

T. C.

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

HEYKEL DEĞERLENDİRMESİNDE
ESTETİK VE ANTI- ESTETİK TARTIŞMASI

DOKTORA TEZİ

H. ÖZİ HUNTÜRK

111150101

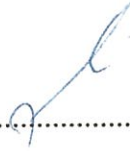
Danışman Öğretim Üyesi:

Prof. Dr. İoanna KUÇURADI

İstanbul, Mayıs 2015

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

14.05.2015 tarihinde tezinin savunmasını yapan Hatice Özi HUNTÜRK'ün ait "Heykel Değerlendirilmesinde Estetik ve Antiestetik Tartışması" başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Felsefe Doktora Programında Doktora Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğu** İle Kabul Edilmiştir.



Prof. Dr. İoanna KUÇURADI
(Başkan-Danışman)



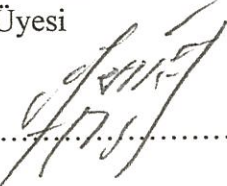
Doç. Dr. Güncel ÖNKAL
Jüri Üyesi



Prof. Dr. Nazan ERKMEN
Jüri Üyesi



Prof. Dr. Rahmi AKSUNGUR
Jüri Üyesi



Prof. Dr. Meriç HIZAL
Jüri Üyesi

ÖNSÖZ

İnsana ve mesleğine saygılı; bu saygıdan dolayı da titiz, dikkatli, çalışkan, bir o kadar da duyarlı, sabırlı ve sevgi dolu İoanna Kuçuradi hocama, sanata felsefeyle bakmamı öğrettiği, danışmanlığımı ve seçtiğim tez konusunu kabul ettiği, sorduğu sorularla adım adım tezimi ilerletmemi sağladığı, düşüncelerimi kısıtlamadan beni yönlendirdiği için teşekkür ederim.

Maltepe Üniversitesi felsefe doktora programına beni kabul ettiği ve felsefenin dilini öğrenmeme katkıları için değerli hocam Betül Çotuksöken'e; doktora programı süresince özveriyle, felsefeyle ilgili her tür sorumu her saatte yanıtladığı için değerli hocam Zekiye Kutlusoy'a; felsefe bilgime katkıları için değerli hocalarım Güncel Önkâl'a ve Ahu Tuncel'e de ayrıca teşekkür ederim.

Mayıs, 2015

H. Özi Huntürk

ÖZET

Estetik ve anti-estetik yaklaşımlarla bir sanat yapıtının sağladığı bilgi ve yapıtın değeri görülememektedir. Bu çalışmanın amacı, İoanna Kuçuradi'nin sanat yapıtının değerinin bilgisine ulaştırabilen değerlendirme görüşünde ortaya koyduğu yol ile bir heykeli değerlendirmenin olanağını göstermektir.

Bu amaçla bu çalışmanın birinci bölümünde, estetik kavramı ve sanata bu kavramla yaklaşmanın sonuçları irdelenmiştir. Estetiğin duyular, duygular ile ilgili olduğu, anlamının belirsiz olduğu ve sanata sanat felsefesinin ışığında yaklaşmanın estetikle yaklaşımdan daha uygun olduğu ortaya konulmuştur.

İkinci bölümde, sanata estetik dışında olan yaklaşımlar: anti-estetik, negatif estetik ve *inaesthetics*; Wölfflin'in Panofsky'nin, Danto'nun, Dickie'nin ve Carroll'un görüşleri; Hartmann'ın ve Ingarden'in tabakalar kuramları; sanatı bir tür bilgi olarak gören Schopenhauer'ın, Heidegger'in, Nietzsche'nin ve Kuçuradi'nin görüşleri irdelenmiştir. Bilgi ile sanat arasındaki ilişki bu çalışma için önemlidir, çünkü bir sanat yapıtı bilgi sağlar; sanatçı, plastik sanatların biçim dilinin bilgisini kullanarak, sanat ve sanattan başka konularla ilgili bilgiyi yapıtı ile iletir.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde, 1580'lerden günümüze heykel örnekleri irdelenerek, heykellerin estetik yaklaşımlarla ulaşılamayan "heykelleştirilmiş bilgiyi" sağladıkları ortaya konulmuştur. Bu bölümde anti-estetik denilen, sanat yapıtlarına dönüşen sıradan nesnelere de irdelenerek, onları dönüştürenin bilginin gücü olduğu ortaya konulmuştur.

Dördüncü bölümde, Kuçuradi'nin metodu, üçüncü bölümden seçilen sanat yapıtlarını değerlendirmek için uygulanmıştır. Bu metotla, bir sanat yapıtı tarafından sağlanan bilgi görülebilmekte; yapıtın değeri ve önemi ortaya koyulabilmektedir. Önerilen metot, sanatçı özgürlüğünü kısıtlamamakta, yapıtı belirli kriterlere uymaya zorlamamakta, yeni değerlendirmelere de açık görünmektedir.

Anahtar sözcükler: estetik, anti-estetik, sanat felsefesi, Kuçuradi'nin yaklaşımı, heykel

ABSTRACT

The knowledge provided by a work of art and its value cannot be seen by aesthetic and anti-aesthetic approaches. The aim of this study is to show how a sculpture can be evaluated in a way that can lead to the knowledge of its value by using the view of evaluation put forth by Ioanna Kuçuradi.

For this aim in the first part of this study, the concept of aesthetics and the results of approaching art by this concept are analyzed. It is put forth that aesthetics is related with senses and emotions, that its meaning is ambiguous and that it is more appropriate to approach art in the light of philosophy of art instead of aesthetics.

In the second part, approaches to art other than aesthetics: anti-aesthetic, negative aesthetic and "inaesthetics"; Wölfflin's, Panofsky's, Danto's, Dickie's and Carroll's views; the strata theories of Hartmann and Ingarden; the views of Schopenhauer, Heidegger, Nietzsche and Kuçuradi, who consider art as a kind of knowledge, are analyzed. The relation between art and knowledge is important for this study, because a work of art provides knowledge; an artist, using the knowledge of plastic arts form language, transmits knowledge about art and about subjects other than art by his/her work.

In the third part of this study, examples of sculptures from 1580s to the present are analyzed, as a result of which it is put forth that they provide "sculpturised knowledge", which cannot be reached by aesthetic approaches. In this part, ordinary objects which are called anti-aesthetic and transformed into works of art are also analyzed, as a result of which it is put forth that the power of knowledge causes their transformation.

In the fourth part, Kuçuradi's method is applied to evaluate works of art chosen from the third part. By this method, the knowledge provided by a work of art can be seen and the value and importance of the work can be put forth. The proposed method does not restrict the freedom of the artist, it does not impose specific criteria and forms upon the work of art and it appears open to new evaluations.

Keywords: aesthetics, anti-aesthetic, philosophy of art, Kuçuradi's approach, sculpture

İÇİNDEKİLER	Sayfa
Tez Onay Sayfası.....	i
ÖNSÖZ	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: ESTETİĞE FARKLI YAKLAŞIMLAR	13
1. 1. Estetik, Duyuların Alanı	15
1. 1. 1. Güzeli Araştıran Estetik.....	17
1. 1. 2. Haz Sağlayan Estetik.....	22
1. 1. 3. Sıfat Olarak Estetik.....	24
1. 1. 4. Biçim ve Estetik.....	28
1. 1. 5. Estetikten Türetilmiş Kavramlar	29
1. 1. 6. Dil Oyunu İçinde Estetik	32
1. 1. 7. “Estetik Bilim midir?” Tartışması.....	33
1. 1. 8. “Estetik Sanat Felsefesi midir?” Tartışması.....	37
1. 2. İdeoloji ve Estetik	40
1. 2. 1. Estetiğin İdeolojisi.....	41
1. 2. 2. Kültür Endüstrisi, Popüler Kültür ve Estetik	44
1. 2. 3. Direnmenin Estetiği.....	46
1. 2. 4. Trans-Estetik ve Simülakr.....	48
1. 3. Estetikçi Yaklaşımların Sonuçları	51
1. 3. 1. Psikanaliz ve Sanatın Ayrılmasında.....	52
1. 3. 1. 1. Freud: Mona Lisa Tablosunun Yorumu.....	56
1. 3. 1. 2. Freud: Musa Heykelinin Yorumu.....	58
1. 3. 2. Öznel Eleştiri Örnekleri.....	61

İKİNCİ BÖLÜM: SANATA ESTETİĞİN DIŞINDA OLAN YAKLAŞIMLAR..... 64

2. 1. Bilgi Olarak Sanat	64
2. 1. 1. Schopenhauer: Sanat ve İde Bilgisi.....	66
2. 1. 2. Nietzsche: Tragedya ve Bilgi.....	74
2. 1. 3. Heidegger: Sanat ve Hakikat.....	78
2. 1. 3. 1. Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" Resmi.....	80
2. 1. 4. Hartmann: Tabakalar Kuramı.....	82
2. 1. 4. 1. Michelangelo'nun Musa Heykeli.....	85
2. 1. 5. Ingarden: Tabakalar Kuramı.....	87
2. 1. 6. Kuçuradi: Yapıtın Doğru Değerlendirilmesi	92
2. 1. 6. 1. Rodin'in Calais Burjuvaları ve "İsm"ler.....	99
2. 2. Anti- Estetik, Negatif Estetik ve <i>Inaesthetics</i>	101
2. 2. 1. Yazında Anti-Estetik.....	104
2. 2. 2. Görsel Sanatlarda Anti- Estetik ve Anti -Art.....	106
2. 2. 3. Adorno: Negatif Estetik	109
2. 2. 4. Badiou: <i>Inaesthetics</i>	111
2. 3. Analiz Nesnesi Olarak Sanat	116
2. 3. 1. Wölfflin: Formalist Analiz	116
2. 3. 2. Panofsky: İkonografik Analiz	119
2. 3. 4. Danto: Sanat Dünyası Analizi	124
2. 3. 5. Dickie: Kurumsal Analiz	127
2. 3. 6. Carroll: Analitik Sanat Felsefesi.....	130

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: HEYKEL- BİLGİ İLİŞKİSİ..... 134

3. 1. Heykel ve Heykelleştirilmiş Bilgi	134
3. 1. 1. Heykeller, İzm'ler ve Bilgi	138
3. 1. 2. İzmler Dışında Olan Heykeller ve Bilgi	161
3. 1. 2. 1. Rodin: Modern Heykelin Öncüsü.....	161
3. 1. 2. 2. Giacometti: Yalnız Heykeller.....	163
3. 1. 2. 3. Moore: Heykelde Yüzey Şekilleri.....	164
3. 1. 2. 4. Hepworth : Soyutlamada Çeşitlilik.....	165
3. 1. 2. 5. Calder: Hareket Eden Heykel.....	166

3. 1. 2. 6. Abakanowicz: Eleştiren Heykel.....	167
3. 1. 2. 7. Kapoor: Heykel ve Deneyim	169
3. 2. Sıradan Nesnelere Sanat Yapıtına Dönüştüren Bilgi.....	172
3. 2. 1. Duchamp: Pisuardan Sanat Yapıtına.....	174
3. 2. 2. Hausmann: Dada, Tepki Veren Sanat.....	177
3. 2. 3. Merz: Yoksul Sanat.....	179
3. 2. 4. Smithson: Yeryüzünü Şekillendiren Sanat.....	180
3. 2. 5. Warhol: Pop Sanat	182
3. 2. 6. Kosuth: Kavramsal Sanat	185
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: YAPITLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	187
4. 1. Kuçuradi'nin Değerlendirme Görüşünü Heykelle Uygulama	187
4. 1. 1. Değerlendirmede Sanatçının Yeri.....	190
4. 1. 2. Değerlendirmede Seyircinin Yeri	192
4. 2. İzm'lerde Adı Geçen Heykelleri Değerlendirme... ..	193
4. 2. 1. Rosso: Ecce Puer.....	193
4. 2. 2. Brancusi: Körler İçin Heykel.....	195
4. 2. 3. Barlach: Dilenci.....	197
4. 2. 4. Picasso: Kadın Başı.....	199
4. 2. 5. Boccioni: Boşlukta Süreklilik.....	201
4. 2. 6. Pougny: Suprematist Rölyef-Heykel.....	203
4. 2. 7. Tatlin: Tatlin Kulesi.....	205
4. 2. 8. Ernst: Kral Kraliçe İle Oynuyor.....	207
4. 2. 9. Arp: İnsan Konkresyonu.....	209
4. 2. 10. Fontana: Uzamsal Kavram: Doğa.....	210
4. 2. 11. Morris: Levha Platform, Levha Bulut.....	213
4. 2. 12. Segal: Üç Figür Dört Bank.....	215
4. 3. İzmler Dışındaki Heykelleri Değerlendirme.....	216
4. 3. 1. Rodin: Calais Burjuvaları, Yürüyen Adam.....	217
4. 3. 2. Giacometti: Yürüyen Adam, Köpek	221
4. 3. 3. Moore: Uzanan Figür.....	225
4. 3. 4. Hepworth :Orpheus.....	227
4. 3. 5. Calder: İsimsiz.....	229
4. 3. 6. Abakanowicz: Runa, Agora.....	230
4. 3. 7. Kapoor: Leviathan	234

4. 4. Sanat Yapıtına Dönüſen Nesnelere Değerlendirilmesi	236
4. 4. 1. Duchamp: eſme.....	239
4. 4. 2. Hausmann: Mekanik Baſ.....	241
4. 4. 3. Merz: Lingotto.....	243
4. 4. 4. Smithson: Spiral Jetty.....	245
4. 4. 5. Kosuth: Bir ve Üç İskemleler.....	247
Sonuç	250
Kaynaklar	256
Özgemiſ	269

RESİMLER LİSTESİ.....Sayfa

Resim: 1. 3. 1. 2. Michelangelo, Musa, 1513-1515.....	58
Resim: 3. 1. 1. 1. Giambologna, Sabinlilerin Kaçırılması, 1574-1580	140
Resim: 3. 1. 1. 2. Canova, Psyche'nin Cupid'in Öpücümü ile Canlanması,	143
Resim: 3. 1. 1. 3. Meunier, Maden Patlaması, 1890.....	146
Resim: 3. 1. 1. 4. Modigliani, Baş, 1911.....	150
Resim: 3. 1. 1. 5. Kasimir Malevich, Siyah Kare, 1913.....	155
Resim: 3. 1. 1. 6. Gabo, İnşa Edilmiş Baş, 1916.....	157
Resim: 3. 1. 2. 1. Hepworth: Orpheus (detay), 1959.....	165
Resim: 3. 1. 2. 6. 1. Abakanowicz: Yatıştırılmış Varlıklar Diyarı, 1993.....	168
Resim: 3. 1. 2. 7. 1. Kapoor: Leviathan (dış görünüm), 2011.....	170
Resim: 3. 2. 5.1. Warhol: Campbell'in Çorba Kutuları, 1962.....	183
Resim: 3. 2. 6. 1. Kosuth: Turuncu Neonda Beş Sözcük, 1965.....	185
Resim: 4. 2. 2. 1. Rosso, Ecce Puer, 1906.....	193
Resim: 4. 2. 2. 1. Brancusi, Uyku Perisi, 1909.....	195
Resim: 4. 2. 2. 2. Brancusi, Körler için Heykel, 1920.....	195
Resim: 4. 2. 3.1. Barlach, Dilenci, 1933.....	197
Resim: 4. 2. 4. 1. Picasso, Kadın Başı, Fernande 1909... ..	199
Resim: 4. 2. 5. 1. Boccioni, Boşlukta Süreklilik, 1913.....	201
Resim: 4. 2. 6. 1. Pougny, Suprematist Rölyef-Heykel, 1915.....	203
Resim: 4. 2. 7. 1. Tatlin, Tatlin Kulesi, 1919	205
Resim: 4. 2. 8.1. Ernst, Kral Kraliçe İle Oynuyor, 1944.....	207
Resim: 4. 2. 9. 1. Arp, İnsan Konkresyonu, 1933.....	209
Resim: 4. 2. 10. 1. Fontana, Uzamsal Kavram: Doğa 1960.....	210
Resim: 4. 2. 11. 1. Morris, Levha Platform, Levha Bulut, 1973.....	213
Resim: 4. 2. 12. 1. Segal, Üç Figür Dört Sıra, 1979.....	215
Resim: 4. 3. 1. 1. Rodin, Calais Burjuvaları, 1889.....	217
Resim: 4. 3. 1. 2. Rodin, Yürüyen Adam, 1907.....	219
Resim: 4. 3. 2. 1. Giacometti, Yürüyen Adam, 1947.....	221
Resim: 4. 3. 2. 2. Giacometti, Köpek, 1957.....	223
Resim: 4. 3. 3. 1. Moore, Uzanan Figür, 1938.....	225
Resim: 4. 3. 4. 1. Hepworth, Orpheus, 1959.....	227
Resim: 4. 3. 5. 1. Calder, İsimli, 1937.....	229
Resim: 4. 3. 6. 1. Abakanowicz: Runa.....	230

Resim: 4. 3. 6. 2. Abakanowicz, Agora, 2004-2006.....	232
Resim: 4. 3. 7. 1. Kapoor, Leviathan,, 2011.....	234
Resim: 4. 4. 1.1. Duchamp, Çeşme, 1917.....	239
Resim: 4. 4. 2. 1. Hausmann, Mekanik Baş /Çağımızın Ruhu, 1920.....	241
Resim: 4. 4. 3. 1. Merz, Lingotto, 1968.....	243
Resim: 4. 4. 4. 1. Smithson, Spiral Jetty, 1970.....	245
Resim: 4. 4. 6. 1. Kosuth, Bir ve Üç İskemleler, 1965.....	247

GİRİŞ

Estetiğin bir disiplin olarak kuruluşundan günümüze kadar plastik sanatlara ait eserlere “estetik”le yaklaşmak, aynı yapıtın birbirinden çok farklı değerlendirmelerine, dolayısı ile bu yapıtın doğru değerlendirilememesine neden olmaktadır; çünkü estetik, duyular alanıyla ilgilidir. Estetik terimi, Grekçe duyu, algı anlamına gelen “*aisthesis*” sözünden gelir. Bu kavram ilk kez estetiğin kurucusu Alexander Gottlieb Baumgarten’in (1714-1762) *Aesthetica* kitabından önce 1735’te yazdığı, şiirin doğasını ve duyguları etkilemesini analiz eden *Meditationes* §CXVI’da görülür (Guyer, 2014, s. 1).

Baumgarten’e göre mantığın “kız kardeşi” olan estetik, “*gnoseologia superior*” olan mantıktan daha aşağı bir bilgi alanı, “*gnoseologia inferior*” dur ve temel belirleyici motifi, *cognitio sensitiva*, duysal bilgidir. 1750’de Latince yayınlanan *Aesthetica* kitabının girişinde Baumgarten, estetikle ilgili olarak şöyle der: “liberal sanatlar teorisi olan estetik, *gnoseologia inferior*, çok güzel düşünme sanatıyla birlikte “*ars analogi rationis*”tir (2013, s. 1).¹

Estetik kavramı ilk elde sanata değil, “bütün insani algı ve duyum alanına gönderir” , “duyarlık bilimidir” (Eagleton, 2010, s. 31-32). Baumgarten, estetik ile “duysal bilgideki mükemmelliğe, güzelliğe ulaşmayı ve duysal bilgideki kusurluluğu, çirkinliği ortadan kaldırmayı” istemiştir (Ferry, 2012, s. 406-407). Baumgarten’den sonra, estetiğin bağımsız bir bilgi dalı oluşunda Immanuel

¹ Estetiğine *ars analogi rationis* diyen Baumgarten, eski bir terim olan *analogon rationis*’i kullanmakla birlikte, ona yeni bir anlam kazandırır (Buchenau, 2013, s. 169). Zihinle ilgili güçlerin aldığı hoşnutluğun toplamı *analogon rationis*’te bulunur. Sanat yapıtının hem içeriğinde hem de biçiminde potansiyel güzelliik bulunur; içeriğin teorik ve pratik akla hoş geldiği gibi biçim de hoş gelebilir ve haz verebilir (Guyer, 2014, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*).

