslında bir bakıma Grafiti'nin de tarihidir. Çünkü mağara duvarlarına yapılan ilk resim ve çizimler günümüzün Grafiti sanatının ataları niteliğindedir. İnsanoğlunun topluca yaşamı ve medeniyeti üretme süreci, bütün tarih boyunca estetik bir arayışla birlikte devam etmiş, sanat en önemli iletişim araçlarından bir tanesi olarak evrilmiştir. Doğal olarak, her çağın toplumlarına ait değişkenler, bir taraftan ürettikleri sanatın niteliğini ve biçimini oluştururken, her çağ kendi estetik verilerini yine kendi toplumsal yapısı bağlamında üretmiştir. Hegel'in "zamanın tini" diye belirttiği bu durum her dönemin sanatını o dönemin olgularının önemli birer

göstergesi olmasının nedeni yapar. Bu açıdan Antik Yunan'da temelleri atıldığı söylenen sistemli felsefi düşünceden başlayarak estetik kuramları irdelemek ve bu kuramların yaklaşımları dâhilinde Grafiti sanatının estetiğini soruşturmak bizlere hem mekan, hem toplum hem de sanat adına zihin açıcı fırsatlar sunmaktadır.

Platon Estetiği

Platon'a göre her güzelliğin özünde "algılama şeklimiz ne olursa olsun, 'güzel' bulduğumuz nesnelere güzel kılan bir ana güzellik vardır."

Şölen'de bir araya gelmiş olan konukların şiir dolu süslü ifadelerle birer aşk methiyesi düzdüklerini biliyoruz. En son söz alan Sokrates, Diotime adlı bir kâhinle yaptığı bir konuşmayı nakletmiş ve ondan, Aşk'ın aslında bir çelişkiden ibaret olduğunu öğrenişini anlatmıştır: Elde edilemeyen arzusu ile olunamayanın tadından oluşan Aşk, düş kırıklığına uğradığı oranda umut doludur. Küllen bir Aşk, kendi küllerinden yeniden doğar. Platon'da Poros ile Penia'nın (Çare ve Yoksulluk) oğlu olan aşk, akıllı, kurnaz, ileri görüşlü, fakat aynı zamanda fakirdir ve zekâ yoksundur.

Bu açıdan arzu ve arzuyu temellendiren olunamayan olma isteği Platon açısından kişiyi estetik olana yönelten temel olgular olarak vurgulanmaktadır. Bu açıdan Grafiti modern toplumda hem grup hem de birey varoluşu ve psikolojisi açısından benzer dinamiklerden pay almıyor mudur?

Güzel'i arayış bir ebedilik arzusu, bir çeşit arınmadır. İnsana aşk ve sevinç verir. O olmadan insan, algılanabilir gerçeklerin dünyasında sürünmeye mahkûm olur. İnsanoğlu mutlaka; basit, saf, katıksız, insan bedeniyile, renklerle ve çeşitli ölümlü saçmalıklarla lekelenmemiş Öz-Güzellik sayesinde ulaşabilir. Ruh; varlığın ötesine, mutlak uyuma ve temel birliğe böyle erişebilir.

Platon'a göre sanatın özü yücelik ideasının ta kendisidir. Yaşam düzeyinde güzellik yoktur. Güzellik dünya ötesi ya da dünya dışı bir kavramdır. Özlerle ve fikirlerle olabildiğince yaklaşmalı, nesnelere ana örneklerine olabildiğince uyum sağlamalıdır. Nesnelere derin güzellikleri ancak bu şekilde algılanabilir. Mutlak Güzellik'in bu diyalektik arayışı olmadan, ön yaşamımızdan bildiğimiz görüş ikiliğine ait ebedi örneklerin eğitimi olmadan, nesnelere güzelliğini kavramamız asla mümkün olamaz Sanatın özü paradigma da estetik dünyasını, Güneş'in Dünya'yı aydınlatması gibi, benliğimizin zavallı aklımızı aydınlatması gibi aydınlatan ebedi güzelliğin bu mihenk taşındadır. Öz-güzeleğe erişilemez. Yine de ona olabildiğince yaklaşmaya çalışmalıdır.

Platon'un idealar dünyasına yaptığı bu vurgu, yine varoluşçu bir bağlam ile sanatın temel dinamiklerinden birisi olan ebedilik arzusunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle grafiti hem yapanlar açısından hem de kentin kullanıcıları açısından bu arzusunun üretim ve tüketim nesnelere bir tanesi olarak Platoncu estetik bağlamında değerlendirilebilir.

Aristo Estetiği

Genel olarak ve en azından Estetik söz konusu olduğunda, Aristoculuğun, Platonculuğu bir sisteme oturtmuş olduğu söylenebilir. Aristo, estetiği kurarken, Platon gibi aşkın bir güzellik ideasından değil, objelerden ve tek tek sanat yapıtlarından hareket etmektedir. Böyle olunca, sanatı da somut varlıkların bir yansıması, başka bir deyişle taklidi olarak alıp değerlendirmektedir.



Bu bağlamda Grafiti yi değerlendirdiğimiz zaman, Aristo estetiğinin temeli olan 'mimesis' yani gerçek maddesel dünyanın benzer biçimde yeniden biçimlendirilmesi olgusunu temel yaklaşım biçimlerinden bir tanesi olarak görmek mümkündür. Özellikle insan boyutunun yaklaşık benzer ölçeklerinde yapılan kimi figürler kentsel mekânlara katılarak insan algısında zenginlik yaratmaktadır.

Aristo'ya göre nesnelere fani olmaktan kurtulamazlar. Bununla birlikte kendilerinde saklı cevheri, alın yazılarını aramak lâzımdır. Aristo güzelliğin karakterini; düzende nispette, sınırdır görür. Düşünce ve fikir yürütme sistemiyle; miktar, nispet ve matematik ölçülerde bulur. "Estetik, bir şeyin bütünüyle parçaları arasında sezilen matematik nispetleridir" der.