Kant'ın önemli payı bulunur. Kant, "a priori duyarlığın tüm ilkelerinin bilimini transendental estetik olarak adlandırıyorum" der (2007, s. 60).

Sanat yapıtına estetikle yaklaşıldığı zaman, yapıtın kendisi yerine seyircilere ya da sanatçılara odaklanılır. Sanata felsefeyle yaklaşan Ioanna Kuçuradi şöyle der:

(...) Sanat sorunlarını araştırmada sanatçının psikolojisinden ya da -çoğu zaman olduğu gibi- okur veya seyircinin psikolojisinden hareket eden, estetikçi diye adlandırmak istediğim yaklaşımlar, sanat fenomeninin ana ve tek somut ögesini - sanat yapıtını ve onun kendine özgü yapısını- pek hesaba katmamaktadır (2013, s. 91).

Bir yapıtın doğru bir şekilde değerlendirilmesine yardımcı olmayan "estetikçi yaklaşımlar", yapıtın kendisinden de uzaklaşılmasına yol açarlar; çünkü bu yaklaşımlarla, seyircilerin beğenilerini yansıtan güzel-çirkin gibi estetik kategorilerle veya sanatçıların psikolojilerine ve özel yaşamlarına odaklanan yaklaşımlarla sanat yapıtları değerlendirilmeye çalışılır. Estetikçi yaklaşımlarla, sanat değeri olan yapıtların değil, ancak tüketicilerin beğenilerine sunulan popüler kültür ürünlerinin veya dekoratif nesnelere değerlendirilebileceği söylenebilir.

Anti-estetik kavramı, 20. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başlar; estetiğe verilen anlam değiştikçe, anti-estetik kavramının anlamının da değiştiği görülür. Estetiği "güzellik" ile ilişkilendirenler için anti-estetik, "güzel-olmayan"dır; estetiği sanat ve biçimle ilişkilendirenler için anti-estetik, sanatın bilinen biçim diline tepki gösterme anlamına gelir; estetiği modernizm ve kapitalizmle ilişkilendirenler için anti-estetik, modernizme ve kapitalizme tepki gösterme, modernizmi ve kapitalizmi eleştirme anlamlarında kullanılır. Zaman zaman postmodern yaklaşım da anti-estetik ile ilişkilendirilir. Anamlarından biri de

“estetige tepki gösterme” olan ve sanat dışındaki alanlarda da kullanılan anti-estetik kavramıyla, plastik sanatların biçim diline önem vermeyen “Anti-Art”a (Karşı-Sanat’a), “Anti-Form”a (Karşı-Biçim’e) ve Kavramsal Sanat’a ait yapıtların yorumlandığı görülür. Örneğin Marcel Duchamp’ın “Çeşme”sine, Dada ve Yoksul Sanat yaklaşımlarında görülen yapıtlara anti-estetik kavramıyla yaklaşılr.

Bu çalışmanın hareket noktası, “estetik ve anti-estetik yaklaşımlarla, plastik sanatlara ait bir yapıtın değerlendirilemediği ve sanata felsefeyle yaklaşan Kuçuradi’nin sanat yapıtının değerinin bilgisine ulaştırabilen değerlendirme görüşünde ortaya koyduğu yol ile bir heykelin doğru şekilde değerlendirilebileceğidir.” Kuçuradi’nin yaklaşımının önerilmesinin nedenleri: bu yaklaşımın estetik ve anti-estetik yaklaşımlardan uzak olması; yapıtı merkeze alarak incelemeyi önermesi, yapıtın biçim diliyle ve içeriğiyle ilgili bilgilerin okunabilmesini sağlaması; yapıtları birbirleriyle karşılaştırmayı önermesi, yani bir yapıtın diğer yapıtlar arasındaki özel yerini görme olanağını tanımasıdır. Sanat yapıtı, sanatçı ve seyirci ilişkisini de yapıt üzerinden okuma olanağını sağlayan bu yaklaşımın sanatçı özgürlüğünü kısıtlayan, sanat yapıtlarını belirli ölçü ve kalıplara uymaya zorlayan bir yanının bulunmaması ve yeni değerlendirmelere açık görünmesi de sanat için önemlidir.

Plastik sanatlara ait örneklerin önemli bölümünün heykel sanatıyla sınırlı tutulduğu bu çalışma, bir heykelin nasıl doğru değerlendirilebileceğini ortaya koymaya çalışması bakımından önemlidir. Çünkü bir heykelin neden sanat değeri olduğunu, kimi heykellerin neden diğerlerinin önüne geçerek kalıcı olduklarını, sanat tarihine geçebildiklerini ortaya koyabilmeyi, sanat değeri olan heykeller ile dekoratif veya popüler kültür ürünlerini birbirinden ayırabilmeyi sağlar.

Ayrıca bu çalışmada, estetiğin yanı sıra anti-estetik kavramı da irdelendiği için, içinde heykeltraşların da yer aldığı Karşı-Sanat, Karşı-Biçim, Kavramsal Sanat gibi yaklaşımlara da yer verilmiştir. Bu yaklaşımların irdelenmesi, sanat kuramcılarını çıkmaza sokan ve tartışılan Duchamp'ın "Çeşme" ismini verdiği pisuar gibi sıradan nesnelere neden sanat yapıtına dönüştüklerinin anlaşılması bakımından önemlidir.

Bu çalışmada, felsefe ve sanat adına önemli olan ve yanıtı aranan diğer sorular da şunlardır: Estetik ve sanat felsefesi arasındaki farkı ortaya koymak neden önemlidir? Sanat değeri olan, kalıcı yapıtlar ne tür bilgi sağlar? Karşı-Sanat ve Kavramsal Sanat gibi yaklaşımlarda kullanılan sıradan nesnelere nasıl sanat yapıtına dönüştürülür? Sanat yapıtını merkeze alarak değerlendirmek, yapıtı sanatçıdan ve seyirciden tamamen koparmak anlamına gelir mi? Sanat yapıtlarını sanat akımlarına göre, bir başka deyişle "izm"lere göre sınıflandırmak, yapıtları değerlendirmeye katkı sağlar mı?

Dört bölüm olan bu çalışmada, öncelikle "estetik" kavramı irdelenmiştir. İkinci bölümde sanata estetiğin dışında olan yaklaşımlar araştırılmış, sanatı bir tür bilgi olarak gören filozoflar, sanat eserini merkeze alarak analiz eden yaklaşımlar ve estetiğe tepki gösteren anlayışlar irdelenmiştir. Sanatı bir bilgi türü olarak gören filozofların görüşleri sanat için önemlidir; çünkü heykeller, estetikle hiç ilgisi olmayan bilgileri sağlarlar. Heykellerdeki biçim dili ve içerikle ilgili bilgilerin anlaşılabilmesi için, bu çalışmanın üçüncü bölümünde seçilen heykel örneklerinin sağladıkları bilgiler saptanmış ve son bölümde bu heykel örnekleri, Kuçuradi'nin yaklaşımıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Nasıl heykeller estetikle anlaşılacak bilgileri sağlıyorlarsa, Duchamp'ın "Çeşme" adını verdiği pisuar gibi sanat yapıtına dönüşen sıradan nesnelere de, anti-estetik kavramıyla

anlaşılacak bilgileri sağlarlar. Bu nesnelerin ne tür bilgileri sağladıkları yine bu çalışmanın üçüncü bölümde saptanmış; sanat yapıtına dönüşen sıradan nesnelere de son bölümde Kuçuradi'nin yaklaşımıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde irdelenen "estetik" ile ilgili görüşlerin önemli bir bölümü, estetik ile duyu ve duyguları ilişkilendirirler. Örneğin, Soren Kierkegaard (1813-1855) için estetik, "sadece sanata değil, aynı zamanda duyusal tecrübenin bütün boyutlarına gönderme yapar ve kültürel üretimi ifade etmekten çok günlük hayatın fenomenolojisine atıfta bulunur (aktaran Eagleton, 2010, s. 226). Bell Clive (1881-1964), "bütün estetik sistemlerin başlangıç noktası bir özel duygunun kişisel deneyimidir; bu duyguyu uyandıran nesnelere sanat eseri denir" der (2003, s.107). Benedetto Croce'ye (1886-1952) göre estetiğin konusu sezgidir (2003, s. 102). Susanne K. Langer'e göre "güzelliği görmek sezgiseldir" (2012, s. 97).

Larry Shiner, estetiği, duyguyla akıllı birleştiren özel, tarafsız bir bilgi biçimi olarak açıklar. Ancak Shiner için de bu açıklama, estetiğin tek anlamı değildir. Shiner'e göre başlangıcından günümüze estetik, iki anlam taşır; bunlardan birisi yukarıda verilen anlamdır, diğeri de "sanat ya da güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki estetik" (2010, s. 195, 201).

Günümüzde popüler kullanımda estetik, "salt güzellik olarak anlaşılır ve estetik zevk veren bir algılama ile ilgilidir" (Erzen, 2006, s. 63). Estetiğin sınırları içine "güzellik değeri gibi başka değerler de, sözgelisi, yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu ve hatta çirkin değeri de girer" (Tunalı, 2007, s. 15). "Her estetik olay, bir süje-obje bağlılığına dayanır. Bir yanda estetik kaliteleri ile bir estetik

obje, öte yanda bu objeye bütün psişik aktları ile yönelmiş, onu estetik olarak algılayan, ondan zevk alan bir süje bulunur” (Tunalı, 2010, s. 11). Seyirci “estetik nesneye ya da yapıta kendi renklerinden renkler ekler” (Timuçin, 2011, s. 37). Bu örnekler de estetik yaklaşımla, sanat yapıtlarının “güzel”, “çirkin” vb. olmalarına veya seyircilerin eserden “zevk” alıp almamalarına, onları “güzel” bulup bulmamalarına odaklanıldığını, yapıt yerine seyircilerin merkeze alındığını gösterir.

G. W. Friedrich Hegel için “estetik, hakiki bir güzel bilimidir” (1994, s. 91). Ancak estetiğin genelde ilişkilendirildiği “güzel nedir?” sorusuna farklı yanıtlar verilir. Örneğin Lev Nikolayeviç Tolstoy’a göre “güzel” insanın hoşuna giden şeydir, fakat insanı iyi’den uzaklaştırır (2010, s. 69). Komik bir fıkranın da güzelliğine dikkat çeken R. G. Collingwood’a göre “güzelliğin biçimleri birbirlerini dışlayan biçimler değildir” (2011, s. 36).

Estetik kavramının çok farklı biçimlerde, örneğin bir sıfat gibi de kullanılır; “estetik olarak yaşayan bir kimse”den (Kierkegaard, 2013, s. 24-25), “estetik şekil içtepsi”nden (Schiller, 1999, s. 108), “estetik süje”den ve “estetik tavır”dan (Tunalı, 2007, s. 24, 37), “estetik göstergeler”den (Derrida, 2003, s. 946) söz edilir. Estetik ve ideoloji arasında da ilişki kurulur. Örneğin Terry Eagleton için iktidarın özneyi, kendi buyruklarını çiğnemeyecek biçimde yeni bir kılığa büründürmesi estetikdir (2010, s. 69); Walter Benjamin’e göre Alman faşizmi siyaseti “estetize” eder (Oskay, 2007, s. 65). Ludwig Wittgenstein için ise estetik yargı, dil oyunlarının içindedir (2001, s. 36).

Estetik ve sanat felsefesi arasında ayırım yapılmadığı, estetiğin sanat felsefesi anlamında da kullanıldığı (Bolla, 2006, s.18) görülür. Estetik sözcüğünün

sanat üzerine felsefi düşünceyi belirtmek üzere kullanıldığı söylenir (Jimenez, 2007, s. 11). Noel Carroll için “geniş anlamda kullanılan estetikle sanat felsefesi arasında bir fark yoktur (2012, s. 232-233); fakat sanat felsefesinin ve estetiğin sorunları birbirinden ayırır (Timuçin, 2009, s. 13). Kuçuradi , “geniş -felsefi- bir açıdan bakıldığında, sanat, özel türden bir bilgiyi sağlayan yapıtlar ortaya koyan bir etkinlik olarak görülürse, Estetik bugün bir felsefe dalı olarak var olma nedenini yitirir, sorularından bazıları da anlamlı olmaktan çıkar” der (2013, s. 91).

Sanat ve bilgi arasında ilişki kuran düşünürlerden Bertolt Brecht'e göre “sanattan anlamak, birtakım bilgileri gerektirir” (1997, s. 169). Takiyettin Mengüşoğlu'ya göre “sanat bir tür bilgidir” (1997a, s. 215). Betül Çotuksöken'e göre “sanat insanların bir bölümü de olup bitenler hakkında bilgi verdiklerine olan inançlarıyla bağlantılı olarak çoğu zaman yapıtlarını ortaya koyarlar” (2002, s. 99). Necati Öner için “sanat da bilim gibi, felsefe gibi, din gibi, günlük bilgi gibi, okült bilgi gibi bir bilgi türüdür” (2011, s. 18).

Bu çalışmanın ikinci bölümünde sanatı bir bilgi türü olarak gören ve sanat eserlerinin estetiğin dışında ne tür “bilgi” gösterdiğini ortaya koyan filozoflardan Arthur Schopenhauer'ın (1788-1860), Martin Heidegger'in (1889-1976) ve Ioanna Kuçuradi'nin görüşleri irdelenmiştir.

Sanatı bir bilme etkinliği olarak gören Platon ve Aristoteles'ten sonra 19. Yüzyılda Schopenhauer, felsefi düşünce tarihinde ilk defa sanatı estetiğin dışında bir problem olarak ortaya koyar (Kuçuradi, 2006, s. 23).

Schopenhauer'a göre sanat eserleri, sanatçının gördüğü ideleri dolaylı olarak seyirciye gösterirler; ozan da ideayı kavrar, “aklının aynasında ideayı

gösterir” (2012a, s. 171). “Sanat, hakikati ortaya çıkarır” diyen Heidegger, Van Gogh’un Paris’te bitpazarından alarak çalıştığı “Bir Çift Ayakkabı” resmini, bir kadına ait “Köylü Ayakkabıları” olarak görmüş ve resmin bir çift köylü ayakkabısının açılımı olduğunu; “aracın araçsallığını” gösterdiğini öne sürmüştür (2011, s. 26-29). Kuçuradi’ye göre sanat, insanın başarısıdır, insanın “değerler”indendir (2010, s. 40); sanat eserleri özel türden bir bilgiyi sağlarlar (2013, s. 91); her halis sanat eseri de, insan realitesinin ‘fenomenolojik reduksyon’udur (2010, s. 18).

İkinci bölümde ayrıca, sanata geleneksel estetikten farklı yaklaşan Friedrich Nietzsche’nin (1844-1900), Nicolai Hartmann’ın (1882-1950) ve Roman Ingarden’in (1893-1970) görüşleri irdelenmiştir. Nietzsche, sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırır. Bir sanat olarak trajedinin üzerinde duran Nietzsche için “ trajedi, aynı zamanda bir yaşama biçimi, en üstün yaşama biçimidir. Sanat-yaşam ayırımı yoktur onda” (Kuçuradi, 2013, s. 21). Nietzsche’ye göre iki sanat tanrısı olan Apollon ve Dionysos, birbirleriyle kaynaşırlar ve bu kaynaşmayla eski tragedyanın aynı derecede Dionysosçu ve Apolloncu olan sanat ürünü ortaya çıkar (2005, s. 7). Modern ontolojinin kurucusu Nicolai Hartmann, sanat eserlerinin değerlendirilmesi için estetiğin dışında sayılabilecek “Tabakalar Kuramı”nı ortaya koyar. Hartmann’inkine benzer bir “Tabakalar Kuramı” olan Ingarden de “edebi yapıtlarla ilgili olan ve genel olarak uygulanabilecek temel bir yapı ortaya koymak istediğini” belirtir (1986, s. 7-8).

Adı geçen filozofların dışında da sanata estetiğin dışında olan yaklaşımlar görülür. Örneğin sanat tarihçilerinden Heinrich Wölfflin (1864-1945) ve Erwin Panofsky (1892-1968); günümüz düşünürlerinden Arthur Danto (1924-2013),

George Dickie (1926-) ve Noël Carroll (1947-) , sanat yapıtını merkeze alarak irdelerler.

Wöflin'in, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* isimli kitabında, Klasik ve Barok sanata ait heykelleri karşılaştırması formalist bir analizdir. Wöflin'in sadece plastik değerlere odaklanan çözümlene anlayışını eleştiren Panofsky ise ikonografik analiz yaparak, sanat yapıtlarının konularını ve anlamlarını çözümler. Danto ve Dickie, Duchamp'ın pisuarı gibi hazır nesnelere veya Pop sanatçı Andy Warhol'un hazır nesne görünümündeki elde çalışılmış Brillo Kutu'larına vb. bakarak "bunu sanat yapan nedir?" veya "bu nesne, neden bir sanat yapıtı sayılır?" gibi soruları yanıtlamaya çalışırlar. "Kurumsal Sanat Kuramı"nın öncüsü Danto, sanat kuramının önemine dikkat çeker. Danto'ya göre sanat kuramı, bir Brillo kutusunu sanat dünyasına yükseltir ve onun gerçekte olduğu nesneye çökmesini engeller (1964, s. 581). Kurumsal Sanat Kuramı'nı ortaya koyan Dickie'ye göre ise bir şeyin sanat yapıtı sayılması için, ona "sanat dünyası adına statü verilmesi" gerekir (Carroll, 2012, s. 340-341). Analitik sanat felsefesiyle bilinen Carroll da sanat ve sanat yapıtları üzerine düşünmeyi mümkün kılan "estetik" gibi kavramları irdeler ve sanat kuramlarının, örneğin estetik kuramlarının güçlü ve zayıf yönlerini gösterir.

Sanata estetik dışında olan yaklaşımlara örnek oldukları için, anti-estetik, negatif estetik ve *inaesthetics* kavramları da bu çalışmanın ikinci bölümde irdelenmiştir. Daha önce belirtildiği gibi "anti-estetik" kavramının anlamı, estetiğin farklı anlamlarına göre değişir. Örneğin 1965'te Luis Felipe Noe, Latin Amerika'da "kötü" bulduğu resimleri betimlemek için, ilk kez "anti-estetik" kavramını kullanır. 1968'de tarihçi Robert Thompson "çirkin" bulduğu "Yoruba Maskeleri"nin anti-estetik olduğunu söyler (Elkins, 2013, s. 4, 34). Anti-estetik, "kapitalizmin bütün

biçimlerine veya sanatın araçsallaşmasına tepki gösterme şeklinde de anlaşılır” (Elkins, 2013, s. 34). Marx’ın Kant karşıtı estetiğine “anti-estetik”tir diyen Eagleton için Adorno, “negatif estetikçi”dir (2010, s. 463).

Eleştirel Teori ile bilinen Frankfurt Okulu’nun üyelerinden Adorno, sanatın eleştiri yeteneğine dikkat çeker. İkinci Dünya Savaşı’nda, Naziler nedeniyle Almanya’dan Amerika’ya giden Adorno, sanat eserlerinin bu “kötü” dünyayı ve sanatını eleştirmeleri gerektiğinin altını çizer. Bu nedenle yeni sanatın, “bir anlamda sanat olmaktan kaçınması, uyumlu ve estetik olarak doyurucu sanat eseri fikrini görmezden gelmesi gerekir” ; Adorno için “günümüzde gerçekten dikkate değer eserler, artık eser bile sayılamayanlardır” (Geuss, 2012, s. 287). Badiou için ise *inaesthetics*, “sanatı felsefenin herhangi bir nesnesi yapma iddiasında olmayan, sanatın kendisinin hakikatlerin bir üreticisi olduğunu savunan felsefenin sanatla ilişkisidir (...)” (2005, s. xiv).

Sanat alanında Dadacıların başlattığı Karşı Sanat, Karşı Biçim ve Kavramsal Sanat anlayışlarında yapılan çalışmalara genelde düşünürler, eleştirmenler ve ancak birkaç sanatçı, anti-estetik derler. Örneğin Donald Kuspit’e göre Marcel Duchamp gibi sanatçılar, sanat eserini anti-estetik hale getirmişlerdir; bu nedenle de sanat, artık güzel sanat olmaktan, estetik deneyimin ifadesi ve aracı olmaktan çıkmıştır (Kuspit, 2006, s. 44). Joseph Kosuth (1945-) için ise Kavramsal Sanat dışında olan, plastik sanatlara ait tüm sanat yapıtları (resim ve heykel), “estetik deneyimlerdir”. Kosuth’a göre estetikten uzak sanat, ancak sanatın doğasını sorgulayan, sanat ile felsefe arasındaki sınırları belirsizleştiren sanattır (2003, s. 852–860). Estetik gibi farklı anlamlarda kullanılan anti-estetik ile plastik sanatlara ait yapıtların, örneğin Duchamp’ın “Çeşme”sinin, Dada’ya ve Yoksul Sanat’a ait yapıtların değerlendirilemeyeceği açıktır.

Bu çalışmada, plastik sanatlara ait eserleri değerlendirmek için önerilen Kuçuradi'nin yaklaşımı ile "doğru değerlendirme", bir yapıtın kendi alanındaki özel yerini, sonra da önemini ortaya koyabilmeyi sağlar. Kuçuradi'ye göre "doğru değerlendirme" bilgisel bir etkinliktir ve üç ana aşamadan geçer. Bu değerlendirme etkinliğinin ilk ve onsuz edilemeyecek adımı, yapıtı anlamaktır: ikinci aşama, bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmaktır; bu da bir yapıtın, kendi alanındaki yerini/ değerini belirlemektir. Yenilik sorunuyla karşılaştığımız ikinci aşamada, yapıt başka yapıtlarla karşılaştırılır. Bu karşılaştırma da, hiçbir zaman tüketici bir biçimde yapılamayacağından, yol hep yeni doğru değerlendirmelere açık kalır. Başarılı bir yapıtı değerli bir yapıttan ayırabilmek için de değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekir. Bu adımda, yapıtın önemi ve böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğu gösterilir (2013, s. 95-97). Bu çalışmanın dördüncü bölümünde sanat yapıtları Kuçuradi'nin metodu ile değerlendirilmeden önce, bu yapıtların sağladığı bilgiler, üçüncü bölümde irdelenmiştir.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde sanat yapıtlarının iletikleri bilgiler iki başlık altında irdelenmiştir. İlk başlık "Heykel ve Heykelleştirilmiş Bilgi" dir. Bu bölümde "izm"ler genel olarak irdelenmiş; sanat akımlarının kurucuları, öncüleri olan sanatçıların heykellerine ve bu akımların dışında kalan heykel örneklerine yer verilmiştir. İrdelenen örnekler, genelde plastik sanatların biçim dilini konuşan ve geçmişten günümüze estetik ile yaklaşılmaya çalışılan heykellerdir. Burada amaç, hem heykellerin biçim dili ve içerikleriyle ilgili bilgileri görebilmek, hem de sanat değeri olan heykelleri yaratan sanatçıların, estetiğin iddia ettiği gibi "estetik nesne" yapmak veya "estetik süjelere haz vermek" vb. için çalışmadıklarını göstermektir.

İkinci başlık, "Sıradan Nesnelere Sanat Eserine Dönüştüren Bilgi"dir. Bu bölümde irdelenen yapıtlar da kimi zaman anti-estetik kavramıyla yaklaşılabilir çalışmalar. Bu bölümde Dada yaklaşımı, Yoksul Sanat, Arazi Sanatı ve Kavramsal Sanat gibi yaklaşımların irdelenmesinin nedeni de, bu çalışmaların sağladıkları bilgilerin ne estetik, ne de anti-estetik yaklaşımla anlaşılamayacağını göstermek ve bilginin gücüyle sıradan bir nesnenin nasıl dönüşerek sanat yapıtı statüsünü kazandığını gösterebilmektir.

BİRİNCİ BÖLÜM: ESTETİĞE FARKLI YAKLAŞIMLAR

Estetiği kuran Baumgarten'ın yaşadığı dönemin felsefesinde, mantık ve etik iki özerk alandır. Baumgarten'ın amacı, felsefenin mantık ve etiğe tanıdığı hakkı, duyu öğretisine de tanınmasını sağlamaktır (Kagan, 1982, s. 3). Baumgarten, 1750'de *Aesthetica* kitabı yayınlanmadan önce, *Meditationes* başlıklı çalışmasında "aesthetics" ile ilgili şöyle der:

Yunanlı filozoflar ve kilise babaları, her zaman titizlikle *aistheta* ve *noeta* arasındaki ayrım olan, duyu nesnelere ve düşünce nesnelere ayrımını yapmışlardır. İkincileri, mantığın nesnesidir, zihnin daha yüksek yetisi aracılığıyla kavranabilir; *aistheta* ise, *episteme aisthetike'in* veya AESTHETICS'in, algı biliminin konusudur (Guyer, 2014, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*).²

Baumgarten'in şiirle ilgili bu çalışması, şiirin doğasını analiz eder. Baumgarten'e göre şiir hissedilir olduğu için, duygularımızı etkiler; bu etkiler de farklı derecelerde acı ve haz ile ilgili oldukları için, "iyi" ve "kötü" olarak algılanırlar. Baumgarten, 1739'da yazdığı *Metaphysik'te de* "kusursuz" olanın hoşça gittiğini, kusurluluğun ise hoşça gitmediğini belirtir. Baumgarten'e göre güzellik, saf entelekt'ten ziyade, duylularla algılanan mükemmeldir (Guyer, 2014, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*).³

1750'de *Aesthetica* adlı kitabında Baumgarten, estetiğin filolojik (*philologicus*), yorumlayıcı (*hermeneuticus*), açıklayıcı (*exegeticus*), retorik (*rhetoricus*), şiirsel

² Adı geçen ansiklopedi, bu alıntının kaynağını *Meditationes*, §CXVI, s. 86 olarak verir.

³ Adı geçen ansiklopedi, bu bilginin kaynağını *Metaphysik*, §478, s. 150 ve §488, s. 154–5 olarak verir.

(*poeticus*), müzikle ilgili (*musicus*) kullanımları olduğunu belirtir (2013, s. 1-2). Luc Ferry'e göre estetiğin kullanımlarını da irdeleyen Baumgarten sayesinde, duyulur olanın bilimi mümkün olmuş, sonlu varlık insanın bakış açısı önem kazanmıştır (2012, s. 95). Marc Jimenez'e göre de estetiğin özerk bir dal olarak kurulmasıyla, Tanrı yerine insanın yaratıcılığı ön plana çıkmış, yaratının insan etkinliğinden de geldiği düşüncesi kendisini dayatmıştır. Jimenez şöyle der:

(...) başta bu düşünce doğrudan doğruya sanat alanına ilişkin değildir. Aynı şekilde akılla duyarlılık arasındaki ilişkinin yalnızca çatışmaya dayalı bir ilişki olarak anlaşılması için önceden belirlenmiş kavramların yıkılması gerekmektedir. Güzelin iyi ve hakikat değerlerinden kurtulması için 17. yüzyılı, doğaya öykünmenin sanatçı sıfatını almaya yetmeyeceğinin benimsenmesi için de 18. yüzyılı beklemek gerekmiştir (2007, s. 25-26).

Ferry'e göre estetik, demokratik bireyciliğin ya da modern özneliliğin tarihinde, bu tarihin izlerinin anlamca en zengin, en belirgin olduğu alandır. Modern estetikle antikiteden gerçek bir kopuş yaşanır; çünkü "nesne özünde güzel olduğu için hoşla gitmez, son kertede belli bir tür zevk doğurduğu için ona güzel deriz" (Ferry, 2012, s. 9, 19).

20. yüzyılın başında Croce, estetiğin kuruluşu ile ilgili yeni bir iddia öne sürer. Bu sava göre estetiği ilk kuran Baumgarten değil, İtalyan filozofu Giovanni Battista Vico'dur. Croce'ye göre Vico, Baumgarten'den 25 yıl önce *Scienza Nuova* kitabında estetiği kurmuş sayılmalıdır (Tunalı, 2007, s. 16). Fakat Croce'nin bu görüşü üzerinde durulmamış ve 18. yüzyıldan günümüze estetiği kuranın Baumgarten olduğu kabul edilmiştir.

Günümüzde “estetik nedir” sorusuna farklı yanıtlar verilir. *Çoğul Estetik* kitabında Jale Nejdet Erzen, estetiğin farklı anlamları için şöyle örnekler verir:

(...) Baumgarten, “estetik” terimini algılanan farklı duyumsal nitelikler için “Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis”, yani duyumsal idrakin bilimi olarak kullanmıştır. Bu tanıma göre estetiği en sade şekliyle “duyumsallık” olarak yorumlayabiliriz. Böyle genel ve temel bir yorum, aslında daha akademik kullanımları da belirlemektedir. Bu nedenle, estetiği sanat felsefesi olarak tanımlayan ikinci tarz kullanım da diyebiliriz ki, sanatı anlamaya temel oluşturacak şekilde sanat biçimlerinin duyumsal algısına ve bunların yorumuna bağlı kalmaktadır. Üçüncü anlam ise estetiği “beğeni” olarak yorumlayandır. Burada yine temel konu, duyumsadığımız biçimlere ya da biçimsel niteliklere karşı her zaman bir yargı, yani beğeni ölçütü uyguladığımız kanısıyla ilgilidir. Estetik aynı zamanda popüler ve gündelik kullanımda beğenilen, yani “güzel” anlamına da gelmektedir (...) (2012, s. 11).

1. 1. Estetik, Duyuların Alanı

Baumgarten'den günümüze estetikle ilgili yapılan farklı tanımların ortak yanı, estetiğin duyular alanıyla ilgili olmasıdır. Nitekim Kant için bile estetik yargı verilirken, bütün insanlarda ortak olan estetik duygusuna dayanılır (2011, s. 93). Daha önce belirtildiği gibi, Soren Kierkegaard için estetik, “duyusal tecrübenin bütün boyutlarına gönderme yapar ve kültürel üretimi ifade etmekten çok günlük hayatın fenomenolojisine atıfta bulunur” (aktaran Eagleton, 2010, s. 226). Bell Clive'e göre “bütün estetik sistemlerin başlangıç noktası bir özel duygunun kişisel deneyimidir; bu duyguyu uyandıran nesnelere sanat eseri denir” (2003, s.107).

Kimi filozoflar estetik ve "sezgi" arasında ilişki kurarlar, kimileri de estetik ile psikoloji arasında ilişki kurarlar. Örneğin Croce'ye göre sanat, görme ve sezgidir (2003, s.102); Moritz Geiger'e (1880-1937) göre de estetiğe ulaşan yollar, psikoloji üzerinden geçer (1985, s.19).

Duyular alanıyla ilgili estetik üzerine çeşitli kuramlar da vardır. Örneğin ifade estetiğinin, 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın başlarında güçlü bir etkiye sahip olduğu görülür. İfade estetiği, estetik etkinliği "empati kurma" veya "birlikte deneyimleme" olarak açıklar. Ancak, bu kuramı eleştiren düşünürler de az değildir. Paul Moos'un, Charles Lalo'nun ve Emil Utitz'in çalışmalarında genelde ifade estetiğinin ve özelde de empatinin eleştirisi bulunur. Mihail Bahtin için ise ifade estetiği temelden dayanıksızdır; çünkü birlikte deneyimleme ögesi tek başına ele alındığında, özünde estetik dışıdır. Empati kurma ise yalnızca estetik algılamada değil, hayatın bütün boyutlarında gerçekleşir, bu nedenle de bir sanat yapısının bütününe açıklamaz (Bahtin, 2005, s. 93).

Sadece estetiğin anlamı değil, estetikle ilişkili olan duyguların anlamı bile tartışmalıdır. Ivor Armstrong Richards (1893-1979), duygularla ilgili tanımlardaki belirsizliğe dikkat çeker. Richards, 1929'da yazdığı *Practical Criticism* isimli kitabında, duyguları ele almak için elimizde karşılaştırılacak hiçbir şeyin olmadığını, iç gözlemin duyguları anlatan birkaç hantal betimleyici isim olduğunu, çokça estetik sıfat ve şiirin dolaylı kaynakları olduğunu öne sürer. Peter de Bolla, Richards'ın görüşlerinden aşağıdaki alıntıyı aktarır:

İç gözlem, düşünsel ve duyumsal ürünler ve süreçler söz konusu olduğunda bile kullanılan beylik bir sözcük oldu; duygular için kullanıldığında ise çok daha az güvenilir, çünkü bir fikir ya da imgeye göre duygu, dikkatimizi ona yönelttikçe daha

fazla kaybolma eğilimindedir. O kaçarken kuyruğunun ucundan tutup onu yakalamamız gerekir. Dahası yakalamakta kısmen başarı sağlasak bile hala onun nasıl çözümleneceğini bilmiyoruz (2006, s. 27).

Estetikle ilgili duyular ve duygular tam olarak çözümlenseler bile, yine de sanat yapıtını açıklamak için yetersiz kalırlar; çünkü söz edilen duygular, seyircilerin veya sanatçıların psikolojileriyle ilgilidir; bunlara odaklanılınca, yapıtın kendisinden uzaklaşılır, yapıt adeta görmezden gelinir. Oysaki sanat değeri olan bir yapıt, plastik sanatların biçim diliyle bilgi verir. Bir yapıt, insanların “duygularına”, dolayısıyla “beğenilerine” sunulan bir tüketim nesnesi, dekoratif ve “güzel” bir ürün değildir. Üstelik estetikle ilişkilendirilen güzelin anlamı da tartışmalıdır.

1. 1. 1. Güzeli Araştıran Estetik

Estetiğin öncelikli araştırma nesnesi güzelliiktir, denilir; fakat estetik gibi güzelin anlamı da belirsizdir. Gündelik dildeki “güzel”, hem kişiden kişiye, hem de bir kültürden diğerine değişir. Ayrıca kimileri sanatın güzelliğinden, kimileri doğanın güzelliğinden, kimileri Tanrı'nın “güzel” şekil vermesinden ve ideal güzellikten söz ederler. Kimileri ise bu görüşlere tepki göstererek, “güzellik yaşamdır” benzeri görüşlerini bildirirler.

Umberto Eco, *Güzelliğin Tarihi* adlı kitabında, İ.Ö. 650'lerdeki antik Yunan şiirlerinde, “güzel”in anlamında farklılıklar görüldüğüne dikkat çeker. Örneğin Sappho'nun bir şiirinde “güzel”, kimileri için kara toprağın üstünde görkemli bir ordudur; kimileri için, yelkenleri rüzgârla dolmuş gemilerden bir filodur. Sappho için ise en güzel şey, insanın gönül verdiğiidir; Sappho şiirinde, “güzeller güzeli

Helena”dan da söz eder (Eco, 2006, s. 47). Güzel Helena”nın, günümüzde herkesin aklına başka başka görünüşlerdeki insanları getireceği açıktır.

Antik Yunan’da güzellik başka niteliklerle bağdaştırılmış olarak görülür. Örneğin, “güzel” hep “ılımlılık”, “uyum”, ve “simetri” gibi değerlerle bağdaştırılır. Mitolojiye göre, Zeus bütün varlıklara uygun bir ölçü verdiği için, dünya Delphoi Tapınağı’nın duvarlarına kazılı dört özdeyişe göre ölçülebilir bir uyumla yönetilir. “En güzel, en adil olandır”, “sınırı aşma”, “kibir’den kaçın” ve “aşırılıktan kaçın” özdeyişleri, Yunan güzellik kavramının dayandığı dört temeldir (Eco, 2006, s. 37, 53). Tanrı’nın “güzel” şekil vermesinden söz eden Platon, *Timaios*’da şöyle der:

Tanrı bütünü düzenlemeye kalkınca, başlangıçta ateş, su, toprak ve hava kendilerine ait bazı şekillerin izlerini taşıyorlardı, ama tanrı olmadığı zaman bütün, tabii olarak ne halde bulunuyorsa, onlar da tamamıyla o halde idiler. İşte tanrı onları bu halleriyle aldı, onlara idealar ve sayılarla ayrı ayrı şekiller verdi; onları elden geldiği kadar **iyi ve güzel** bir şekilde bir araya toplamak için düzensizlikten kurtardı (2001, s. 55).

Platon için güzel, hiçbir zaman orantısız olmaz, bir canlının güzel olabilmesi için tam bir orantı içinde olması gerekir (2001, s.103). Pythagorasçılar için de evrenin uyumunu sağlayan sayıdır, evreni bilmek için sayı sistemini bilmek gerekir. Benzeri görüşlerdeki denge, ölçü ve kanun antik Yunan felsefesinde olduğu kadar, Yunan sanatında da önemli ilkelerdir. Örneğin iyi ve güzelin bağdaştırılması sonucu ideal güzellik aranır ve bu arayış da antik Yunanlı heykeltıraşları etkiler. Bu etkilenmeyi günümüz düşünürlerinden Umberto Eco şöyle anlatır: Yunan heykeltıraşlığı, “canlı vücutların sentezinden yola çıkarak, vücut ile ruh arasında, başka bir deyişle, biçimsel güzellik ile ruhsal iyiliğin ahenk oluşturduğu ideal güzelliği aramıştır” (2006, s. 45).

İyi ve güzelin bağdaştırılmasına tepki gösteren düşünürlerden Lev Nikolayeviç Tolstoy'a (1862-1910) göre "iyi", yaşamımızın en yüce amacıdır; yaşamımız iyiye, yani Tanrı'ya yönelişten başka bir şey değildir. "İyi", tanımlanamayan, ama kendisinden başka her şeyi tanımlayan kavramdır. "Güzel" ise insanın hoşuna giden şeydir; iyi kavramıyla bağdaşmadığı gibi onunla karşıt anlamlı gibidir; çünkü iyi kavramı çoğu kez tutkulara egemen olmayı içerir; güzel ise bütün tutkularımızın temelini oluşturur. Kendimizi güzele verdikçe, iyiden uzaklaşırız (Tolstoy, s. 69).