"Çeşitli bölümlerden oluşan bir varlık ya da bir nesne, ancak bölümlerinin belli bir düzene göre yerleşmiş olması ve rasgele belirlenmemiş boyutlara sahip olması ölçüsünde güzel olabilir. Çünkü güzellik düzenli ve büyüklüktedir." (Aristo)

Aristoteles'in ortaya koyduğu güzel tanımları içerisinde ilgi çekici bir başka nokta da güzeli belli bir büyüklük ile ilgi içerisinde ele almasıdır. O çok büyük ve çok küçük şeylerin, yani kavrama gücümüzün dışında kalan şeylerin güzel olamayacağını söyler ve bunları "estetik dışı" diye reddeder.

"...güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan ötürü, ne çok küçük bir şey güzel olabilir, zira kavrayışımız algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır; ne de çok büyük bir şey güzel olabilir, çünkü o bir defada kavranamaz ve bakanda birliği ve büyüklüğü yiter." (Aristo)

Grafiti yer aldığı çeşitli yüzeylerde mekânda farklı konumlardan algılanabilir büyüklük ve ölçüleri ile Aristocu anlamda bir estetiğin değerleri içerisinde kabul edilebilir.

Aristoteles tanımlamasını, kararlılık, simetri ve birlik kavramlarını kullanarak tamamlamıştır. Buna göre Aristoteles için Güzellik, dünya yapısal düzeninin en iyi açıdan ele alınmış halidir. Artık söz konusu olan insanları oldukları gibi değil de olmaları gerektiği gibi görmektir. Bu tavır Grafitinin varolan yapısal düzene getirdiği ekleme ve müdahale ile açıkça örtüşmektedir. Bu açıdan Grafiti ile verilen çevrenin kimi yüzeyleri bir çeşit illüzyon ile görselleşir.

Kant Estetiği

Alman filozoflarından I. Kant, güzeli bir estetik değer olarak hoş, iyi, doğru ve yararlıdan ayırarak, sanat güzelliği ile tabiat güzelliği farkını ortaya koyar. Kant'a göre tabiat güzelliği tabiatın bir maddede amacına ulaşmasıdır; bunun belli kuralları vardır. Sanat güzelliğinde ise çoğu kez amaç, kural yoktur; hoşla gitme ve ruh-taki estetik duygu esastır. Demek ki Kant'a göre iki tür Güzellik vardır. Bunlardan biri, (düşün ve duygu uyumunu çiçeklerde, arabeskerlerde, tertemiz doğa'da kendi için hiçbir anlamı olmaksızın gerçekleştiren bir biçimler birliği içinde) her türlü çıkardan "uzak" hür, saf Güzellik, diğeri ise üst düzeyde bir tür insan Güzelliği. Bu güzellik özgür değil, kavrama "bağimli"dır.

DEHA—>SANAT<—BEĞENİ—>DOĞA

Kant diyor ki, sanat 'Deha'nın düşünsel bir oyunudur, ama eğer bu oyun belli bir öze sahip değilse asla sanat niteliğini taşımaz. Bu öz içerik değildir, sanatçının biçime yüklediği kendi anlamıdır. Doğanın bile bir özü vardır, bu özü tanı katmıştır ona. Sanatın özünü de sanatçı katar. Bu öz doğrudan doğruya sanatçının şiirsel fikridir. Hiçbir sanat ürünü anlaşılacak için yapılmamıştır. Çünkü 'Deha' anlaşılacak konusunda her zaman doğa ile mücadele halinde.

'Gerçekten güzel bir sanat biçiminde, içerik hiçbir şey, biçimse her şey olmalıdır: Bir bütün olarak insan üzerine ancak biçim aracılığıyla etki edilebilir. İçerik yoluyla ise sadece ondan ayrı güçlere etki edilebilir. Sanatçının gerçek sırrı şudur: O, biçim yoluyla doğa'yı siler (Den Staff durch die Form Vertilgt)." (Kant)

Grafiti'nin estetiğini Kantçı açıdan bakarsak bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Grafiti verilen çevrenin kimi verilerini silerek kendi damgasını vurur. Bu bağlamda doğal ya da yapısal çevre sanatsal bir ifade ile sanatsal bir biçim kazanarak estetik düzeyi yükselir.

Duygusallığın kapsadığı tüm olumsuzluk, özellik ve keyfilik ve 'Duygu'nun hammadde olan öznel 'Beğeni' kavramıyla, evrensel ve zorunlu beğeni kavramı arasında, Kant'tan çok önceleri de temel bir çatışma vardı. Bu iki kutup arasında kalan 'Beğeni', sonuç olarak kabullenme ya da yargılamaya indirgenmiş oluyor, böylece de tüm anlamını yitiriyordu.

Kantçılığın gerçek özgünlüğü, üçüncü 'Eleştirisi'nin büyük keşfi sayılabilecek yeni bir 'Beğeni' kuramıdır. Kant'a göre 'Beğeni' sadece bir GEFUHLSURTHEL, bir duygusal eleştiri değildir; 'Beğeni' aynı zamanda bir yargılama duygusudur (URTHEILSGEFUHL). Başka bir deyişle bu, zorunlu bir duygusal evrendir.

"Beğeni, bir nesneyi ya da bir temsil biçimini, doyumla veya hoşnutsuzlukla, ya da kayıtsızlıkla yargılayabilme yeteneğidir. Doyum nesnesine Güzel denir." (Kant)

Kant'a göre 'Beğeni' ile 'Deha' karşı karşıya geldiğinde özveride bulunan 'Beğeni' değildir, 'Deha'dır. Beğenilmek istemeyen bir sanatçının olması mümkün değildir. Her sanatçı o düşünsel oyununu paylaşacak bir birey arar. Bu düşünsel oyunu yaparken 'Beğeni'yi düşünür. Kant'a göre her oyun paylaşılan bir oyundur. Hiçbir oyun tek başına oynanamaz. Tek başına oynanan bir oyun hiçbir zaman bireye tat vermez. İşte 'Deha' da düşünsel oyununu oynarken bireyin 'Beğeni'lerine de yönelmek zorundadır. Ama bu

insanların istediği gibi yapmak anlamında değil en azından bir takım insanlar ile paylaşabilecek kadar bir 'Beğeni'ye ulaşmak anlamındadır.

Kant'ın yaklaşımı ile Grafiti sanatçısını 'Deha' olarak değerlendirirsek, Grafitinin kamusal bir sanat oluşu yine Kant ile açık bir paralellik içerisindedir. Grafiti sanatçısı kendi yaratıcılığının sınırlarını zorlarken, bir 'Beğeni' ihtiyacını gidererek, tanınmak ve toplumsal bir iletişimin parçası olmak istediğindedir.

Hegel Estetiği

Hegel estetiğini anlayabilmek için öncelikle Hegel'in felsefesini genel hatları ile anlamak gerekmektedir. Hegel'e göre dışsal boyutu içerisinde dondurulmuş olan doğanın ötesinde, Tin (Mutlak) özgür tinselliği içerisinde kendini ortaya koyar. Hegel için 'Mutlak' hiçbir zaman durağan halde bulunmaz "daima alabildiğine ilerleyici bir durumda bulunan" hareket halindeki kendisiyle eşit haldedir. 'Mutlak' hâlihazırda olduğu şey değildir çünkü olduğu şeye dönüşür.

Hegel, duyumsanabilirde üzeri örtülen özün ifşası için gerekli aracı sanat olduğunu öne sürmektedir. Ona göre;

"İnsanın yarattığı bütün eserlerde olduğu gibi, sanatta da, en önemli rol içeriğindedir." (Hegel)

Hegel'e göre sanat doğayı taklit etmek değil açıklamak zorundadır. Doğayı taklit eden sanat zayıf hatta komik olur.

"Sanatsal güzellik doğal güzellikten üstündür çünkü tinin ürettiği bir şeydir. Tinden gelen her şey doğadan gelen her şeyden üstündür." (Hegel)

Hegel'in estetik kuramına göre sanat eseri bir şey haline gelebilmek için gerçek ve maddi varlığı üstlenir, fakat tam olarak bir sanat eseri haline gelebilmek için bu varlığı idealize eder. Bu idealleştirme de Tin'e yani gerçeğe yani estetiğe ulaşmanın bir yoludur.

Bu bağlamda Grafiti'yi yorumladığımızda, Grafiti'nin kentsel mekânlarda aldığı çoğu zaman gerçek dışı, abartılı, çarpıcı biçiminin Hegel estetiğinin temel vurgusu ile paralellik içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan Grafiti'nin çevresel verilerin gerçekliğinin ötesinde bir kavrayışın estetiğine ulaştığını iddia etmek ve bu açıdan değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

Heidegger Estetiği

Varoluşçu filozoflardan Martin Heidegger'e göre ise, güzellik "varlığın aydınlanmasıdır, doğruluktur." Ancak bu doğruluk, mantıksal doğruluk değil, gerçek doğruluktur; varlıkların içindeki doğruluktur. Varlıkların gizli olan yapısını herkesin görebileceği şekilde açığa çıkarmak, güzeli ortaya koymaktır.

"Güzellik, Hakikat'in sanat yapıtı içindeki varlığı olarak görünüşe çıkar. Hakikat, varolanın gizlilikten kurtulmasıdır. Hakikat varlığın hakikatidir. Güzellik bu Hakikat'in yanında ortaya çıkmaz, onunla iç içedir." (Heidegger)

Sanatı hakikatin işe koyulması olarak dillendiren Heidegger, hakikati de eserde 'işe koyulmuş' olarak görmek ister. Eserin gerçekliğinin, hakikatin eserde iş başında olmasıyla ve hakikatin gerçek-



leşmesiyle belirleneceği fikrini savunur. Eser bizi 'öteki' ile karşılaştırır, başkayı ifade eder. Yani alegori ve simgedir eser. Öteki var-oluşla, var-olanla ilgili bir şey olduğu sürece sanat eserleri de bir nesnedir ve sanat tarihseldir, tarihsel olarak eserdeki hakikatin yaratıcı konumudur. Heidegger'e göre sanat eserinin kökeni yani yaratanların ve koruyanların kökenleri, yani bir halkın 'tarihsel orada oluşunun kökeni sanattır, sanat kendi varlığında bir köken olduğu yani hakikat gibi harika bir tarzda var-olarak yani tarihsel olduğu için bunun böyle olacağını, böyleliğini ileri sürer. O'na göre son nesnelere 'ölüm ve ahirettir'. Hakikatin mevcut bir durum olmadığını, hakikatin bir gerçekleşim olduğunu söyleyen Heidegger'e göre sanat hep güzel olan ve güzellikle uğraşmıştır, oysa hakikat ile uğraşmalıdır.

"Estetik, sanat yapıtını bir nesne, aisthesis'in, geniş anlamında duygusal idrakin nesnesi olarak alır. Bugün bu idrake deneyim diyorumuz biz. Sanatın deneyimlenme yolu onun özüne değin bir bilgi sağlamak diye kabul edilir. Deneyim salt sanat beğenisi ve zevki için değil, ama sanatsal yaratım için de, ölçünü veren kaynaktır. Oysa belki de sanatın içinde öldüğü unsurdur deneyim. Ölüm öyle yavaş vuku bulur ki birkaç yüzyılı alır." (Heidegger)

Heidegger'in de sanatı fenomenoloji bağlamında ele aldığı söylemek mümkündür. Bu açıdan Grafiti estetiği temellendiği sosyal bağıntılar ve üretim sürecindeki değişkenler açısından Heidegger'in estetik yorumu için öne çıkan bir sanat alanı haline gelmektedir. Her şeyden önce Grafiti sanatçısının tuvali kentin var-olan dokusu ve yapılı çevredir. Bu açıdan sanatsal söylemi oluşturan hakikatleri bu verili alanlarla hesaplaşmak zorunda olan bir eylem olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir.