Güzelliğin orandan ve uyumdan oluştuğu düşüncesine karşı çıkan Edmund Burke, 1757'de yayınlanan, *Güzel ve Yüce Kavramlarımızın Kökeni Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* adlı eserinde, güzelliğin belirli ölçüleri olmadığına dikkat çeker. Burke'e göre gül, güzel bir çiçektir; fakat geniş olmasına rağmen ince bir dal üstünde durur. Küçük olan elma çiçeği ise büyük bir ağaç üstündedir. Güzel bir insanın vücut orantıları da yedi baş, sekiz baş gibi hesaplanır; fakat tüm güzeller bu ölçülere sahip değildir (Burke, 1757, s. 75, 80). Ancak Eco'ya göre, sınıfının zevklerinden büyük çapta etkilenen Burke için güzel olanın tipik özellikleri: çeşitlilik, küçüklük, pürüzsüzlük, aşamalı değişim, duyarlılık, duruluk, açık renklilik, bir ölçüye kadar da zarafet ve incelik (2006, s. 290).

Schopenhauer'ın felsefesinde "güzel" ve "yüce" ayrımı görülür. Schopenhauer'e göre bir şeye "güzel" demek için bilinçte fazla bir çatışma yaşanmaz. Örneğin ışık güzeldir, mimariyi aydınlatır ve onun güzelliğini artırır. "Yüce" saf bilme durumuyla kavranabilir. Örneğin ıssız, sessiz, insansız, hayvansız, susuz, bulutsuz yerleri gören bir kişi, ya tüm isteklerinden sıyrılarak seyre dalar; ya da sıkılır, mutsuz olur. Yalnızlığa katlanmak ya da yalnızlığı sevmek entelektüel değerlerin bir ölçütüdür. Kuzey Amerika'nın kırlarını vb.

görünce, saf bilme durumunda sebat edilirse, yücelik duygusu açığa çıkar (Schopenhauer, 2012a, s. 143-144). Yüce, R. G. Collingwood'a (1889-1943) göre güzelin ilk ve en temel biçimidir. Collingwood için "komik" de güzelin biçimidir; örneğin güzel bir fıkra kendi içersinde güzeldir, ama ona komik de denilebilir, çünkü güzelliğin biçimleri birbirini dışlamaz (2011, s. 36, 39).

Nikolay Çernişevskiy (1828-1889) için ise güzellik yaşamdır. Çernişevskiy'e göre her canlı doğası gereği ölümden, yok olmaktan korkar ve yaşamayı sever. Bu nedenle, bize yaşamı anımsatan obje güzeldir. Çalışma ve güzelliği ilişkilendiren Çernişevskiy şöyle der:

Çalışmadan yaşamak mümkün değildir, dahası böyle bir şey sıkıcı da olurdu. Büyük, ama çalışmanı perişan etmeyen bir çalışma sayesinde yaratılan bolluk içindeki bir yaşamın sonucu olarak, genç köylü erkeğin veya kadının yüzü son derece canlı bir renk alacak ve yanakları al al olacaktır – halkın anlayışına göre güzelliğin birinci koşulu da budur (2012, s. 21).

"Güzel nedir?" sorusuna yukarıdaki örneklerdeki gibi farklı yanıtlar verildiği gibi, "doğadaki güzellik mi yoksa sanattaki güzellik mi daha üstün?" şeklinde de sorular sorulmuş ve farklı şekillerde yanıtlanmıştır. Kimileri doğadaki güzelliği, sanattaki güzellikten üstün bulur. Örneğin Baumgarten, güzelin en üst düzeyde gerçekleştiği yer olarak doğayı görür ve bu nedenle "sanatın en büyük görevi doğayı taklit etmektir" der (Tolstoy, 2010, s. 21). Giorgio Vasari'ye (1511-1571) göre "ressamlar doğaya bağımlılık içindedirler: Doğa onlara modellik eder; onlar da onu kopya etmek ya da yansıtmak için en iyi, en güzel unsurlarını seçerler" (Jimenez, 2007, s. 36). Doğayı sanattan daha üstün gören Çernişevskiy için ise, sanatçılar güzellik anlayışlarında sıkça yanılırlar ve kişiliklerinin bütün kusurları da sanata yansır. Ayrıca Çernişevskiy için sanatın kendini yenileme yeteneği bulunmaz; fakat doğa eskimez, solup sararan yapıtlarının yerine yenilerini doğurur (2012, s. 73, 75-76).

Çernişevskiy'nin tam tersini düşünen James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) için, "doğa genelde yanılır"; yapay çalışma olmadan da güzellik olmaz (Eco, 2006, s. 340).

Güzellik ve amaç arasında ilişki kuran Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde güzel ve iyiyi de birbirinden ayırır. Kant için güzellik, hiçbir çıkar olmaksızın duyulan hoşlanma, kendisi için bir amaç olarak ortaya konan şeyden duyulan hoşnutluktur; güzellik, bir amaçlılığı bildirir, ancak bir amaca hizmet etmez. Buna Kant "amaçsız amaçlılık" der. Örneğin çiçek gibi güzel bir nesneden hiçbir karşılık beklemeden hoşlanırsınız; bir lalenin amaçlılığı vardır, onu gören sadece bu nedenden dolayı ona "güzel" der (2008, s. 57, 67-68). Beğeni yargısını evrensellik yoluyla teorik bilgiye ve ahlaka bağlayan Kant için güzellik hakkındaki öznel yargımız, evrensel olarak da geçerlidir.

"Amaca uygunluk" kavramını kullanan Ömer Naci Soykan'a göre de bir sanat yapıtı, belli bir etki bırakmak istiyorsa, o zaman bu "etki", onun bu konuda ne kadar başarılı olduğunu gösteren bir ölçüt olabilir. Soykan, bu ölçütü, "amaca uygunluk" olarak adlandırır. Örneğin Soykan'a göre bir resim izleyicide "şok etkisi" bırakmak istiyorsa, bu konuda ne kadar başarılı olup olmadığı saptanabilir. "Bir sanat yapıtı 'güzel' etkisi bırakmak istiyorsa, onun amacına uygunluğu nasıl anlaşılır?" diye soran Soykan'a göre "güzel" bir kardinal kategoridir ve sanat alanındaki ölçütlerin ortak adıdır. Yapıt, bu ölçütlerden birine veya birkaçına karşılık geliyorsa, aynı zamanda güzeldir. Soykan şöyle der:

(...) Eğer bir sanat yapıtı, beğeni sahiplerince, kendi amacına uygun, özgün bir yapıt olarak görülmüşse, onun hakkında verilen yargının da beğeniye uygun (isabetli), kurala uygun olarak geçerli olacağı açıktır. Özgün bir yapıt, kendi zamanının, kendisine yönelen sanat kuramının beğenisine hitap etmekle sınırlı olmayıp, onun özgünlüğü her zaman için söz konusudur. Kendi zamanının beğenisi daha sonraki bir

zaman değişmiş olsa da yapıtın özgünlüğü ortadan kalkmaz. Bir şey bir kez özgün olmuşsa, bu özgünlük kalıcıdır (2011, s. 14, 341).

Etik olsun, estetik olsun değerler değişmez; “ancak onlara verilen örnekler değişir” diyen Soykan’a göre bir yerde bir şeye “güzel” denir, başka zaman başka bir şeye “güzel” denir; fakat ortada her zaman “güzel” denilen birşey vardır (2011, s. 341).

Günümüzde gündelik dilde kullanılan “güzel’in anlamı da kişiden kişiye değişir. Örneğin Moissej Kagan için “güzel adam”, saygın, iyi yürekli, bencil olmayan bir kişidir; bir adamın yüzü güzel demek ise, o adamdan hoşlanmayı gösterir. Almanca’da “çok teşekkür” anlamında, “güzel teşekkürler” denir (Kagan, 1982, s. 4). Charles Lalo’ya (1877-1958) göre de bizim insanları ve eşyayı düşünme tarzımız, onların çirkinlik ve güzelliklerini meydana getirir (2004, s.13). Alain de Botton’a göre de güzellik anlayışımız ve iyi bir yaşamın nasıl olması gerektiğine ilişkin düşüncemiz birbirinden ayrılmaz; güzel diye tanımladığımız binalar ve eşyalar, mutluluk diye adlandırdığımız her neyse onu bize çağrıştıranlardır (Botton, 2010, s. 111, 117).

Yukarıda verilen örnekler, estetikle ilişkilendirilen “güzel’in belirsizliğini, bu nedenle bir sanat eserine “güzel” denildiği zaman, bu eserin ne tür bir eser olduğunun hiçbir zaman anlaşılamayacağını gösterir.

1. 1. 2. Haz Sağlayan Estetik

Freud’un kuramına göre bütün insan davranışlarının temel güdüsü, haz almaktır; insanların şiir, roman, piyes okumalarının nedeni bundan haz almalarıdır. Bu nedenle Eagleton’a göre entelektüeller, insanların neden haz alıp neden

almadıklarını, ıstıraplarından nasıl kurtulup mutlu olabileceklerini araştırırlar.

Eagleton'a göre:

(...) "Haz" kelimesi, "ciddi" kelimesinden kesinlikle daha az ciddidir. Bir şiiri çok eğlenceli bulduğumuzu söylemek, onun ahlaki olarak derin anlamlar taşıdığını iddia etmekten çok daha az kabul edilebilir bir eleştirel yargıdır. Komedinin trajediden daha yüzeysel olduğunu düşünmemek zordur (...) Freudculuk psişik güçlerin gayri şahsi analiziyle ilgilenen bir bilim dalı olduğu gibi aynı zamanda insanları mutluluktan uzaklaştıran endişelerden kurtarmaya yönelik bir bilimdir de (...) Bu kurama göre haz ve hoşnutsuzluk epey karmaşık sorunlardır (...) (2014, s. 198-199).

Estetik ve haz arasında kurulan ilişkiye birçok örnek verilebilir. Örneğin

Tunalı'ya göre:

(...) Eğer salt haz duymak, estetik haz duymak ereği ile bir müzik yapıtı dinliyorsak, o zaman böyle bir tavrın ereği kendi içinde bulunur (...) Yok, başka amaçlar için müzik dinliyorsak, o zaman erek estetik tavrın dışında bulunan bir erek olmuş olur ve böyle bir tavır estetik olma niteliğinden yoksun olur. Çünkü estetik tavrın ereği, estetik tavrın içinde bulunur (...) Estetik tavrın bu niteliğini görenler, estetik tavrı çocukların oyun oynamalarına benzetmişlerdir (...) bunu gören düşünürlerin başında Alman ozanı Friedrich Schiller gelir (2007, s. 25).

"Haz" ve "hoş duyum" ilişkilidir. Etienne Bonnet de Condillac'a (1715-1780) göre "haz", ilk hoş duyumla başlayabilir (1989, s. 356). Bertolt Brecht'e (1898-1956) göre "sanatsal haz almak" çaba ister; bu hazzı alabilmek isteyen kişi, üretim sürecinde rol almak, belli ölçüde üretken olmak, kendi deneyimini sanatçının deneyimine eklemek ya da ona karşı çıkmak vb. zorundadır. "Bir et yerken bile et bıçakla kesilir; ağza götürülür, çiğnenir" diyen Brecht için sanat yapıtından haz almak, bundan az çabayı gerektirmez (1997, s. 160). Umberto Eco'ya (1932-) göre de Auvergne'li Guillaume'nin görüşünde, "estetik temaşanın ve güzelliğin oluşturucu ögesi olarak zevk alma işlevinin öznel yönüne özel bir önem verilir" (2009, s. 122).

Benzeri görüşlere katılmayan Jacques Rancière'e (1940-) göre ise, estetik sözcüğü sanatseverlerin duyarlılığı, beğenisi ve hazzı ile ilgili bir kurama gönderme yapmaz; yalnızca sanata ait olana gönderme yapar (2008, s. 161).

1. 1. 3. Sıfat Olarak Estetik

Farklı anlamları olan estetiğin "sıfat" gibi kullanılmasına da aşağıdaki örnekler verilebilir:

Estetik algılama: Geiger için biz ve nesne arasındaki uçurumun kapanmasıdır. Biz, kendimizi nesneye vermekle, onu içimize alırız; o, bizim olur; düşün yapımıza katılır; ona egemen oluruz (2008, s. 83).

Estetik bilgi: doğrudan doğruya sezgiye dayanan bilgidir, kavramsal bilgidен bağımsız bilgidir (Tunalı, 2007, s. 29).

Estetik birey: estetik birey ve etik birey ayrımı yapan Soren Kierkegaard'a göre "estetik birey" bulutların üzerinde yaşar. Kierkegaard için estetik olarak yaşayan bir kimse, sürekli olarak anı yaşar, bu nedenle de bilgileri belli sınırlar içinde kalır (2013, s. 24, 98-99).

Estetik davranış: Larry Shiner'e göre 1870'lerde açılmaya başlayan müzelere giden insanların saygılı davranmaları ve estetik tepki göstermeleri "estetik davranıştır". Fakat bu davranışın öğrenilmesi uzun zaman alır, çünkü orta sınıfın terbiyesi ve estetik beğeninın şekillenmesi kısa zamanda sağlanamaz. Örneğin

1987'de New York Metropolitan Müzesi'nin müdürü, ziyaretçilerin estetik olmayan davranışlarından kurtulduğunu gururla şöyle dile getirir:

Artık resim galerilerinde burunlarını karıştıran insanlar; içeride gezdirilen köpekler, ağızlarındaki tütünü galeri zeminlerine tükürenler, köşebaşlarında çocuklarını işteten dadılar, ıslık çalan, şarkı söyleyen ya da avazı çıktığı kadar bağırان insanlar yok” (Tomkins'den aktaran Schiner, 2010, s. 287).

Estetik değer: Moritz Geiger'e göre “estetik değer” damgasını taşıyabilen her şey, estetiğin alanına girer. Güzel-çirkin, özgün-sıradan, yüksek-aşağı, zevkli-zevksiz, zengin-yoksul olarak değerlendirilen her şey; şiir ve müzik parçaları, resim ve süsleme, portreler ve manzaralar, yapılar, parklar, danslar vb. estetik değere sahip olduklarından, estetiğin alanındadırlar (Geiger, 1985, s. 128-129).

Estetik deneyim: sanat yapıtlarıyla olan karşılaşmalar, “estetik deneyim”e neden olur. Peter de Bolla'ya göre bu karşılaşma, estetik deneyimleri diğer deneyimlerden ayıran özelliktir. Sanat yapıtı da estetik deneyimi oluşturan bir nesne olarak tanımlanır (Bolla, 2006, s. 20). Carroll'a göre estetik deneyim, estetik algı ve estetik tavır, “izleyenin sanat yapıtına ya da doğaya yönelik sergilediği ya da maruz kaldığı bir ruh haline gönderme yapar. Yani bir konçertonun ya da gün batımının estetik deneyimine sahip olabilirsiniz” (2012, s. 233).

Estetik devlet: Schiller'e göre bireyin idaresini, “herkesin iradesine tabi kılan” devlettir ve bu devlet “bütün iradesini bireyin doğasından geçirir” (1999, s. 108).

Estetik göstergeler: kültürel sistem içinde bulunan göstergelerdir ve sanattan etkilenirler (Derrida, 2003, s. 946).

Estetik hal: Rancière için “saf bir askıda değildir, formun kendi için deneyimlendiği andır, özgül bir insanlığın oluşum anıdır” (2008, s.162).

Estetik heyecan: Bu kavramla ilgili çeşitli örnekler veren Eco'nun aktardığına göre, Saint Victor'lu Richard için estetik, “hayranca bir teslim oluşun eşlik ettiği, bilgeliğe hayran olan, özgür zihinsel bakıştır”; “vecit anında ruh, tamamıyla nesnenin içinde yiter, algıladığı güzellikle genişleyip yücelir” (2009, s. 121).

Estetik ilişki: “Dünya ile estetik ilişki şu şekilde karakterize edilebilir: Bilincin yapısı algılanabilir olanı belirler ve onu kendi içsel mantığıyla, kendi içsel, biçimsel, ritüelistik akıl işlemleriyle uygunluk içinde işler” (Docherty, 2002, s. 19). Sıtkı M. Erinç'e göre “estetik ilişki”, nesnel varolanlar üzerinden kimi tasarımlar oluşturma ve geliştirme yaşantısıdır; ama bu tasarımların temelinde, beğeni ya da başka deyişle güzel yatar (2011, s. 25).

Estetik işlev: Jan Mukarovsky'nin *Estetik İşlev: Sosyal Olgular Olarak Norm ve Değerler* kitabında ele aldığı bir kavramdır. Sanatta estetik değerın önemine dikkat çeken Mukarovsky, sanat eserinin kendine yeterliğini “estetik işlev”in bir özelliği görür; bunun Kant'ın “amaçsız amaçlılık” kavramıyla karıştırıldığını öne sürer (2003, s. 518-519).

Estetik süje: “estetik objeden” hoşlanan ya da haz duyan süjedir. Tunalı için estetik etkinlik, bilme etkinliğine benzer. Bir yanda güzel dediğimiz bir varlık, örneğin bir doğa parçası, bir sanat yapıtı, kısaca estetik varlık yani estetik obje vardır; bir diğer yanda da bu estetik varlıkla ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan,

ondan hoşlanan bir süje vardır. Bir estetik obje ile böyle ilgi içinde bulunan süje, artık yalın bilgi süjesi olmaktan çıkarak “estetik süje” olur (Tunalı, 2007, s. 23-24, 37).

Estetik şekil içtepsi: Schiller için “müthiş kuvvetler ve mukaddes kanunlar diyarının ortasında hiç belli ettirmeden üçüncü bir diyar, neşeli oyun ve görünüş diyarını kuran” içtepidir. Schiller için, “insan olduğu yerde oynar ve o, ancak oynadığı yerde insandır” (1999, s. 76, 108).

Estetik tavır: Tunalı’ya göre “estetik tavır”, estetik süjenin, bir estetik objeden haz duyarken bu obje karşısında aldığı tavidir. Tunalı için “güzel dediğimiz bir doğa parçasını ya da yine güzel bulduğumuz bir sanat yapıtını estetik olarak algılamak, onu kavramak, ancak estetik obje dediğimiz bu varolan karşısında belli bir tavır almak ile olanaklıdır (2007, s. 23).

Estetik tekelleşme: şirketlerin ve bu şirketlere ait reklâm ajanslarının bir metanın yapısının markalaşması için bütün kullanılabilir estetik araçları seferber etmeleri, “estetik tekelleşmedir.” Örneğin Almanya’daki *United Fruit Company* 1967’de “muz kelimesini unutun, Chiquita’yı aklınızda tutun” çağrısında bulunur. Bu çağrının sonucunda muz markası haline getiren Almanya, 1967’de dokuz yüz bin ton muz satar. İnsanlar marka ürünlerine bağımlı hale gelir (Haug, 2008, s. 38-39).

Estetik yaşam: Collingwood için sanat eserlerinin yaratılmasıyla ilgilidir. Sanatçı, kendi estetik yaşamını geliştirmek için sanat eseri yaratır; Collingwood’a göre “ressam, kendisi için resim yapar ve yalnızca gerçekten kendini tatmin ederek diğerlerini de tatmin edebilir” (2011, s. 87-88).

Estetik yaşantılar: estetik ilişkinin oluşturduğu ve geliştirdiği tasarımların temelinde güzel bulunur. “O nesnenin, sözgelimi o koltuğun daha beğenilir olabilmesini, tasarımlama estetik ilişkidir. Bu ilişkiden de estetik yaşantılar meydana çıkar. İşte yaşamı yoğunlaştıran, yaşamı daha anlamlı kılan yaşantılar, bu estetik yaşantılardır (Erinç, 2011, s. 25).