ESTETİK ÜZERİNE YAKLAŞIMLAR

Grafiti'yi veya herhangi bir sanatsal olguyu estetik açıdan inceleyen, sadece belirli düşünce sistemlerinin çatısı altında değerlendirmek, konunun bütünsel verilerini dağıntık hale getirme olasılığını oluşturmaktadır. Bu açıdan estetik üzerine farklı yaklaşımları genelleyerek ortaya koymak konunun ve konuyla ilişkili bağıntıların daha açık anlaşılmasını sağlayabilecektir.

"Estetik Yargılar Ortaktır."

Estetik yargıların şartsız bir zorunluluğu yoktur. Ancak bu yargılar, sadece duyular hoşlanmasına dayanan, hiçbir prensibe dayanmayan, tamamen keyfi olan yargılardan da ayrılmalıdır. Sanat eser-

lerini değerlendirmede pratik bir zorunluluk ta vardır. Özgür olarak hüküm veren insanlar; o toplumda, o çağda geçerli olan ortak estetik duyguya (sensus communis aestheticus) göre hareket ederler. Bu duygu, sübjektif olmakla beraber bütün insanlarda ortaktır.

Bu açıdan baktığımız zaman bir sanat eserini veya herhangi bir olgunun estetik boyutunu, o eserin veya nesnenin üretildiği tarihsel dönem ve bu döneme ait tüm kültürel ve toplumsal değişkenler bağlamında değerlendirmemiz zorunludur.

Grafiti çağlar boyunca varlığını sürdürmüş bir olgu olmakla beraber, her çağda farklı bir anlam kazanmış, bu anlam çerçevesinde toplumsal bağlamına oturmuştur. Bu açıdan da Grafiti'yi değerlendirirken modern dönemin kentini ve kentli bireyini göz önünde bulundurmamız zorunluluk taşımaktadır.

"Estetik Yargılar Rölatiftir."

Sanat eserleri kendi kültür yapıları içinde ortaya çıkarlar. Bu eserleri değerlendiren estetik beğeniler de kültürden kültüre değişir, yani rölatiftir. Ayrıca bir kültür içinde eğitim de insanların beğenilerini değiştirdiği için, farklı eğitim düzeylerindeki insanların estetik yargıları birbirinden farklı olacaktır. Ve son olarak aynı kültür içinde aynı eğitim düzeyine sahip insanlar arasında psikolojik yapı farklılıkları olduğu için bu da estetik yargıların rölatifliğini güçlendirecektir.

Bu açıdan değerlendirdiğimiz zaman her çağ kendi estetiğini üretmekle birlikte, bu ortak yargıların ötesinde toplumlar, gruplar, farklı toplumların farklı yaş, cinsiyet, kültür ve sınıflarına mensup bireylerinin estetik değerlerinin farklı olabileceğini söylemek ayrıca doğru olacaktır. Bu estetik yargılar bireyin içinde bulunduğu anlık koşullar bağlamında kendi içerisinde bile değişiklik gösterebileceğini de ayrıca göz önünde bulundurmakta fayda vardır.

Grafiti kent içerisinde yaşayan farklı gruplardan kişilerin ürettiği ve her kentin bulunduğu kültür ve coğrafyaya bağlı olarak farklılıklar gösteren tarzlara sahiptir. Modern kenti oluşturan toplumsal olguların benzerliği ölçüsünde üretim bağlamı benzetmekle birlikte, yapan kişilerin dünya görüşü ve kimliği yapılan Grafiti'nin hem biçimsel hem de içeriksel özelliklerini farklılaştırmaktadır.

"Estetik Yargılar Düşünseldir."

L. Wittgenstein'a göre, estetik yargının temelinde duygusallık yoktur, bilgi ve düşünsellik vardır. Estetik yargıyı, konunun uzmanları verir ve diğer insanlarda onlara uyarlar. Wittgenstein, estetik yargıları kişilerin zevkleri, hoşlarına giden şey olmaktan çıkarıp tamamen uzmanlığa bağlayarak, onların ortak ve değişmez olduğu konusunu iyice vurgulamaktadır. Yani estetik yargıların temelinden duygusallık kaldırılmakta, yerine düşünsellik ve bilgi konulmaktadır. O zaman, bilgiye dayalı yargıların mantıksal doğruluğu gibi, kurallara uygunluk esasına dayanan estetik yargıların da mantıksal doğruluğu ve genel geçerliliği söz konusu olmaktadır.

"Acaba yaptıklarımız ne ölçüde düşünme biçimimizi değiştiriyor, yaptıklarım ne ölçüde düşünme biçimimi değiştiriyor acaba, hepsinden daha önemlisi, acaba yaptıklarım ne ölçüde insanları düşünme biçimlerini değiştirmeye ikna ediyor!" (Wittgenstein)

Wittgenstein estetik değer yargılarının toplumsal olarak üretildiğini ve bu konuda hâkim kişilerin önderlik ettiğini vurgulamaktadır. Bu düşünce açısından değerlendirdiğimizde Grafiti sanatçısının bir yandan belirli bir etki altında kalarak dönemine ait estetik

normların içinde kaldığı, diğer taraftan da kendisinin toplumsal düzeyde bu estetiği ürettiği söylenebilir.

"Sanat Güçsüzlüktür."