Yukarıda verilen örneklerin ortak yanı, estetiğin duyular ve duygular alanıyla ilgili görülmesidir. Estetikle algı, sezgi, beğeni, haz, güzel, neşe kavramları ilişkilendirilmiş; “estetik tekelleşme” örneğinde görüldüğü gibi, bir markanın bağımlılığının yaratılması için de kullanılmıştır.

1. 1. 4. Biçim ve Estetik

Kimi kaynaklarda, estetiğin “biçim” (form) olarak anlaşıldığı görülür. Örneğin Lucy Soutter, “biçime” önem vermeyen “anti-form” özellikteki yaklaşımlara “anti-estetik” diyerek, estetikten “biçim”i anladığını gösterir. Soutter’e göre Joseph Kosuth’un, Robert Barry’nin, John Baldessari’nin çalışmaları anti-estetiktir; çünkü bu sanatçıların çalışmalarında “biçim” ikinci plandadır (2013, s. 4, 22)

Michael Kelly’e göre Kosuth’un, 1969’daki “Felsefeden Sonra Sanat” denemesinde, estetik ve sanatın ayrılmasını istemesi, Kavramsal Sanat ve anti-estetik arasındaki ilişkiyi onaylar (2012, s.176). Bu görüşe göre sanat olan Kavramsal Sanat’tır, anti-estetiktir, biçime önem vermez. Kavramsal Sanat anlayışının dışında olan yapıtlar ise “estetik”tir; çünkü bu yapıtlarda plastik sanatlara özgü biçimler ve biçim dili kullanılmıştır.

Estetik ve anti-estetik kavramlarının yukarıda verilen örneklerdeki gibi kullanımlarında, neredeyse “biçimin”, “sanatın” ve “estetiğin” eşanlamlı hale geldikleri görülür. Estetiği bu şekilde anlayanlar için Karşı Sanat (Anti-Art) ve Karşı Biçim (Anti-Form) de anti-estetiktir; çünkü bu yaklaşımlarda da biçime önem verilmez, plastik sanatların biçim dili pek kullanılmaz.

Wittgenstein, *Philosophical Investigations* başlıklı kitabında “sözcüğün anlamı kullanımındadır” der (2009, s. 59). Estetik sözcüğünün verilen örneklerdeki gibi farklı şekillerde ve farklı anlamlarda kullanılması, sanata “sanat felsefesi”yle yaklaşmanın daha verimli olacağını gösteren nedenlerden sadece birisidir.

1. 1. 5. Estetikten Türetilmiş Kavramlar

Estetikten türeyen kavramlardan “estetizm”, Antal Szerb’e göre 19. yüzyılda İngiliz yazınında görülen, Fransızca “sanat için sanat”ın (*l’art pour art*) karşılığıdır ve kurucusu John Ruskin olarak gösterilebilir; Ruskin, her sanat tapınmadır diye öğretir. İngiliz estetizmine herkesçe anlaşılan, özgün biçimini veren de Oscar Wilde olur (Szerb, s. 536, 687). Lary Schiner için ise Ruskin, Courbert, Proudhon ve Tolstoy, “sanatın toplumsal sorumluluğuna” inanırlar; Wilde, Gautier, Baudelaire ve Whistler, “sanat için sanat”a inanırlar (2010, s. 297).

“Postestetik”, Donald Kuspit’in anti-estetik kavramına verdiği bir isimdir. Kuspit’e göre Marcel Duchamp ve Barnett Newman, sanat eserini anti-estetik hale getirmişlerdir. Kuspit için “anti-estetik” ya da kendi ifadesiyle “postestetik” hale gelen yapıt, estetik değerinden tamamen arındırılır. Sanat artık güzel sanat olmaktan, estetik deneyimin ifadesi ve aracı olmaktan çıkar (Kuspit, 2006, s. 44).

“Autoestetik yapı”, Geiger’e göre özellikle kadınlar arasında görülen bir yapıdır. Bu yapıdaki kadınların yaşamlarında, estetik bir tat alma kaynağı olmayan hiçbir şey bulunmaz; çevrelerinde, özel estetik yeteneği olan ve sanattan anlayan bir kişi olarak tanınmaya özen gösterirler. Bu “autoestetik yapı”daki kişilerin kendi yaşamlarında estetik duyarlılıkları vardır; fakat sanattan anlamazlar, onlar için sanat yapıtı sadece uyandırdığı duygular için önemlidir (Geiger, 2008, s. 44).

“Meta Estetiği”, kapitalist sistemde parayı ve gücü elinde bulunduranların, ürettikleri malların görüntüsünü kontrol etmeleri ve onları estetik hale getirmeleriyle ilgilidir. Böylece kontrol edilen görüntü, metanın önüne geçer ve tüketiciler kendilerine sunulan şeyleri, gereksinimleri olmasa da satın alırlar. Meta Estetiğinin Eleştirisi kitabını yazan Wolfgang Fritz Haug için, dünyanın yoksul bölgelerine renkli televizyon içme suyundan çok önce ulaşmıştır. Uydu üzerinden yayınlanan programların izlenme oranlarının ölçümleri, reklâm gelirlerine yansır. Meta estetiği, bir yaşam biçiminin propagandası işlevi görür ve meta tüketimini odak noktasına yerleştirir (2008, s. 12). Haug, şöyle der:

Estetik kavramını onu sanatla sıkı sıkıya bağlantılı gören bazı okurların kafasında karışıklığa yol açabilecek şekilde kullanıyorum. Onu önce bilgelik dilinde kullanılan başlangıçtaki anlamıyla *cognitio sensitiva* olarak, duyuşsal bilgiyi nitelermeye yönelik kavram olarak kullanıyorum. Bunun ötesinde kavramı konunun gereği olarak mümkün olduğunca iki anlamda kullanıyorum: Kısmen ağırlıklı olarak öznel duyuşallık yönünde, kısmen de daha çok nesnel duyuşallık yönünde. Buna ek olarak meta estetiği kavramı içersinde iki yönlü bir daralma ortaya çıkar: Bir yandan “güzellik” üzerinden, yani duyu üzerinde olumlu etki bırakan duyuşsal görüngü üzerinden; diğer yandan gözlemcide sahip olma arzusu uyandırmak ve onu satın almaya yönlendirmek için değişim değerini belirlemede geliştirilen ve ürüne damgasını vuran türden güzellik açısından (...)(2008, s. 18-19).

“Estetize etmek”, insanlara bir şeyi olduğundan farklı şekilde göstererek, onu insanlara beğendirmek, benimsetmektir. Örneğin satılmak istenen bir tüketim ürünü, “estetize” edilerek insanların onu satın alması sağlanabilir; tüketicinin kendisi de “estetize” edilerek bir tüketim toplumu yaratılabilir. Haberler, örneğin bir savaş haberi medyada “estetize” edilerek sunulursa, insanlar bu savaşın asıl yüzünü göremezler. Çizgi filmler veya oyuncaklar aracılığıyla silahlar, savaşlar “estetize” edilerek çocuklara beğendirilebilir; böylece filmler, oyuncaklar satılabilir. Eagleton’a göre tüketici kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, toplumsal düzen, kapsamlı biçimde estetize edilmiştir (2010, s. 466).

Hiperestetik kültür, günümüzde üzerine pek çok şeyin yazılıp çizildiği bir kavramdır. Örneğin David Howes’un bu konuda birçok çalışması bulunur. Hiperestetik kültürde irdelenen konular arasında, tüketim ürünlerinin nasıl dokunma, koklama gibi “duyulara hitap ederek” pazarlandığı; tıpta kullanılan sonografi gibi “dokunarak” çalışan teknoloji ürünleri ve yeni medyadaki teknolojik araçlara “dokunarak” hazırlanan dijital sanat çalışmaları vardır.

Yukarıdaki örneklerin dışında, filozofların sanatla ilgili özgün görüşlerini belirtmek için veya tarihin bir dönemine özgü sanatı, beğeniyi ifade etmek için Marksist estetik, Ortaçağ estetiği, Rönesans estetiği gibi kavramlar kullanılır. Örneğin, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* kitabında Eco şöyle der: “Ortaçağ, estetik sorunlarından birçoğunu Klasik Antikçağ’dan miras almış; ama bu konuları Hristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve Tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam vermiştir” (2009, s. 19). Rönesans dönemi estetik görüşlerinde ise, yaratıcı birey, onun becerikliliği, yaratma yeteneği, rahatlığı ve hatta neşeli oluşu yer alır (Jimenez, 2010, s. 37). Marksist Estetik için ise sanat, insansal ve toplumsal değilse, estetik de değildir (Tunalı, 2003, s. 39, 45). Eagleton’a göre Baumgarten’in

estetiği yeni bir bilim olarak ilan etmesinden yaklaşık yüz yıl sonra, Marx onu yeniden icat etmenin gerektiğini söyler. Modern çağın en büyük üç estetikçisinin Marx, Nietzsche ve Freud olduğuna dikkat çeken Eagleton, Marx'ın görüşleriyle ilgili olarak şöyle der:

Estetik, aklın mütevazı bir protezi olması gerekirken onun yerine geçmiştir. Algının önemi tartışılmaz ama bütün bilgilerimizin temeli olduğu söylenebilir mi? Bunun kaba bir deneycilikten farkı nedir? (...) Marx'ın bütün yazılarında öne sürdüğu varsayıma göre dünya insanın bedenidir ve bu bedeni kurdukları dünyaya veren insanların kendileri bedensizleşip ruhlaşmışlardır (...) *Grundrisse*'de tarımı "toprağın, bedenin bir uzantısına dönüşümü" diye tanımlar (...) Marksizm bize klasik bir açgözlülük hikâyesi anlatır. Bu hikâyede insan bedeni boyundan büyük işlere kalkışır, toplum ve teknoloji dediğimiz uzantıları vasıtasıyla dünyayı kendine ait bir parça haline getirmek ister (...) (2010, s. 252- 253).

Yukarıda verilen örnekler de estetiğin çok farklı anlamlarda ve farklı biçimlerde kullanıldığı için anlamının belirsiz olduğu savını destekler niteliktedir.

1. 1. 6. Dil Oyunu İçinde Estetik

Ludwig Wittgenstein'a göre estetik sorunlar, bir kültür, bir dil oyunu içinde ele alınmalıdır. Wittgenstein için estetik yargı, belli bir dil oyununda anlam ve değer kazanır; bu oyuna katılanlar, o yargıların nasıl kullanılacağını bilirler; her beğeni paylaşımı, bir dil oyununa katılma olarak görülebilir. Bir cümlenin bir dil oyununda anlamı vardır. Benzer şekilde, her estetik yargı da belli bir beğenide anlam ve geçerlilik kazanır. Her oyunun kuralları vardır; bu kurallara uymak da oyuna katılmak için vazgeçilmezdir. "Buna göre, kurala uygunluk estetik yargı için bir başka ölçüt olarak görülebilir" (Soykan, 2011, s. 340). Wittgenstein *Estetik Betimleme, Din ve Freud Hakkında Dersler* başlıklı kitabında şöyle der:

Konumuz estetik, çok geniş bir alandır ve gördüğüm kadarıyla tamamen yanlış anlaşılmaktadır. Görüldüğü gibi “güzel” kelimesinin kullanımı, başka kelimelere göre daha kolay yanlış anlamaya yol açıyor. Eğer kullanıldığı cümlenin dilsel yapısına bakılacak olursa “güzel” (aynı zamanda “iyi”) bir sıfattır, bundan dolayı “bunun belli bir niteliği var, yani güzel olmanın niteliği” deme eğilimi var (...)

Bir çocuğun “iyi” ve “güzel” gibi ifadeleri nasıl öğrendiğini düşünürsek, onun bu ifadeleri bir tür ünlem gibi öğrendiğini keşfederiz. (Ayrıca “güzel” hakkında her zaman konuşulur, çünkü pratikte çok az karşılaşırız). Genelde bir çocuk “güzel” gibi bir kelimeyi yiyeceklerle bağdaştırır. Bu kelimeleri ona öğretirken, abartılı el hareketleri ve yüz ifadeleri çok büyük önem taşır (...) Dilini bilmediğimiz, yabancı bir kavme katılsak ve kendi dilimizde “iyi”, “güzel” vs. anlamına gelen kelimeleri öğrenmek istesek, bunları neye göre seçmemiz gerekir? Her halde bir gülümseyiş, belli bir el kol hareketi, yiyecekler, oyuncaklar ararız (...)

Gerçek hayata hakiki estetik yargılarda bulunduğumuz zaman “iyi” ve “güzel” gibi estetik sıfatların neredeyse hiçbir rol oynamamaları dikkat çekicidir. Müzik eleştirisinde estetik sıfatlar var mıdır? “Bu geçişe dikkat et” veya “Bu pasaj uyumsuz” denir (...) (2001, s. 25-28).

Wittgenstein’e göre ‘doğru’, ‘güzel’, ‘büyüleyici’ gibi sözler, değişik roller üstlenirler; estetik yargı ifadeleri, bir çağın kültürü olarak adlandırılabilir, bir kelime oyununa da bütün kültür dâhildir (2001, s. 36).

1. 1. 7. “Estetik Bilim midir?” Tartışması

Estetiği bilim olarak gören Baumgarten’e göre:

Estetiğin bir bilim değil, sanat olduğu söylenerek itiraz edilecektir. Cevabım a) bu ikisi zıtlaşan alanlar değildir. Bir zamanlar sanat olanların niceleri şimdi ayı zamanda bilimdir; b) bizim sanatımız ispatlanabilir, deneyimle kanıtlanan bir şeydir. Bu aynı

zamanda psikoloji ve diğerkomşu disiplinlerin çok sayıda bazı ilkeler sunması olgusuyla a priori olarak ortaya çıkar; bu sanat bilim düzeyine çıkarılmayı hak ediyor (...) (aktaran Ferry, 2012, s. 405).

Marc Jimenez'e göre estetiğın bilim olarak kuruluşu, Batı'da, Rönesans'tan beri tinsel, düşünsel, felsefi ve sanatsal etkinliklerin bütününe kapsayan bir özgürleşmenin sonucudur (2007, s. 26). Estetiğın farklı disiplinlerin ortak adı olduğunu öne süren Moritz Geiger için de estetik, birlik gösteren bir "bilim" alanıdır; birbiriyle uzlaşmayan üç tür disiplin, estetik adı altında birleşirler. Bunlar, "bağımsız bir bilim olarak estetik", "felsefe disiplini olarak estetik" ve "başka bilimlerin uygulama alanı olarak estetik"tir. *Estetik Anlayış* (1985) başlıklı kitabında Geiger, "estetik biliminin" öncelikle estetik nesnelerin fenomen yapısını incelemesi gerektiğini söyler (2008, s. 127-129, 131).

Geiger için bir "felsefe disiplini olarak estetik"le, ayrı bir "bilim olan estetik" arasındaki ilişki, doğa felsefesi ile doğa bilimleri arasındaki ilişki gibidir. Doğa bilimleri, doğanın varlığını önceden kabul ederek onun yasalarını araştırır. Doğa felsefesi ise kendi yönünden doğal varlığı araştırır ve onu realist ya da idealist bir şekilde kavrar. Bu kavrayışla da, doğa bilimleri için hiç önemi olmayan, birçok görüş öne sürer. Ayrı bir "bilim olan estetik", estetik değerler olgusunu varsayarak, bunların ilkelerini araştırır. "Felsefi estetik" ise, estetik değerlerin ne olduğunu araştırır, onları önceden varsaymaz (Geiger, 2008, s.140-141).

Tarih boyunca sanat bilimleri ve estetikte kazanılmış olan kalıcı görüşler, Geiger'e göre olayların özüne inen fenomenolojik yolla bulunmuştur; çünkü fenomenolojik yöntem, tek örnekte genel olan özü, genel yasayı kavrar. Geiger için, "kendi başına bilim olan estetikte fenomenolojik yöntem, belki de en soylu uygulama alanı bulacaktır" (2008, s. 133, 142).

20. yüzyılda “sosyolojik estetik”, “pozitif estetik” gibi kavramlar da ortaya çıkar. Örneğin, 1908’de “Bilimsel Bir Musiki Estetiği Taslağı” ve “Çağdaş Deneysel Estetik” isimli tezlerini yayınlayan Charles Lalo (1877-1953), Fransa’da sosyolojik estetiğin önde gelen temsilcilerindendir. Tanımları genelde gözleme dayanan Lalo için estetiğinin dayanağı “pozitivizm”dir; pozitif estetikte “bilimsel olgu” sanat eseridir. Lalo’ya göre estetikte ana sorun değer sorunudur; değer ise toplumsaldır; bir sanat eserinin güzelliğı, kişisel değil, toplumsal bir değer niteliğı taşır (Yetkin, 2007, s. 179-180).

Estetiğı bir “bilim” olarak gören Kagan’a göre estetik sadece güzel-olanın bilimi değil, insanın yarattığı ve gerçekliğı yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştıran bilimdir. Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat* başlıklı kitabında, “maddeci estetik”, “pozitivist estetik”, “idealist estetik” kavramlarını kullanır. Kagan’a göre:

Bilimsellik öncesi maddeci estetikte, daha sonra da pozitivist estetikte, güzel-olan, nesnelere ve gerçek dünyadaki görünüşlerin kendinde içerikli bir niteliğı olarak kavranıyor; dolayısıyla, güzel-olanın, kendine özgü bir doğa yasası olduğu sonucuna varılıyordu. İdealist estetikte ise reddediliyordu (...) (1982, s. 8-9).

Kagan’a göre “bilimsel maddeci estetik”, insanoğlunun tüm sanat deneyimlerini araştırır, toplumcu sanat kültürünü savunur, burjuva toplum sanatına karşı çıkar ve insanoğlunun sanatsal olarak gelişmesinin kuramsal olarak yolunu açar (1982, s. 9, 28).

Avner Ziss’e göre bilim olarak estetiğın konusunda herkesin oy birliğıne vardığı bir tanım hiçbir zaman olmamıştır. Ziss’in örnek verdiği farklı tanımlar: “bilimsel öğretide estetik, dünyanın estetik özümsemesine bağılı olduğu yasaları

genelleştirir”; “estetik, her şeyden önce, sanatın özünü ve genel yasalarını, sanatsal yaratıyı inceleyen bir bilim olarak kendini gösterir” (2011, s. 1-2).

Tolstoy, estetiğin bir bilim olarak görülmesine tepki gösterir. Tolstoy için Baumgarten, Almanlara özgü bilgiç denebilecek bir ayrıntı ve simetri düşkünlüğüyle tuhaf bir kuram uydurup kâğıda dökmüş; bu kuram da, temelsiz, asılsız olmasına karşın, kültürlü kalabalıklarca eleştirilmeden benimsenmiştir. Tolstoy şöyle der:

Bu kuram yüksek sınıfların o kadar hoşlarına gitti ki, öne sürdüğü belli başlı ilkelerdeki onca keyfiliğe, savrukluğa, yarım yamalaklığa, yalapaşaplığa karşın gerek bilginler, gerekse bilgin olmayanlarca hikmetinden sual olunmaz peygamber kelamı gibi yinelendi durdu.