Nietzsche, içinde yaşadığımız dünyanın sürekli olarak yaratılan ve yeniden yaratılan bir sanat yapıtı olduğunu, dünya denilen bu yanılsama ağının ardında ve ötesinde hiçbir şeyin bulunmadığını dile getirir. Nietzsche bir sanat yapıtı olarak kabul ettiği dünyanın insan tarafından yaratıldığını düşünmektedir. Aslında bu anlayış, dünyanın dünya olması itibarıyla insanın onu anlamlandırmasına, ona yönelmesine gereksinim duyduğunu ima ediyor gibidir. Sanat, doğanın biçiminin değiştirilmesi, dikkatlerin insan varoluşundaki trajik duruma çevrilmesi ve dünyada var-olan bütün olumsuzlukların ortadan kaldırılması gibi bir işlevi yerine getirebileceğinden dolayı oldukça önemlidir.

Nietzsche'nin estetizmine giden yolu açacak olan "Tanrı'nın ölümü"nü doğurduğu krizdir. Çünkü bu şekildeki bir kriz inancı, var-olan dünyanın hükümsüz görülerek mahkûm edilmesini içerir. Bu hükümsüzlüğün fark edilmesi nihilizm olarak bilinen şeye denk düşer. Ama Nietzsche, iki tür nihilizmin varlığından söz etmektedir: Bir tarafta, Nietzsche'nin dünyanın hükümsüzlüğünün sunduğu fırsat olarak gördüğü şeye cevap vermeyi başaramayan bir nihilizm vardır. Bu nihilizm, var-olan bütün değerlerin değersizleşmesini ezici ve sıkıntı verici bir şey olarak görür. Bu kriz karşısında insan aktif değil pasiftir ve de estetik olmayan bir tavır takınmıştır. Diğer tarafta ise aktif, estetik bir nihilizm vardır. Bu nihilizmde boşluktan korkuyla geri çekilmek yerine, onun üzerinde dans edilir. İnsanlar, kendi varlıklarına uygun bir dünya yok diye sızlanacakları yerde bir dünya icat ederler. Böylece insanlar, doğal sınırlar tarafından engellenmeksizin kendi varoluşlarının sanatçıları olurlar.

Nietzsche'nin estetiği dikkate değer ve oldukça çekici bulmasındaki en önemli nokta yaratıcılık kavramıdır. Çünkü sanatçının hiçbir şeyi olduğu gibi görmemesi ve daha dolu, daha yalın, daha güçlü görmesi ve aynı zamanda var-oluşun sunduğu kaba malzemeyi kendi suretinde yaratılmış bir şeye dönüştürmesi, onun yaratma yeteneğinden dolayıdır. Sanatçı, bu yaratma yetisi aracılığıyla olanla yetinmemekte; her zaman bir olması gereken, yeni baştan yaratılması gereken bir dünyanın özlemi içerisinde. Sanat, hayatı mümkün kılmanın en büyük aracıdır, hayata götüren büyük ayartıcı, baştan çıkartıcı, hayatın uyarıcısıdır. Sanat, hayatın yadsınmasına, Hıristiyanlığa, Budistlik olana, nihilistik olana karşı iradenin tam anlamıyla biricik üstün karşı gücüdür. Ancak yine de Nietzsche, sanatı bir hakikat olarak değil bir yanılsama aracı olarak görmekte ve sanat istemini de, yalan söyleme, hakikatten uzaklaşma, hakikati olumsuzlama (negation of truth) istemine bağlamaktadır. Nietzsche'nin estetiğe öncelik tanımının nedeni, onun bize 'gerçeklik' e ilişkin derin bir anlayış kazandırması değildir. Tam tersine, sanat açıktan açığa bir yanılsama alanıdır ve bu haliyle de mantık ve diyalektiğin farkında olmadıkları yanılsamalarının tam karşı kutbunda yer alır.

"Hepimiz gerçekten korkarız. Yaşam sadece sanatın yarattığı yanılsamalar sayesinde mümkün olabilir." (Nietzsche)

Nietzsche bu yaklaşıma ek olarak günün estetiğini ve sanatını da eleştirmiştir. Nietzsche'ye göre sanat çöküş halindeki uygarlıkların tesellisidir. Nietzsche Avrupa'da edilgin bir nihilizmle lekelenmiş bir estetiğin yayılmakta olduğunu savunmuş, bunun aşılması gerektiğini vurgulamıştır.

Grafiti Nietzsche'nin sanata olan yaklaşımı bağlamında tam da kişinin var-olan çevreye olan sanatsal müdahale fikriyle örtüşmektedir. Mevcut toplumsal yapının bir tezahürü olan bu çevreye sanatsal müdahaleler, hem bu sanatçıların hem de bu sanatsal söylemlerden haz alan gruplar için teselli niteliğindedir.

ELEŞTİREL ESTETİK KURAMLAR VE GRAFİTİ

Modern anlamıyla Grafiti modern dönemi sistemli bir eleştirel analiz ile ele alan düşünürler tarafından en iyi anlaşılabilir. Estetik kuramlar tarihsel olarak kendi dönemlerinin olgularını en doğru bir şekilde verebildikleri gibi, sanayi devrimi sonrası toplumların bir gerçeği olan modern kentlerde var-olmuş Grafiti sanatı da ancak gerçekçi olgular arası bağıntıları ortaya koyan kuramlar tarafından gereği gibi anlaşılabilir. Bu açıdan konuyu Marksist estetik, Benjamin'in estetik ve sanat üzerine görüşleri ile çağımız kültür endüstrilerini ve günümüz sanatının toplumsal bağlamı ile ele almış olan Adorno'nun görüşleri çerçevesinde değerlendirmek tarihsel süreç ile estetik yargılar arasındaki kavrayışımız açısında da tutarlı olacaktır.

Marksist Estetik

Marx'a göre sanat eseri bir birey tarafından yaratıldığı için öznel-dir; ama aynı zamanda, o birey "toplumsal ilişkilerin toplamı"ndan bir öz taşıdığı için sanat eseri neseldir. Marx'a göre egemen üretim biçiminin neticesi olan ekonomik koşullar insanın yaşam tarzını belirler. Ona göre sanat entelektüel işlemlerle karakterize olur ve zihinsel (mental) sistemin bir kısmı ve ideolojinin bir yönü olarak düşünülmelidir. Böylelikle de, sanat eserleri maddi nesnelere farklıdır. Ancak buna rağmen, sanat eserleri de maddi nesnelere gibi egemen üretim şekli tarafından belirlenmektedir. Marx'a göre tüm sosyal değişmeyi temellendiren esas kanun üretim biçimindeki değişimler olduğuna göre sanatın da tarihi, toplumsal hareketliliğin ekonomik kanununa bağlı olarak gelişir ve değişir. Aynı zamanda ekonomi, sınıf çatışmasının da anahtarıdır. Marx, kaçınılmaz sınıf çatışması modeli temelinde sanat tercihlerinin de sınıf pozisyonuna ve o sınıfın dünya görüşüne göre farklılaşacağı inancındadır.

Bunun ötesinde Marx'a göre sanat biçim ve özden oluşan iki temel olgu ile belirlenir ve bu iki olgu diyalektik bir ilişki içindedir. Sanat ta toplumlar gibi sürekli dönüşür ve bu toplumsal dönüşüm sanatın özünü oluşturduğu ölçüde güncel ve ileri bir sanat meydana gelir. Marx'a göre sanatın biçimsel tarafı ister istemez tutucudur ve özü değiştikçe biçimde bundan etkilenecek dönüşür.

Grafiti Marksist estetik bağlamında önemli ve ayrıcalıklı bir yere oturur. Her şeyden önce Grafiti sanayi devriminin ve buna paralel olarak kapitalist üretim biçiminin şekillendirdiği ve ürettiği mekânlardadır. Bu açıdan böylesine toplumsal ilişkilerin göstergelerini taşıyan fizik-mekânlar, Grafiti ile ezilen sınıfların merkeze müdahale biçimleri olarak estetikleşir. Marksist bir bakış açısıyla Grafiti özü itibarıyla gerçek sınıfsal çatışmaları açığa vurur ve kendi biçimsel tarzını da bu çatışmanın diyalektiğinden alır. Bu açıdan eleştirel estetiğin ilk adımlarında sayılabilecek Marksist estetik anlayışı açısından piyasa ilişkilerinin dolayımından geçen bir burjuva sanatının karşısında Grafiti özgür ve ilerici bir sanatsal dile sahiptir.



Benjamin Estetiği

Benjamin, sanatın biçimci çözümlerini, tarihsel bir yaklaşım oluşturmak üzere toplumsal kuramlarla birleştirir. O dönemin estetik kuramlarının gündemini, doğa bilimlerinin erişebileceğinden çok daha köklü ve yapıcı bir evreni ancak sanatın ifade edebileceğine inanan Nietzsche belirlemektedir. Nietzsche'nin pek çok izleyicisi aynı görüşü insan bilimleri için de savunmaktadır. Bu yaklaşımlara, sanata tarih içinde bir yeri uygun gören Marxçılar karşı çıkmıştır. Onlara göre bu tarih, siyasaldı ve sanatın doğası, siyasal mücadelesi için seçtiği tarafı belirlerken tüketilmiştir. Bir başka deyişle, sanat kendi doğasını bile kurmaktan uzaktır; sanat yalnızca siyasal altyapının üstyapıdaki yansımasıdır. İşte modern estetik kurama egemen bu iki kamp arasındaki Benjamin hem kişisel yapısı hem de ilişkilerinin sonucu daha çok Marxçılara yakındır.

1920'lerin sonlarından başlayarak Benjamin'in yapıtlarının, sanatın nasıl bir siyasal kimlik varsaydığını ortaya koymakla ilgili olduğu görülür. Bu evrede önemli olan, sanatın toplumun önüne nasıl ve söz konusu toplumun çalışanlarınca, gönüllü ya da gönülsüz, nasıl özümsemediği konularıdır. Böylelikle de Benjamin'in gözünde teknoloji kuramı ve tarih kuramı anlayışları daha ön plana çıkar. İlkel toplumsal koşullar altında sanat, kutsallığın simgeselleştirilmesi gibi, temelde törensel bir işleve sahiptir; yüksek bir "kült" olarak değerlendirilir. Ancak, halkın bunlara erişme olanağı oldukça sınırlıdır. Oysa modern dönemde yüksek kültür, sanat yapıtlarını müzelerde, konser salonlarında ve operalarda seçkinlere sunar. Kitle iletişim araçlarının katkısıyla, özünü yitirmeden çoğalabilen ama ereksiz kalan sanat artık müdahaleye açık hale gelmiştir. Böylece sanat, siyaset gibi geniş toplumsal dinamiklerle kaynaşmıştır. Kültür ve sanat eserlerinin geleneksel bir bağlamda buldukları ve bir inanışa bağlandıkları devirdeki eşsizlikleri, alışveriş dünyasında hüküm süren basit duygulara kıyasla o seçkinlik belirtisi, kısaca sanatın o 'Aura'sı, ticari değerler, sanat piyasası, özgün eserin yoğun olarak çoğaltılmasıyla yok edilmiştir. Çoğaltılabilirlik bir yandan sanat üzerinde kültürel baskı uygulayan sınıfın ayrıcalıklarına son verirken, bir yandan da sanat eserinin ticari mal haline getirilmesini ve birinin yerine bir başkasının konabilirliğini destekler. Böylece belirlenen karşıtlar birliği, eleştirel estetikçilerin karşı karşıya buldukları çelişkili durumu -bir yandan (liberal toplumun doğurduğu) teknokrasinin ezdiği bireyselliklerin değerlerini korumak, bir yandan da sanat hakkındaki bazı ideolojik söylevlerin baskıcı ve yalancı yapıtlarını karnitlar niteliktedir.