(...) Estetiğin bilimi, güzelliğin bilimi ne ortadan kayboldu, ne de kaybolabilir çünkü hiçbir zaman var olmadı böyle bir bilim; olan yalnızca, Eski Yunanlıların da bütün öteki insanlar gibi ve bütün öteki şeylerde olduğu gibi sanatın iyiliğe (kendi anladıkları iyiliğe) hizmet ettiği zaman iyi, buna ters düştüğü zaman ise kötü görmelerinden ibaretti (2010, s. 65- 67).

Wittgenstein da Tolstoy gibi, estetiğin bir bilim olarak görülmesine karşı çıkan düşünürlerdendir. *Estetik Betimleme, Din ve Freud Hakkında Dersler* başlıklı kitabında şöyle der:

İnsanların estetiği bir tür bilim dalı olarak ortaya çıkarmaları ilginçtir. Onların estetikle neyi kastetmek istedikleri hakkında konuşmayı çok isterdim. Estetiğin neyin güzel olduğunu açıklayan bir bilim dalı olduğu düşünülebilir. Bunu söylemek bile gülünç olur. Sanırım o zaman bize hangi kahve türlerinin tadınının güzel olduğunu da söylemesi gerekir.

Bu olayı kabaca şöyle düşünüyorum: Güzel bir yemek yenildiğinde veya güzel bir koku duyulduğunda vs. zevkin ortaya çıktığı bir alan vardır. Bir de her ne kadar güzel bir yemek yediğimizde ya da güzel bir müzik parçası dinlediğimizde de aynı yüz ifadesi yapsak ta, tamamen değişik olan bir sanat alanı vardır (Ayrıca çok sevilen bir şeye ağlayabiliriz).

Sokakta en iyi arkadaşını kaybetmiş birine ratladığımızı farz edelim ve bu kişi ses tonuyla ve el kol hareketleriyle bunu açıkça ifade etsin. “Onun kendini ifade ediş tarzı çok güzeldi!” denilebilir. Diyelim ki sonra kendi kendimize şu soruyu soruyoruz: “Vanilyalı dondurmayı sevmemle bu kişinin kendini ifade ediş tarzına duyduğum hayranlığın nasıl bir benzerliği var?” Bu kıyas oldukça saçma görünebilir. (Fakat her ikisi arasında bir bağ kurulabilir). Birinin “Fakat bu zevkin bambaşka türü!” dediğini farz edelim. O zaman “zevk”in farklı anlama geldiğini mi öğreniriz? Her iki durumda da aynı kelime kullanılıyor (...) (2001, s. 43- 44).

Aynı sözcüklerin çok farklı şeyler için kullanıldığına dikkat çeken Wittgenstein, haklı olarak, sanat için de aynı sözcüklerin kullanılmasını eleştirir.

1. 1. 8. “Estetik Sanat Felsefesi midir?” Tartışması

Peter de Bolla, Moissei Kagan, Leonard Koren, İsmail Tunalı ve Noël Carroll, estetik ve sanat felsefesi kavramlarının birbirini yerine kullanılabildiğine dikkat çekerler. Bolla’ya göre estetik kavramı ve sanat felsefesi kavramı birbirini yerine kullanılmaktadır (2006, s.18). Kagan’a göre 18. yüzyılın sonlarına doğru, “estetik” terimi “güzellik felsefesini”, “sanat felsefesi”ni, ya da, her ikisini birden ifade eder (1982, s. 4). Estetiğin farklı tanımlarını irdeleyen Koren için estetiğin bir anlamı da sanat felsefesidir (2010, s. 24). Tunalı’ya göre “Baumgarten, Kant ve Hegel’den kaynaklanan geleneksel estetik, estetik’in araştırma alanını ya güzellikte ya da sanatta bulur. Bu anlamda da estetik, ya güzellik felsefesi ya da sanat felsefesi olarak belirlenir” (Tunalı, 2007, s. 17). Carroll için “en geniş anlamıyla estetik kabaca sanat felsefesine denktir” (2012, s. 232).

Geniş anlamda estetiğin “sanat felsefesi” olduğunu belirten Carroll’a göre estetiğin “dar” anlamı, kuramsal amaçlar için kullanılır ve “duyu algısı”, “duyusal biliş” anlamlarına gelir. Carroll’a göre Baumgarten’in estetik sözcüğünü seçmesinin nedeni, sanata şeylerin algılanması açısından bakmasıdır. Felsefecilerin estetikten dar anlamda söz etmeleri, sanat yapıtları ile okuyucular, dinleyiciler ve seyirciler arasındaki karşılıklı ilişkinin, daha çok alımlayıcı tarafıyla ilgilendikleri anlamına gelir. Carroll’a göre:

(...) Bir konser tonunun ya da gün batımının estetik deneyimine sahip olabilirsiniz. Bu bağlamda estetik felsefecisinin görevi; algı, tavır gibi diğer deneyimlere göre, estetik deneyimde (estetik algı, tavır, vb.) ayrıcalıklı olanın ne olduğunu söylemeye çalışmaktır. Örneğin, estetik deneyimle bir bilgisayar programını çözümüleme deneyimi arasında fark nedir? Burada vurgu, genellikle deneyime sebep olan nesneden ziyade, deneyimi yaşayan özneye yöneliktir (2012, s. 232-233)

Carroll için dar kuramsal anlamda, sanat felsefesi “nesne odaklıdır”, estetik ise “algılama odaklıdır”. Carroll’a göre hiçbir estetik sanat kuramcısı, estetik deneyimi içermeyen bir sanat tanımı yapamaz; “estetik sanat kuramcısına göre, sanatın estetik deneyim bakımından tanımlanabilir oluşu, suyun H₂O oluşunun keşfine benzer” (2012, s. 236-237). Bolla’nın görüşleri, Carroll’un görüşlerini destekler niteliktedir. Estetiği özel bir deneyim yolu olarak gören Bolla’ya göre bazı filozoflar için “sanat nedir?” sorusu, yanıtlanamaz ya da yararsız bir sorudur; çünkü bir sanat yapınının ne olduğu ancak ve ancak “estetik” adı verilen özel bir deneyim yoluyla kavranabilir. Bu görüşü benimseyen filozoflar da sanatı bir estetik deneyim aracı görürler (Bolla, 2006, s.18).

Takiyettin Mengüşoğlu, Arthur Danto, Ioanna Kuçuradi ve Avşar Timuçin, estetik ve sanat felsefesi arasında ayırım yapan düşünürlere örneklerdir. Mengüşoğlu’ya göre “sanat felsefesinin, *sanat ontolojisinin* amacı, sanata ya da

sanatçıya ilkeler, yöntemler dikte etmek ya da bir sanat eleştiricisi olmak değildir; sanat adını alan varlık alanını anlatmaktır; bu varlık alanının, insanın varlık yapısında, varlık bütünündeki yerini göstermektir” (1997a, s. 213). Sanat felsefesinin ilgi alanı içerisinde, sanat eserlerinin değerlendirilmesi probleminin önemli bir yeri vardır (Altıok, 1974, s. 3). Timuçin’e göre bir estetikçiye sanatın ne olup olmadığı sorulduğu zaman, onu kendi alanının dışına çıkmaya, iyi bilmediği bir konuda fikir üretmeye zorlarsınız, böyle bir soru sanat felsefecisine sorulmalıdır (2008, s. 8). Timuçin şöyle der:

Estetiği olmayan bir yaşamda, bir başka deyişle güzeli unutmuş bir yaşamda estetik bakış açılarından, estetik kuramlardan, estetik araştırmalardan söz etmek olası olmadığı gibi estetiğin en basit bilgilerinden bile söz etmek olası değildir (...)

Sanatla ilgili araştırmanın üç ayrı yönde geliştiğini söyleyebiliriz. Sanat felsefesi sanat üzerine en genel çerçevede ya da bir başka deyişle genel kavramlar düzeyinde bilgiler üretiyor. Estetik çıkış noktası olarak yalnızca yapıtları alıyor, yaratma ediminin koşullarını yapıtlar düzeyinde inceliyor. Bir başka bilim alanı, sanat ruhbilimi yaratma edimini yaratıcının ve izleyicinin bilinç koşulları çerçevesinde tartışıyor. Buna göre sanat felsefesi felsefenin bir dalı kalırken estetik ve sanat ruhbilimi doğrudan doğruya kendi yöntemlerini oluşturmuş ve kendi alanlarını belirlemiş oluyorlar.

Bu durum gene de bizi şu soruyu sormaktan alıkoymuyor: estetiğin ve sanat ruhbiliminin felsefeye gereksinimi yok mu, bunlar felsefeden iyiden iyiye kopsalar doğru bir iş yapmış olurlar mı? Yalnız estetiğin ve sanat ruhbiliminin değil bütün bilgi alanlarının felsefeye gereksinimi var (2008, s. 8-9).

Timuçin’e göre kökü özellikle Platon’a dayanan eski estetik, felsefenin bir dalıdır ve zorunlu olarak felsefenin yöntemlerini kullanmıştır; bugün de filozoflar sanat üzerine görüşlerini ortaya koymak istedikleri zaman aynı yöntemi kullanırlar ve böylece sanat felsefesi yapmış olurlar (2008, s. 8). Soykan’a göre de özellikle Platon ve Aristoteles ile birlikte sanat felsefesinin önemli sorunları, ilk kez kuşatıcı bir biçimde ortaya konulmuştur (1990, s. 5).

Her ne kadar “güzellik” estetiğin tek anlamı olmasa da, felsefede Platon’dan beri “güzel olan nedir?” sorusu sorulur. Kuçuradi’ye göre Estetiğin girdiği çıkmazları gören sanat felsefesi “güzel”i tanımlamaya çalışmaz; ama bir değer olmayan “güzel”le neyin kastedildiğini söylemek, sanat felsefesinin işidir.

Ayrıca sanat felsefesi, doğal nesnelere sanat eserlerinden ayırmak zorunda olduğu gibi daha birçok ayrımlar (söz gelişi: sanatçının realiteye bakmasını seyircinin esere bakmasından ayırmak ve başka ayrımlar) yapmak ve buna göre konuşmak zorundadır. Bunlar yapıldığında, psikolojist estetik görüşlerin (bir objenin güzelliğini sujede şu veya bu nitelikteki haz veya duygular uyandırmasına bağlayan görüşlerin); ve eserlerin genetiğiyle uğraşan sosyolojist ve psikanalitik estetik görüşlerin neden çıkmaza girdiğini görmek oldukça kolay olur (Kuçuradi, 2010, s. 79-80).

Daha önce de belirtildiği gibi, sanata felsefeyle yaklaşan ve sanatı insanın başarısı olarak gören Kuçuradi’ye göre “geniş -felsefi- bir açıdan bakıldığında, sanat, özel türden bir bilgiyi sağlayan yapıtlar ortaya koyan bir etkinlik olarak görülürse, Estetik bugün bir felsefe dalı olarak var olma nedenini yitirir, sorularından bazıları da anlamlı olmaktan çıkar” (2013, s. 91).

1. 2. İdeoloji ve Estetik

John Berger’e (1926-) göre “bütün sanat eserlerinin ideolojik bakımdan etkili olduğu doğrudur; hatta sanattan başka bir amaç gütmediklerini açıkça söyleyen sanatçıların eserlerinin bile” (2007, s. 44). Sanat eserleri gibi estetik de ideoloji ile ilişkilendirilir. Estetiğin ideolojini irdelemeden önce, “ideoloji nedir” diye sorarsak, bu soruya farklı yanıtların verildiği görülür. Örneğin Louis Althusser’e (1918-1990) göre “her ideoloji ancak bir özne aracılığıyla ve özneler için var olabilir” (2005, s. 290).

Althusser'in temel tezine göre ideoloji, bireyleri öznel olarak açıklamaya çağırır. Althusser'e göre "St Paul'un söylediği gibi, bizler ideolojide yani Logos'ta yaşar, hareket eder ve varlık sahibi oluruz" (2003, s. 956, 960). Eagleton'a göre:

(...) İdeoloji, bir yandan 'herkesin bildiği'dir (...) kirlenmiş özdeyişlerin tıktırıldığı bir paçavra torbasıdır; fakat bu üzerimize tam oturan hazır biçilmiş yaftalardan ve klişelerden oluşan takım, özneyi, eşi olmayan tek bir kimliğin köklerine derinden bağlayıp, cinayete ya da şehitliğe sürükleyecek kadar da güç doludur (2010, s. 137).

1. 2. 1. Estetiğin İdeolojisi

Estetik, ahlak felsefesi, ideoloji ve siyaset arasındaki ilişkileri *Estetiğin İdeolojisi* başlıklı kitabında inceleyen Eagleton'a göre, estetik bedene ilişkin bir söylem olarak doğar, "estetik olan, ilkel bir maddeciliğin, teorik olanın tiranlığı karşısında bedenün uzun sessiz başkaldırısının ilk kıvıltılarıdır" (2010, s. 32). İdeolojik bakışın ve Kant'ın estetiğinin birbirine az çok benzediğini düşünen Eagleton, Cassirer'den de alıntı yaparak şöyle der:

Güzeli seyrederken, her özne kendinde kalır ve tamamen kendi durumuna dalar, buna karşılık aynı zamanda her olumsal tikelikten kurtulur ve kendisini artık "şu" ya da "bu"na ait olmayan bütünsel bir duygunun taşıyıcısı olarak bilir. İdeolojik bakış da, az çok buna benzer şekilde, hem bütünüyle benim bakışımdır hem de tamamen öznesiz bir hakikattir (...) ideolojide ve estetik olanda, şeyin kendisiyle baş başa kalırız, burada şeyin kendisi, soyut koşullarına doğru uçup gitmekten ziyade, tamamen somut maddiliği içersinde korunur; ama yine de bu maddilik, bu eşsiz biçimde yinelenmeden kalan biçim ya da beden, gizemli bir şekilde global bir buyruğun tüm zorlayıcı mantığına bürünmeye başlar (...) (2010, s. 136).

Eagleton'a göre Kant'ın görüşünde estetik olan, insani özneyi merkeze yerleştirir ve bundan dolayı da "bu özneyi kendi iç tutarlığının haz verici duygusuyla donatıp, onun etik bir eyleyici olarak statüsünü onaylar" (2010, s. 141).

Avrupa burjuvazisinin siyasi egemenlik mücadelesinde estetik önemli bir rol oynar. Estetik sayesinde, tek tek insanlar benzer şeylerden hoşlanırlar, benzer tarzda giyinirler, görgü kuralları gibi benzer kurallar çerçevesinde bütünleşirler. Toplumsal yaşamın gitgide estetik kılınışı sonucunda özne iktidarın buyruklarına zorlamayla değil hoşlandığı için uyar. Eagleton şöyle der:

Burjuva toplumsal düzeninin nihai bağlayıcı gücü, mutlakiyetin zorlayıcı aygıtına karşıt olarak, alışkanlıklar, dindarca bağlılıklar, duygular ve duygulanımlar olacaktır. Bu da, böyle bir düzende iktidarın estetik kılınmış hale geldiğini söylemekle eşdeğerdir (...) İktidar artık öznel deneyimin ayrıntılarından kazanmıştır ve buna göre soyut ödev ile hoşlanma uyandıran eğilim arasındaki yarık da kapatılmıştır (2010, s. 41).

Eagleton'a göre ahlaki duyu filozofları, "politik hegemonyanın çarklarını yağlamaya yardım ederler" (2010, s. 63). Örneğin 18. yüzyıl İngiliz ahlâkçıları aracılığıyla, ahlâklılık gitgide estetik kılınır. Böylece, beden disipline girer ve ahlaki buyruklar Kantçı ödev ağırlığından kurtulurlar. Shaftesbury'deki etiğin, estetiğin, erdemin, güzelliğin birliğinin en açık şekilde görgü kavramında bulunduğunu düşünen Eagleton şöyle der:

18. yüzyıl için görgü, (...) beden kılı kırk yarıcı bir şekilde disipline sokulmasını ister. Bu düzene sokulmuş uygar davranış biçimleri içerisinde, toplumsal pratiklerin her yana nüfuz eden bir estetik kılınışı cereyan etmektedir: Ahlaki buyruklar, artık, bir Kantçı ödevin kurşuni ağırlığıyla kendilerini dayatmamakta, fakat tam da yaşanan deneyimin dokularından, davranış inceliği ya da teknik bilgi, sezgisel sağduyu ya da doğuştan edep olarak süzülmemektedir. Eğer hegemonya süreci başarıya ulaşmak durumundaysa, etik ideoloji zorlayıcı gücünü yitirmeli ve toplumsal hayat içerisinde bir kendiliğinden uzlaşım ilkesi olarak yeniden ortaya çıkmalıdır. Buna göre, öznenin

kendisi de estetik kılınır, sanat ürününün içgüdüsel yerli yerindeliği ile yaşar (...) (2010, s. 67-68).

Kagan'a göre de feodal beylerin yaşadıkları yaşama, alımlı çalımı, sanatsal bir düzen verilmiş, "yüksek kişi olarak doğmuş kişiler"le "aşağı kişi olarak doğmuş kişiler" arasındaki eşitsizlik estetiksel olarak bize açıklanmıştır (1982, s. 470).

Jacques Rancière için siyaset ve estetik arasındaki ilişki, siyasetin estetiği ile estetiğin siyaseti arasındaki ilişkidir (2010, s. 29). Walter Benjamin'e göre de "mekanik yeniden üretim" ⁴ çağında faşizm, estetiği politik yaşama sokar ve "politikayı estetikleştirir." Bunun sonucunda da yeni yaratılmış proletaryaya kendilerini ifade etme olanağı sunulur. Örneğin halk bir filmi sorgular; fakat dalgın bir şekilde. Sanat eseri "aura"sını kaybeder; filmlerdeki hareketli imgeler de, izleyenlerin düşüncelerinin yerini alırlar. Faşizmin politikayı estetikleştirmesine karşın, Komünizm de yanıt olarak sanatı politikleştirir (Benjamin, 2003, s. 525-527).

Tüketici kapitalizmin gelişmesiyle birlikte de toplumsal düzen "estetize" edilir, tüketim nesnesi aracılığıyla tüm ayırt edici kimlikler çöker (Eagleton, 2010, s. 467). Tüketimin estetize edildiği toplumlarda, kültür ürünlerinin de birbirine benzediğini gören Frankfurt Okulu üyelerinden Theodor Adorno ve Max Horkheimer "kültür endüstrisi" kavramını geliştirirler.

⁴ Benjamin için "mekanik yeniden üretim çağı", sanat eserlerinin tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabildiği çağdır. Örneğin klasik tablolar, fotoğrafları çekilerek çoğaltılabilir.

1. 2. 2. Kültür Endüstrisi, Popüler Kültür ve Estetik

Adorno ve Horkheimer, Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı "Toplumsal Araştırma Enstitüsü"nün üyeleridir. Marksist yönelimli ilk Alman araştırma kurumu olan bu Enstitü, kapitalist ekonomi ve işçi hareketi tarihini inceler. Hitler iktidara gelince, Horkheimer ve enstitünün tüm Musevi kurucuları görevden alınırlar, ancak Enstitü varlığını sürdürür. Columbia Üniversitesi, sürgündeki araştırmacıları davet eder; Horkheimer, Leo Lowenthal ve 1938'den itibaren Adorno da orada çalışırlar. Amerika'daki, üretim ve tüketim biçimlerinden etkilenen Adorno ve Horkheimer, "kültür endüstrisi" kavramını geliştirirler (Mattelart, 2004, s. 34). Adorno şöyle der:

Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya getirmeye zorlar (...) Sanat eserinin özerkliği kültür endüstrisi tarafından, denetim mekanizmasının iradesi dâhilinde ya da dışında, bilinçli biçimde ortadan kaldırılır. Bu anlamda denetim mekanizması sadece iktidarı ellerinde bulunduranları değil, verilen talimatları yerine getirenleri de kapsar. Ekonomik terimlerle konuşacak olursak, bu grup ekonomik anlamda en gelişmiş ülkelerde sermaye için yeni olanakların arayışı içindedir (...)