Grafiti bu açıdan ele alırsak, kopyalanabilir bir sanat ürünü olması ve burjuva sınıfının piyasa sisteminin dışında kalması nedeniyle Benjamin'in kaybettiğini söylediği 'Aura'sını tümü ile yeniden kazanmasa bile, sanatsal değerini toplumsal açıdan yeniden elde etmektedir.

Adorno Estetiği

Platon'dan başlayarak ortaya konulan farklı tarihsel dönemlerin estetik kuramları bağlamında ele alınan Grafiti, en doğru biçimde Adorno'nun yorumları çerçevesinde ele alınırsa yerinde olur. Bunun nedeni de hiç şüphesiz modern anlamı ile Grafiti'nin Adorno'nun altını çizdiği tarihsel koşullar ile açıklanan bir estetik anlayışla örtüşeceğidir. Adorno'dan önce Benjamin teknolojinin gelişimi ve toplumsal dönüşümler bağlamında sanatın özünde bir değişime girdiğini ve kitlelerin beğenisine sunulan sanatın kabuk değiştirdiğini gündeme getirmişti. Adorno yaşadığı çağın gerçek

liği olarak sanatın geç kapitalizmin en önemli tüketim öğelerinden bir tanesi haline girerek toplumun büyük bölümünün yaşamını etkileyecek bir olgu haline geldiğini ortaya koymuştur.

Adorno sanatı, "topluma karşı, toplumsal antitez" olarak görür. Sanat ne toplumu onaylar ne de reddeder, fakat eleştirir. Bu, onun sanat-toplum ilişkisi için söylenebilecek belki de en yerinde belirlemedir. O'na göre sanat burjuva toplumunun kötü şimdisinin içinde doğruluk olarak kalan en son yerdir. Sanat yapıtlarının toplumla kendi tarzında ilişkisi bir yana, özerkliği Adorno için büyük önemdedir. Sanatı eşya olmak tehlikesinden kurtaracak biricik şey, onun özerk ve özgün olmasıdır. Özgünlük, sanatın artan özerkliği ile birlikte pazara karşı durabilir, "Kültür Endüstrisi"nin ürünü olmaktan sanatı uzak tutabilir. Sanat yapıtlarının iç biçimleniş, onların özerkliğini temin eder.

"En yüce sanat eseri bile, belli bir anda toplumun durumuna karşı bilinçsiz ve üstü kapalı biçimde polemik giriştiği zaman, soyut biçimde ilk ve son defa değil, fakat duruma bağlı olarak ve somut şekillerde, gerçekliğin tılsımı dışına adım atmak suretiyle, gerçeklik karşısında belirli bir konum alır." (Adorno)

Sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki "diğer" toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Özerk olduğu sürece, artık düzen içinde varlığını sürdüremeyen ütopyanın korunup sığındığı son alan olmuştur. Bu anlamda, içinde bulunduğu topluma hem içkin, hem de aşkın eleştiri uygulayabilme konumunu elde eder. Toplumun içinde kalmaya devam ederek içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütopyayı, "öteki"ni saklı tutarak aşkın eleştiri konumunu, garanti etmektedir. Sanat insanlığın meşru bir ilgi alanı olan gelecekteki mutluluğundaki haklı çıkarının ifadesidir. Söyle der Adorno:

"Sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki "diğer" toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Özerk olduğu sürece, artık düzen içinde varlığını sürdüremeyen ütopyanın korunup sığındığı son alan olmuştur. Bu anlamda, içinde bulunduğu topluma hem içkin, hem de aşkın eleştiri uygulayabilme konumunu elde eder. Toplumun içinde kalmaya devam ederek içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütopyayı, "öteki"ni saklı tutarak aşkın eleştiri konumunu, garanti etmektedir. İnsanlığın meşru bir ilgi alanı olan gelecekteki mutluluğundaki haklı çıkarının ifadesidir." (Adorno)

Adorno, dili temelde sanata düşman bir şey olarak görür. "Sanatın gerçek dili dilsizdir" der. O halde biz sanatı nasıl anlayacağız? Şöyle: Sanat yapıtları kendiliklerinde kendilerini bize sunarlar. Bu "kendiliği" Adorno, "Sanat yapıtlarının bakışı (görünüşü)" diye adlandırır. Burada kastedilen, sanatın hem görünüşü hem de bize bakışıdır. İzleyici kendisini bu bakışa kaptırır, ifadeyi onda keşfeder: "İfade, eserlerin şikâyet eden, inleyen çehresidir. İfadeler, kendilerinin görünüşüne karşı çıkana kendilerini gösterirler." Yapıtın neyi söylediğini anlamak için, onun bu çehresine bakmalı ve ona da karşı çıkmalı. O zaman yapıt, yani bilmece, bize kendini açar.

"Sanat eserleri hayata sahiptir; çünkü onlar doğanın ve insanın konuşamadığı şekillerde konuşurlar. Sanat eserleri konuşurlar, çünkü onların tek tek bileşenleri arasında bir bildirişim vardır: yalnızca bir yayılım durumu içinde varolan şeylerde bundan söz edilemez." (Adorno)



Adorno, aydınlanmanın ilk müsveddelerinde "kitle kültürü" ifadesini kullandıklarını, ancak bu ifadenin bir nevi çağdaş halk sanatı olarak algılanmaması için "kültür endüstrisi"ni tercih ettiklerini belirtir. Bu tercih, kâr odaklı endüstrilerin kültür adı altında yaptıkları ticaret ve manipülasyonu ve bu endüstrilere bağlı bir şekilde çok sıkı örülmüş düşünsel, sanatsal bütün yapıların "çoktandır aynı zamanda birer mal değil, enikonu birer mal" olduğunu ifşa eden eleştirelliği de beraberinde getirdi.