Kültür endüstrisindeki teknik kavramı, sanat eserlerindeki teknikle sadece ad bakımından benzeşir. Sanat eserlerinde teknik, bizzat nesnenin iç örgütlenmesi, özgün içsel mantığıyla örgütlenmesiyle ilgilidir. Kültür endüstrisindeki teknik ise tam aksine, başlangıçtan itibaren dağıtım ve mekanik yeniden üretimle ilgilidir (...) (2012, s. 76-79).

"Kültür endüstrisi"nde kültür, aşağıdan halkın isteği ile gelmez; yukarıdan yönetilir ve yukarıdan dayatılır; tüketici sayısına göre standart üretim yapılır. Endüstriyel üretim biçimi içinde kültür endüstrisinin serileştirme, standartlaştırma izini belirgin olarak taşıyan bir dizi üründen oluşan bir "kitle kültürü" elde edilir. Örneğin, Henry Ford'un seri halde ürettiği Ford arabaları gibi seri, standart şekilde üretilirler. Bu tür üretim şekilleriyle üretilen tüketim ürünleri, Antonio Gramsci'nin

taktığı “Fordizm” ismiyle de bilinir. Fordizmi bir Amerikancılık felsefesi serüveni olarak yorumlayan Gramsci’ye göre “yeni üretim biçimiyle yeni yaşam ve düşünce biçimi aşılanır” (Mattelart, 2004, s. 34).

Adorno’ya göre “kültür” hiç olmadığı kadar bütünleşmiş, birleşmiş; her şeye benzerlik bulaştırmış; filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirmişlerdir; “bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir” (2007, s. 19). Jürgen Habermas’a göre “düşük sanat eseri”, her zaman ötekilerle benzerliğine dayanır; kültür endüstrisinde de bu taklitçilik mutlaklaşır. “Büyük sanat eseri”nin üslubu ise daima kendini-olumsuzlamayı başarır (Habermas, 2012, s. 90).

Günümüzde, 1960 sonrası görülen kimi sanat anlayışlarına, örneğin “Pop Sanat” a “kültür endüstrisi” kavramıyla yaklaşılmaktadır. Her ne kadar bu çalışmalar ortaya koyan sanatçılar, “bir makine gibi üretmek istediklerini” söyleyerek atölyelerine “fabrika” deseler de, bu çalışmalar “tek”tir, kitlesel tüketimine sunulmazlar. Bu nedenle Pop Sanat benzeri çalışmalara, kültür endüstrisi kavramıyla yaklaşılması uygun değildir. Pop Sanat içinde popüler kültüre ait olmayan fakat popüler kültürden etkilenen çalışmalar görülür.

“Kültür endüstrisi”ne örnek olarak Hollywood’un *Western* filmleri gibi “tür filmleri” verilebilir. Bunlar, sanat kaygısıyla değil, para kazanma amaçlı hazırlanan ve tüm dünyaya dağıtılan “standart üretimler”dir.

Umberto Eco, *Somon Balığıyla Yolculuk* kitabında, *Western* filmlerindeki standartlığa dikkat çekmek için, Kızılderili rolünü alanların yapmaları gerekenlere şu örnekleri verir:

(...) posta arabasını yakından izleyin ki vurulmanız kolay olsun (...) çakal gibi bağırın ki yeriniz belli olsun (...) ateş edilirken tepede durun, böylece vurulup düşer ve parçalanabilirsiniz (...) düşmanı yakalayınca hemen öldürmeyin, direğe bağlayın veya çadıra tıkın, böylece onu kurtarmaya gelecektir (1997, s. 179-181).

Tüketiciler, kendilerine dayatılan sanat değeri olmayan çalışmalarını ve diğer tüketim ürünlerini “güzel” bulurlar veya onlara ihtiyaçları olduğunu düşünürler. Bu durum, Herbert Marcuse'nin şu sözlerini akla getirir: “belli bir anlamda güzel ‘yansız’ gibi görünür. İlerici olduğu gibi gerici (toplumsal) bütünlüğün de bir niteliği olabilir. Ama güzelin yansızlığı, eğer neyi bastırıldığı ya da gizlediği tanınacak olursa, kendini aldatmaca olarak gösterir” (Marcuse, s. 55). Tüketimin estetize edildiği toplumsal düzende, popüler kültür ürünleri, örneğin çeşitli diziler, müzikler, romanlar, giyim markaları ve benzerleri birer “estetize edilmiş” meta olarak sunulurlar. Estetik ve estetiğin ideolojisiyle sanat değeri olan eserlere değil, ancak popüler kültür ürünlerine ve kültür endüstrisi ürünlerine yaklaşılabileceği söylenebilir.

1. 2. 3. Direnmenin Estetiği

Almanya'da belgesel tiyatronun öncülerinden Peter Weiss, 1975'te birinci cildi yayınlanan *Direnmenin Estetiği* adlı romanında, yaşamın anlaşılması için sanatın ve tarihin anlaşılmasının yararlı olacağını vurgular. 1937-1944 yılları arasındaki anti-faşist direnişi ele alan Weiss'e göre sanattaki hakikat, siyasi hakikati ve dönemin yaşamını gösterir. Örneğin yıpranmış tulumlarını giyen işçileri görmek, akla Munch'un “Yoldaki İşçiler” isimli tablosunu getirir (Weiss, 2012, 2, 323). Weiss'e göre kültürel ve siyasi açıdan ezilenler, sanattan, örneğin Sürrealizm'den etkilenirler; çünkü davranışı harekete geçiren kaynaklara inmek için mantığın ötesine geçen ve yabancı her şeye geçerlilik kazandıran Sürrealizm, ezilenlerin kendilerini arayışında beklentilerini karşılayabilir.

(...) Kültürel ezilmişlikten kurtulmanın yolu siyasi ezilmişlikten kurtulmaktan geçiyordu. Şiirleri, romanları, tabloları, yontuları, besteleri, filmleri ve tiyatro oyunlarını öncelikle politik açıdan ele almalıydık (...) Okuduğumuz kitaplardaki temaların bizim yaşantılarımıza yakın olup olmadığını, bizim gibileri betimleyip betimlemediğini, tavır alıp almadıklarını ve çözüm önerileri sunup sunmadıklarını sorguluyorduk. Bizim normlarımızla doğrudan bağlantısı olmayan, ama tam da gizemli ve kapalı oldukları için ilgimizi çeken yapıtlar vardı. Bir dergide karşımıza çıkan bir metnin ya da bir müzede izlediğimiz bir tablonun genellikle politik mücadelede işe yarayıp yaramayacağına bakıyor, eğer taraflı olduğunu açıkça belli ediyorsa, onu benimsiyorduk (2012, s. 62-63).

Dadaizm ve diğer 20. yüzyıl sanatçılarıyla ilgili olarak da Weiss şöyle yazar:

Dadaizmde eğilimlerimizin karşılığını buluyorduk; Dadaizm kibar salonlara tükürmüş, alçıdan büstleri kaidelerinden devirmiş ve küçük burjuvanın kendini yüceltmek için boynuna astığı boncukları parçalamıştı; bu bize uygundu, onurlunun alçaltılmasına, kutsalın gülünçleştirilmesine biz de katılıyor, ancak sanatın toptan yıkılması çağrısına karşı çıkıyorduk; bu sözler ancak eğitime doymuş olanların harcı olabilirdi, bizlerse kültür kurumlarını önce salimen ele geçirip öğrenme açlığımıza hizmet edebilecek ne var ne yok görmek istiyorduk. Max Ernst, Klee, Kandinsky, Schwitters, Dali ve Magritte'in tablolarında görsel önyargıların çözülüşünü, koyu bir öfkeye ve çürümüşlüğe, paniğe ve dönüşüme keskin bir ışık tutulduğunu görüyorduk (...) (2012, s. 63).

Her ne kadar Weiss romanının isminde estetik kavramını kullansa da, *Direnmenin Estetiği*'nde örnek verilen sanat yapıtlarının da "estetik haz" vermek vb. için yapılmadıkları, kimi yapıtların kültürel ve siyasi açıdan ezilenleri etkileyen mesajlar ilettikleri ve onlara cesaret verdikleri görülebilir.

1. 2. 4. Trans-Estetik ve Simülakr

Estetikle ideoloji arasında ilişki kuran düşünörlere karşın Jean Baudrillard'a (1929-2007) göre çağdaş sanatın hiçbir ideolojisi yoktur; üstelik sanatın büyük kısmı, bayalığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideoloji diye el koymuştur. Baudrillard "trans-estetik" ile ilgili olarak şöyle der:

(...) Orjilerden ve bütün arzuların özgürleşmesinden sonra, trans-seksüel evreye geçtik (...) Aynı şey sanat için de geçerli, o da yanılısama arzusunu kaybetti ve o da her şeyi estetik bayağılık mertebesine yükselterek trans-estetik oluyor (...)

Çağdaş sanatın büyük kısmı, bayalığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideoloji diye el koymak suretiyle, tam olarak bunu yapmıştır (...) Özgünlüğü, bayalığı ve hükümsüzlüğü değer mertebesine, hatta sapkın estetik haz mertebesine çıkarıyor (...) (2012, s. 49, 51).

Baudrillard'a göre çağdaş sanat ideolojik değildir; çünkü sayısız enstalasyon ve performans, dünyanın mevcut durumuyla ve sanat tarihinin gelmiş geçmiş tüm formlarıyla uzlaşmaktan başka bir şey yapmaz. Sanat hükümsüz olma iddiasında, "bir hükmüm yok!" diye tepinir, gerçekten de hükümsüzdür. Baudrillard için çağdaş sanat riyakârdır; çünkü anlamsızlığa, saçmalığa talip olur; zaten hükümsüzken hükümsüz olmak için çırpınır (2012, s. 51- 52).

Çağdaş sanatı bir tür "trans-seksüel" olarak gören Baudrillard için Duchamp'ın, Warhol'un, Yves Klein'in çalışmaları birer fikir, gösterge, imaj ve kavramdır. Bu çalışmalar, hiçbir anlamı ifade etmezler ama yine de ederler; bugün sanat denilen şey, bir boşluğa tanıklık eder. "Fikir sanatın travestisi, sanat fikrin travestisi" dir (Baudrillard, 2012, s. 43-44). *Simülakrlar ve Simülasyon*⁵ adlı kitabında Baudrillard,

⁵ Simüle etmek, gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi göstermeye çalışmaktır. Simülakr, bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünümdür. Örneğin Baudrillard'a göre hastaymış gibi yapan kişi, yatağa uzanır ve kendisinin hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir başka deyişle "-miş" gibi

simülakrlar düzeninin Disneyland'da ve Beaubourg Müzesi'nde de olduğunu vurgular. Disneyland'ı bütün simülakrlar düzenlerinin iç içe geçtiği kusursuz bir model olarak gören Baudrillard'a göre:

(...) Disneyland her şeyden önce: Korsanlar, Geleceğin Dünyası vb. şeylerden oluşan bir illüzyon ve fantazm oyunudur (...) Burada Amerika'nın sahip olduğu tüm değerler minyatürleştirilmekte ve çizgi filmler aracılığıyla çoğaltılarak yüceltilmektedir. Tıpkı içi doldurularak süs eşyasına dönüştürülen ölü vahşi hayvanlar gibi (...) Bu ideolojik "tezgah" üçüncü basamak bir simülasyon olayının gizlenmesini sağlamaktadır. Disneyland "gerçek" ülkenin, "gerçek" Amerika'nın bir Disneyland'a benzediğini gizlemeye yarar (...) Disneyland'ı çevreleyen Los Angeles ve Amerika, gerçek bir evrene değil hipergerçek ve simülasyon evrenine aittir (...) (2014, s. 28-30).

Baudrillard, Beaubourg Müzesi'ndeki "simülakr" ve "kültürel üretim ideolojisi"

için şöyle der:

Bizim kültürümüz hidrokarbürler, arıtma, kültürel moleküllerin kırılıp parçalanması ve bu parçaların yeniden bir araya getirilerek sentetik bir ürüne dönüştürülmelerinden ibarettir. Müze-Beaubourg'un gizlemeye çalıştığı bu olguyu iskelet- Beaubourg yüzümüze haykırmaktadır. Zaten iskeletin gerçekten bu kadar güzel ve iç mekânların da gerçekten bu kadar çirkin olmasının nedeni budur. "**Kültürel üretim**" ideolojisi denilen şey her türlü kültür anlayışına ters düşmektedir; tıpkı görsel ve çok işlevli mekân ideolojisi gibi (...)

Beaubourg anlam üzerine oturan şu ünlü geleneksel kültüre, binanın dış yüzeyini oluşturan hareketli ve borularla türdeş sayılabilecek (üçüncü grup) **simülakrlara ait** rastlantısal bir göstergeler düzeni görünümü kazandırmak amacıyla harcanan muazzam çabadan başka bir şey değildir (...) Kitleler Beaubourg'a dayanılmaz bir cazibeye sahip felaket bölgelerinden birine koşarcasına koşmaktadırlar. Daha da güzeli bu kalabalıklar Beaubourg için bir felaket, yani son anlamına gelmektedir. Sayıları, yığınlar halinde dolaşmaları, büyülenmişlikleri, her şeyi görme ve elleme arzuları her binayı yıkabilecek türden nesnel bir ölümcül davranışa tekabül etmektedir (...) (2014, s. 98, 100-101).

yapar. Bir hastalık simüle eden kişide ise hastalığın semptomları görünür, bu nedenle "simüle etmek "-miş" gibi yapmak değildir. Simüle eden kişi, gerçek semptomlar ürettiği için ona ne hastasın ne de değilsin denilebilir. Simülakrlar gerçeğin yerini alır (2014, s. 7, 16)

Beaubourg Müzesi'ni Baudrillard farklı şeylere benzetir, örneğin:

(...) etkileyici bir mekân, bir makine ya da bir şey olarak mı adlandırmak gerekir bilemiyorum. Daha çok ışık ve göstergelerle donatılmış, çeşitli ağ ve devrelerden oluşan bu iskelet, bir bilmeceye benzemektedir (...) Merkez, her türlü kültürel enerjiyi emerek yok eden bir ölü yakma fırını gibidir (...)

(...) nükleer bir santrale benzetilebilir, çünkü bu santrallerin yaratabilecekleri gerçek tehlikeler: güvensizlik duygusu, çevre kirliliği ya da patlama olanağı değildir; çevrelerinde oluşturulan maksimal güvenlik sistemi, yani tüm çevreyi kapsayan bir denetim ve caydırma oyunu, başka bir deyişle tüm çevrenin teknik, ekolojik, ekonomik ve jeopolitik bir cilalanma sürecinden geçirilmesidir (...) (2014, s. 28, 94-95).

Bu müzenin içinin boş tutulması gerektiğini savunan Baudrillard'a göre boş bina, anlam ve estetik duygusu üzerine oturtulmuş her türlü kültürün ortadan kayboluşunu simgeleyebilir. Bu çağdaş sanat müzesinin tek içeriği, ziyaretçi kitlesinin kendisidir; hipermarkette olduğu gibi tüketiciler kitlesi ile ürünler kitlesi karşılaşır ve birbirlerine karışırlar. Baudrillard'a göre hipermarketteki tüketim nesnelere gibi buradaki kültürel nesnelere amacı, ziyaretçileri mıknatıslanmış bir molekül konumunda tutabilmektir. "Kültür hipermarketi" olan müzede, sonu gelmeyen bir seçim yapma, okuma, marka, dekodaj etkileşimi bulunur. Malın hipergerçek bir şey olduğunu hipermarket nasıl öğrettiyse Beaubourg Müzesi de kültürün hipergerçek bir şey olduğunu öğretir (Baudrillard, 2014, s. 99, 102-103).

Müzeyi ziyaret edenlerin sayısı otuz bini aştığı zaman, binanın iskeletinin "yamulabileceği" söylenir. Bu nedenle Baudrillard, binanın daha çok ziyaret edilmesini ve "yamultulmasını" önerir ve şöyle der:

(...) Böylelikle yapının bir mıknatıs gibi kendine çektiği kitle yapının kendisini yok edebilecek bir değişkene dönüşmektedir. Binayı tasarlayanlar bunu bilinçli şekilde

yapmış olabilirler mi (nerede o günler)? Eğer bina ve kültürü aynı anda yok edebilecek bir şekilde programladılarsa,, o zaman , Beaubourg, yüzyılın en pervasız nesnesi ve en başarılı *Happening*'i olduğu söylenebilir (2014, s. 104-105).

Baudrillard'ın görüşleri ve yarattığı kavramlar hiç kuşkusuz yaratıcı ve özgündür. Ancak bu görüş ve kavramlar öznel nitelikte olduğu için, "sadece Baudrillard"ın çağdaş sanat ve çağdaş müzelerle ilgili yargılarını gösterirler. Üstelik Baudrillard "ideolojisi olmayan" çağdaş sanatın "yamultulacak" olan müzeyle birlikte yok edilmesini önerdiği için, çağdaş sanatçı ve yorumcuların da bu öneriyi görmezden gelmeleri kaçınılmazdır.

1. 3. Estetikçi Yaklaşımların Sonuçları

Estetik, duyular alanıyla ilgili olduğu için, "algılarımız aracılığıyla içselleştirdiğimiz bir anlatı, duyularımız ve heyecanlarımızla uyum gösterebiliyorsa, o bir sanattır ve duyusal hissin adı da estetik hazdır" (Erinç, 2011, s. 53). Bu nedenle de estetik ve onun sağladığı "estetik haz", sanatçının, okur veya seyircinin psikolojisine odaklanır. Örneğin Freud'un estetiği, psikanaliz ile sanat arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışır ve şöyle soruların yanıtlarını arar: "seyirci sanat yapıtı karşısında neden ve nasıl bir haz alır?"; "sanatçı kendi yapıtının seyircisi olduğunda yaşadıklarını nasıl anlamlandırabilir?" (Parman, 2007, s. 8-9). Sıtkı M. Erinç, *Sanat Psikolojisi'ne Giriş* adlı kitabında, şöyle sorulara yer verir: "acaba Leonardo da Vinci, Mona Lisa ya da Son Yemek adlı yapıtını, salt kalıcı olma duygusuyla mı yarattı?"; sanatçı kişiliğini bulmak için mi yaratır?" (2011, s. 98-99). Sanat psikolojisi, psikanaliz vb. insanın neden sanatçı olduğunu, yaratıcılığın ne olduğunu, seyircilerin sanat eserlerini neden güzel bulduklarını ve bunlardan neden hoşlandıklarını vb.

açıklamaya çalışırlar. Bu yaklaşımlar, bu çalışmanın giriş bölümünde de belirtildiği gibi “estetikçi yaklaşımlar”dır. Kuçuradi şöyle der:

(...) Sanat sorunlarını araştırmada sanatçının psikolojisinden ya da -çoğu zaman olduğu gibi- okur veya seyircinin psikolojisinden hareket eden, estetikçi diye adlandırmak istediğim yaklaşımlar, sanat fenomeninin ana ve tek somut ögesini -sanat yapıtını ve onun kendine özgü yapısını- pek hesaba katmamaktadır.