"Sanat da aydınlanmaya katılır, fakat farklı bir şekilde: Sanat eserleri yalan söylemezler, sanat eserlerinin söylediği şey kesinlikle doğrudur. Bununla birlikte, sanat eserlerinin gerçekliği, onların, dışarıdan önlerine getirilmiş sorulara cevaplar olmalarında yatar. Bu yüzden sanattaki gerilim, ancak dıştaki gerilimle bağıntılı olarak anlam kazanır. Sanatsal deneyimin temel katmanları, sanatın kendisinden kopmak istediği nesnel dünya ile benzerlik içindedir." (Adorno)

Kültür endüstrisini "müşterilerin kasten ve tepeden birleştirilmesi" olarak tanımlayan Adorno, bu aynileştirme mekanizmalarının binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını her ikisinin zararına olacak şekilde birleştirmeye çalıştığını söyler. Sanatı metaya dönüştüren kültür endüstrisi, onun özerkliği ve biricikliğini de darbeyleyerek, kitlelere ve kitleleri sahte bir uyum fenomeniyle biçimlendiren sermayeye uyumlu ve yüksek sanat ile düşük sanat arasında yarattığı negatif bütünleşmeyle eşdeğerli kılar. Bu açıdan da Graffiti kültür endüstrilerinin dışında kalan özerk yapısı ile Adorno'nun yaklaştığı anlamda gücünü yitirmeden koruyabilir.

Sanat eserleri, ampirik hayatın sonradan kurulmuş imgeleri ya da replika'larıdır (taklitleridir), çünkü onlar, ampirik hayata, dış dünyada kendilerinin yadsınması olan şeyi sunarlar. Bu süreç içerisinde, sanat eserleri, ampirik dünyaya ilişkin baskıcı, dışsal deneyimleme tarzının kabuğunu soyarlar. Sanatı gerçek hayattan ayıran çizgi boş bir sözden ibaret olmadığına göre, sanat eserlerinin canlı oldukları, kendilerine özgü bir hayatları olduğu akıldan tutulmalıdır. (Adorno)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Herhangi bir sanat türünü veya eserini estetik kıstaslar içinde değerlendirmeye soyunmak kendi başına çok sayıda değişken ile hesaplaşmayı zorunlu kılıyor. Bunlar sanat üzerine bugüne kadar yapılmış çok sayıda tanımlama ve yorumu içerdiği gibi aynı za-

manda sanatın sosyolojik boyutu konusunda da hem tarihsel hem de yapısal çok farklı çözümlenmeleri mümkün kılmaktadır. Graffiti sanatının bu sosyolojik bağlamındaki tartışmaları anlamında özellikle önemlidir ve de toplumların yapısal dönüşümü içerisinde sanatın genel anlamda içine düştüğü sorunsallar açısından önemli görülmeyle hak etmektedir.

Estetik üzerine konuşmak ve bir sonuca varmak kendi özü gereği çok zor ve çetrefilli bir iştir. Bu açıdan da Graffiti'nin estetiği konusu bir yandan ontolojik bir hesaplaşmayı diğer yandan da sanat sosyolojisi bağlamında ele alınmayı gerekli kılıyor. Bunun temel nedeni de Graffiti'nin çağımızda ortaya çıkan en etkili toplumsal ifade araçlarından bir tanesi haline gelmiş olmasıdır.

Kentler çağdaş yaşamın olmazsa olmaz alanları ve yaşam makineleri durumundadır ve mekânlarının biçimlenişi ve kimlik kazanma süreci, denetlenebilir veya denetlenemez çok sayıda değişken tarafından meydana getirilir. Bu değişkenlerin sentezinden meydana gelen bir sonuç ise şehirlerin tarihsel birikimlerine eklenerek kentsel mekânları ve onlar üzerine oluşturduğumuz estetik yargıları meydana getirmektedir. Bu kültürel katmanlaşmanın üzerine yapılan denetimsiz bir müdahale ise en azından samimi ve sahici bir içerik kazanmak durumunda olacaktır. Sanatsal estetiği içeriğinden güç alan bir bağlama oturttuğumuz sürece de Graffiti sanatını estetik bir katkı katmanı olarak görmemiz kaçınılmazdır.

Kaynakça

- 1- Adorno, T, W, 2003, 'Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken' Cogito Dergisi Sayı: 36, YKY, İstanbul
- 2- Adorno, T, W, 2007, Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi, İletişim Yayınları, İstanbul
- 3- Adorno, T, W, 1990, Eleştiri; Toplum Üzerine Yazılar, Belge Yayınları, İstanbul
- 4- Bottomore, T, 2005, Marksist Düşünce Sözlüğü, İletişim yayınları, İstanbul
- 5- Farago, F, 2006, Sanat, Doğu Batı Yayınları, Ankara
- 6- Ferrell, J, 1995, 'Urban Graffiti: Crime, Control, and Resistance', Youth Society, SAGE Publications
- 7- Fischer, E, 2003, Sanatın Gerekliliği, Payel Yayınları, İstanbul
- 8- Fraser, N, 1991, Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı, Kamusal Alan, Hil Yayın, İstanbul
- 9- Huisman, D, 1992, Estetik, İletişim Yayınları, İstanbul
- 10- Huhn, T, 2003, 'Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği', Cogito Dergisi Sayı: 36, YKY, İstanbul
- 11- Klausner, A, 2007, 'Bombing Modernism: Graffiti and Its Relationship to the (Built) Environment', http://www.core77.com/reactor/04.07_klausner.asp
- 12- Masiero, R, 2006, Mimaride Estetik, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- 13- Tansay, Ö, 2005, Kentsel Dışavurumun Sınır Tanımaz Halleri: Sokakların İç Sesleri, Planlama, İstanbul
- 14- Tunalı, İ, 2003, Felsefenin Işığında Modern resim, Rh+sanat Yayınları, İstanbul
- 15- Tunalı, İ, 2007, Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul

*Efe Korkut Kurt

U&L Architect

(ITU Architectural Design/PhD)