Sanat yapıtının kendine özgü yapısı hesaba katılmayınca, ona yaklaşmanın tek açık yolu, nedenleri ve etkileriyle ilgili sorulardan geçer. Bu nedenler çeşitli açılardan açıklanabilir; etkiler ise, burada sanatçının ya da okur veya seyircinin psikolojisi anlamına gelir. Bu da, psikoloji sorularına felsefe yanıtları, felsefe sorularına da psikoloji yanıtları vermekten başka bir şey değildir.

Bu bir çıkmazdır. Çünkü bunun bir sonucu olarak, sanatsal ya da yaratıcı etkinlik, yalnızca bir psikolojik sürece; sanatın işlevi, seyircide şu ya da bu duyguları uyandırmaya; bir sanat yapıtını değerlendirme etkinliğini de, öznel ya da nesnelimsi değer atfetmelere indirgenmiş olur ki, bu, sanat yapıtlarıyla ilgili felsefe sorunları söz konusu olduğunda, estetikçi hareket noktalarının bilme konusu edinilene ve felsefi araştırmanın amacına uygun düşmediğini gösterir (...) (2013, 91-92).

Estetikçi yaklaşımlarda yanıtı aranan sorular, sanat yapıtının kendisiyle ilgili olmayan sorular olduğu için, bu yaklaşımlar ile ne bir yapıtı doğru bir biçimde değerlendirilebilir, ne de psikanaliz ve sanat arasında ayırım yapılabilir.

1. 3. 1. Psikanaliz ve Sanatın Ayrılamaması

Sanatçıların yapıtları yerine psikolojileriyle ilgilenildiği zaman ortaya şöyle sonuçlar çıkar: “Van Gogh çıldırıya kapıldı, Gauguin içe-kapanık (*schizoid*) görünüyor, Poe alkolikti ve Virginia Woolf ciddi bir çöküntü içindeydi” (May, 2013, s. 63). Michelangelo depresiftir; depressif özelliğin baskın olduğu kişiliğe sahip büyük

sanatçılar, Michelangelo gibi yıllarca emek harcayarak başyapıtlar üretirler. Balzac ise, asıl nedeni ne olursa olsun, yaşamı boyunca doyumsuz kalmış; hiçbir dış kaynağın doyuramayacağı bir boşluk varmışçasına, hem sevgi hem de ün kazanmak için açlık duymuştur. Balzac, bütün erkekleri kendisine boyun eğmeye ve bütün kadınları kendisini sevmeye zorlayacağını düşünür. Ayrıca öyle çok para harcar ki, sürekli borç altında kalır. Balzac'ın yaptığı her şeyin boyutları yaşamdakinden daha büyüktür; bu da tipik mani karakteristiğidir (Storr, 1992, s.102, 110–112). Ozan Alexander Pope için de şöyle denir:

Öylesine kırılğan ve zayıf bir yapısı vardı ki yardım eden kadın elleri olmaksızın giyinemezdi bile; o denli erken olgunlaşmıştır ki daha on iki yaşındayken klasik trajediler yazar, kibirli, hastalanıp duran, sonsuz derecede kendini beğenmiş, öğ duyguları besleyen, hesapçı ve kurnaz biridir (...) (Dr. Johnson'dan aktaran Szerb, 2008, s. 343-344).

Kimi zaman da “estetikçi yaklaşımlarla”, sanatçıların psikolojileriyle ve özel yaşamlarıyla ilgilenildiği için meslekleri bile görmezden gelinir. Örneğin, kadın sanatçılar için şöyle denir: “Gwen John,⁶ Augustus John'un nevrozlu kız kardeşidir”; “Georgia O'Keefe,⁷ Alfred Steiglitz'in tuhaf karısıdır.” Büyük Usta ve Başyapıt gibi kavramlar daha çok erkeklerle ilgili görüldüğü için, kadın sanatçıların adları yukarıdaki örneklerdeki gibi geçer. Andy Warhol ise, “erkek kimliğini yeniden üretmeyen dehanın erkeksi efsanesiyle oynayan çift cinsiyetli bir züppe” olarak tarif edilir (Barnard, 2010, s. 86-89). Sanatçı kavramı, Freud'un aklına “kadınların sevgisini kazanmak isteyen” erkek sanatçıları getirir. Örneğin Freud'a göre:

Sanatçı yapısı bakımından içe dönüktür; nevroza uzak sayılmaz. Aşırı derecede güçlü içgüdüsel gereksinimlerin baskısı altındadır. Onur, güç, servet, ün ve kadınların sevgisini kazanmak ister; ama bu doyum kaynaklarını elde etme olanağından yoksundur. Sonuçta doyumsuz herkes gibi, gerçekliğe sırt çevirerek tüm ilgisini ve

⁶ Gwen John, tam ismi Gwendolen Mary John (1876-1939) olan ressamdır.

⁷ Georgia O'Keefe (1887-1986), 20. yüzyıl Amerikan sanatının önde gelen ressamlarından.

libidosunu, nevroza yönelebilecek olan kendi fantezi yaşamının dileklerini gerçekleştirmeye aktarır (aktaran Storr, 1992, s. 13).

Anthony Storr'a göre Freud'un sanatçıyı tanımlama biçimi, ana ve babaların çocuklarında hiçbir yaratıcılık yeteneği bulunmadığı için oturup şükretmelerine neden olabilir (2014, s. 13). Freud, Leonardo için de şöyle yazar:

(...) Leonardo, sakin ve barışsever yaratılışından ötürü tüm düşmanlık didişmelerden kaçışıyla dikkati çeken biriydi. Kim olursa olsun karşısındakine her zaman yumuşaklık ve sevecenlikle davranırdı. Et yemeğe yanaşmaz, pazardan satın aldığı kuşlara özgürlüklerini bağışlamaktan ayrı bir zevk duyardı. Savaşları ve kan akıtmaları hoş karşılamaz, insanı hayvanlar âleminin efendisi değil, yırtıcı canavarların en azgını diye nitelerdi. Ama duygularındaki kadınsı incelik, idama götürülen mahkûmların peşine takılmaktan, onların korkuyla büzülmüş yüzlerindeki ifadeleri inceleyerek bunları not defterine resmetmekten Leonardo'yu alıkoyamıyor, en amansız saldırı silahlarının planlarını çizmekten ve savaş başmühendisi göreviyle Cesare Borgia'nın hizmetinde çalışmaktan onu geride tutamıyordu (...)

Leonardo'nun ömründe bir kadını bir kez bile sevgiyle kucakladığı şüphelidir. Ayrıca bir kadına karşı, örneğin Michelangelo'nun Vittoria Colonna'yla ilişkisine benzer mahremiyet dolu ruhsal bir ilişki beslediğini de bilmiyoruz (...) (2014, 21-23).

Leonardo'yu inceleme amacının, sanatçının cinsel yaşamındaki ve sanat çalışmalarındaki tutukluğu açıklığa kavuşturmak olduğunu öne süren Freud'a göre sanatçıyı inceleyerek kişiliğine ilişkin yeni bir şeyler öğrenmek, onu yüceltip onurlandırmak anlamını taşır (2014, s. 92). Leonardo'nun asla "nevrozlular" ya da "sinir hastaları" arasına katılamayacağını belirten Freud için Leonardo, "saplantısal tip" diye nitelenen nevrotik tipin yakınında bir yere yerleştirilebilir (2014, s. 92-93). Freud'un sanatla nevrozu karşılaştırmasını eleştiren Terry Eagleton'a göre Freud:

(...) Leonardo da Vinci hakkında ilgi çekici bir monografi, Michelangelo'nun "Musa" heykeline dair bir deneme ve Alman yazar Wilhelm Jensen'in *Gradiva* adlı kısa romanına dair yazısı başta olmak üzere, bazı edebi analizler kaleme almıştır. Bu denemeler ya eserde kendini açığa çıkardığı kadarıyla yazarın psikanalitik izahını

yapar ya da yaşamda da izleyebileceğimiz bir biçimde bilinçdışının sanattaki semptomlarını inceler. Her iki durumda da sanat eserinin "maddiliği", kendine özgü biçimsel oluşumu gözden kaçırmıştır.

Freud'un sanata dair en çok hatırlanan görüşü de aynı derecede yetersizdir: Sanatı nevrozla karşılaştırır. Freud sanatçının aynı nevrotik bir hasta gibi, güçlü içgüdüsel ihtiyaçların baskısı altında gerçeklikten kaçıp hayal âlemine, fantezilere sığındığını kasteder (...) (2014, s. 187).

Psikanalikle sanata yaklaşmayı eleştiren Rollo May, bu kuramların iki özneliliğine dikkat çeker. Bunlardan ilki, "indirgeyici" olmalarıdır; yaratıcılığı bir diğer sürece indirgerler. İkincisi de, yaratıcılığı "nevrotik ruh hallerinin özgül bir dışa vurumu" olarak kurmalarıdır. "Sanatçıların nevrozunu psikanalikle tedavi edersek artık hiç yaratmayacaklar mı?" diye soran May şöyle der: "yeteneğin hastalık, yaratıcılığın da nevroz olduğunu sokuşturmaya çalışan bu savlara karşı gerçekten güçlü bir tavır almalıyız" (2013, s. 62-63).

"Estetikçi yaklaşımlar", bu bölümde verilen örneklerde olduğu gibi, sanatçıların nevrozlu, tuhaf, züppe vb. olup olmadıklarıyla ilgili de bilgiler vermeye çalışırlar. Ancak nasıl sanatçı olmayan nevrozlu, tuhaf, züppe insanlar varsa, benzeri özelliklerin sanatçıları arasında da görülebileceği açıktır. Ayrıca, bir heykelin sanat değeri, onu yapan sanatçının nevrozlu, tuhaf veya züppe olmasıyla artar mı, azalır mı? Bu ve benzeri sorulara bulunabilecek yanıtlarla, sanat değeri olan bir yapıtın "doğru" bir şekilde değerlendirilemeyeceği açıktır. Ancak, bir sanat yapıtını değerlendirirken, sanatçının kişiliği veya psikolojisiyle ilgilenmemek, sanatçıyla ilgilenmemek ve yapıtı sanatçıdan koparmak anlamına da gelmez. Sanatçıyla ilgili bir bilgi, sanatçının eserinden okunabilecek her hangi bir bilgi türüyse veya sanatçının eseriyle ilgili olarak "kendisinin verdiği" bir bilgiyse her zaman dikkate alınır. Örneğin sanatçının üslubu, sanata bakış açısı, herhangi bir konudaki eleştirisi, tepki göstermesi, Magdalena Abakanowicz gibi "savaş karşıtı" oluşu, Alberto

Giocometti'nin yağmurlu günde yalnız ve mutsuz yürürken kendisini köpek gibi hissetmesi ve sonucunda Köpek heykelini yapması vb. eserlerinden okunabilecek olan veya sanatçıların bu eserlerle ilgili olarak "kendilerinin verdikleri" bilgilerdir.⁸

1. 3. 1. 1. Freud: Mona Lisa Tablosunun Yorumu

Psikanalize dayanan yöntem, her zaman sanatçının psikolojisine yönelmez, bazen doğrudan doğruya yapıtı çözümlenmeye çalışabilir. Örneğin Freud ve E. Jones, Hamlet karakterini psikanalize dayanan yöntemle incelemişler, ama ikisi de Hamlet'in davranışlarını Shakespeare'in ruhsal durumuna bağlamışlardır (Moran, 1999, s. 156).

Freud'a göre Leonardo, Mona Lisa tablosunda ve benzeri gülümseyen kadın portrelerinde, annesinin gülümsemesini tekrarlar; çünkü Leonardo, annesinin yüzündeki o gizemsel gülümsemeyi bir zamanlar yaşamış, sonra da bu gülümsemeyi yitirmiştir (2014, s. 68). Öne sürdüğü bu savı desteklemek isteyen Freud, Mona Lisa tablosunu sanatçının bir başka tablosuyla karşılaştırır.

Freud'a göre Leonardo'nun Mona Lisa'ya zaman bakımından en yakın tablosu, Ermiş Anna'yı kızı Meryem ve torunu İsa'yla bir arada gösteren tablodur. Bu tabloda "Leonardovari gülümseme" her iki kadının yüzünde de görülür. Çünkü Freud'a göre Leonardo, üç veya beş yaşlarındayken öz annesinden koparılıp, baba evinde iyi yürekli üvey annesi Donna Albiera ve büyükannesi Monna Lucia tarafından

⁸ Bu konuya, bu çalışmanın 3. 1. 2. 2. ve 3. 1. 2. 6. bölümlerinde yer verilmiştir.

büyütülmüştür. Freud'a göre tablodaki büyük anne, Leonardo'nun öz annesini temsil eder. Bu öz anne, yüzündeki gülümsemeye, kocasını ve oğlunu Dona Albiera'ya kaptırmaktan duyduğu hıncı örtmeyi ister; bu garip gülümseme, sanatçının Mona Lisa tablosunda da görülür (Freud, 2014, s. 68-71).

Freud'un Mona Lisa tablosunu değerlendirme çabası, "resimdeki kadın neden gülümsüyor?"; "gülümseyen kadın, Leonardo'nun öz annesi mi?" benzeri sorulara yanıt arayan bir çabadır. Oysaki sanat değeri olan bir yapıtın içeriğinden önce, bilgi sağlayan üslubunun irdelenmesi gerekir. İçerikle ilgili bilgi de "yapıtın ismi" veya sanatçının kendisinin yapıtıyla ilgili verdiği bilgilerle sınırlıdır. Bunların dışında, yapıtın içeriği hakkında yapılan yorumların gerçeği yansıtamayacağı açıktır. Leonardo dışında hiç kimse, Mona Lisa'nın gülümsemesinin Leonardo'nun öz annesinin gülümsemesi olup olmadığını, Ermiş Anna figürünün Leonardo'nun öz annesini temsil edip etmediğini ve kendisini terk eden kocasına olan hıncını örtmek için mi yoksa başka bir nedenle mi gülümsediğini bilemez. Üstelik benzeri bilgilere ilk elden ulaşılsa bile, bu bilgiler sanatçının yapıtlarını "doğru" bir şekilde değerlendirmede hiçbir işe yaramaz. Benzer şekilde, Leonardo'nun bebekken kendisiyle çok ilgilenen ve ona süt veren öz annesinin etkisiyle, özel yaşamında sorunlar yaşayıp yaşamadığı da yapıtlarının sanat değerine herhangi bir şey katmaz. Sanat açısından bu tür bir değerlendirme çabası, olsa olsa yapıtı "değersizleştirme", yapıtı bir tür "pembe dizi"ye vb. dönüştürme çabası olur.

1. 3. 1. 2. Freud: Musa Heykelinin Yorumu

Psikanaliz ile sanat birbirinden ayırlamayınca Freud, bir sanat yorumcusu olarak sayılmıştır. Ancak, Freud'un görüşleriyle Michelangelo'nun bir heykeli doğru biçimde değerlendirilebilir mi? Bu soruyu yanıtlamadan önce, Freud'un Michelangelo'nun "Musa" adlı heykelini nasıl değerlendirdiğini irdelemekte yarar var.



Resim: 1. 3. 1. 2. Michelangelo, Musa, 1513-1515.

Freud'a göre kendisinden önceki tanımlamalarda, Musa heykelindeki detaylar gözden kaçırılmıştır. El ve sakal detayları üzerinde titizlikle duran ve bu ayrıntıların bir anlam taşıdığını varsayan Freud'a göre:

Musa heykelinin iki yerinde bugüne kadar dikkat edilmemiş, hatta doğrudürüst betimlenmemiş ayrıntılara rastlamaktayız. Bunlar sağ elin ve iki levhanın konumuyla ilgilidir. Denebilir ki el (...) kanun levhalarıyla öfkeye kapılmış Musa'nın sakalı arasında aracılık yapar (...) sağ eldeki parmakların ne yaptığını daha bir titizlikle gözden geçirmek ve parmakların kendisiyle ilişki kurduğu gür sakalı daha eksiksiz tanımlamak zahmete değer bir çaba olacaktır.

Böyle bir çabanın bütün açıklığıyla ortaya koyacağı gibi, elin başparmağı saklı tutulmuştur. İşaret parmağı (...) sakalla gerçek bir ilişki içindedir (...) ön sağdaki sakal örgüsü üç parmak üzerinden aşır ileriye geçmekte, bu parmaklara şöylece dokunmakta, üç parmak sakalın dokunuşundan kendini adeta kaçırmaktadır. Bu bakımdan sağ elin sakalla oynadığı ya da sakala derinlemesine gömüldüğü söylenemez. Doğru olan tek şey, işaret parmağının sakalın bir bölümüne bastırıldığı ve bu bölümde derin bir oluk açtığıdır. Musa'nın bir tek parmakla sakalına bastırışı, kuşkusuz yadırgatıcı ve anlaşılması güç bir jesttir. Musa'nın büyük hayranlıklara konu edilmiş sakalı yanaklarından, üst dudağından ve çenesinden bir yığın örgü oluşturarak aşağılara dökülmekte, izlediği yollar bakımından örgüler birbirinden ayırt edilebilmektedir (...) Bu sakal örgüsünün işaret parmağıyla gizli tutulmuş başparmak arasından geçerek aşağılara uzandığı varsayımını benimseyebiliriz. Sağ kenarındaki sakal örgüsünü karşılayan sol kenardaki örgü adeta hiçbir engelle karşılaşmaksızın göğsün ta aşağılarına kadar inmektedir (...) Solda orta çizgiden ayrılan ve sol sakal yarımının ana bölümünü oluşturan bu kitlenin daha ileriye uzanması, işaret parmağının direnciyle önlenmiştir. Baş sola doğru kesin bir dönüş yapmasına karşın, sakal ana bölümüyle sağa savrulmuş, sağ işaret parmağının sakala bastırıldığı yerde sakal örgülerinden bir anafor oluşmuştur; bu noktada soldan gelen sakal örgüleri sağdakileri örtmekte, her iki gruptaki örgüler ise güçlü işaret parmağınca baskı altında tutulmaktadır (...) (2014, s. 140, 149-150).

Heykeldeki el ve sakal detaylarını irdeleyen Freud'a göre, heykeldeki "el" bir olay nedeniyle hızla öne gitmiş, sonra geri gelmiş, gelirken sakalı da beraber getirerek heykelde görünen konumunu almıştır. Bu varsayımına dayanan Freud, ikinci varsayımını öne sürer. Freud'a göre Musa, ansızın bir gürültü duymuş, gözlerini seslerin geldiği yöne doğru çevirmiş ve gördükleri karşısında birden öfke ve gazaba kapılmıştır. Musa fırlayıp kalkmak, suçluları cezalandırmak ve onları kırıp geçirmek ister; eyleme geçmeye hazırlanan sabırsız el ileri uzanır, baş yana dönünce de sakala gömülür. Ama sonradan nedenini bilemediğimiz bir değişiklik olur ve el geri çekilir (Freud, 2014, s. 154).

Musa heykelinde sağ elin dayandığı levhaları da inceleyen Freud'a göre başlangıçta Musa sakin otururken, levhalar da sağ koltuğunda, dikine bir konumda bulunuyordu ve sağ el, levhaları alt kenarından kavramıştı. Ancak gürültüyü duyan

Musa, fırlayıp ayağa kalmak isteyince, levhaları bırakır; böylece levhalar aşağıya doğru kaymaya başlar, levhaların üst kenarları da yatay durumlarını yitirir ve tersine çevrilir. Freud'a göre levhaların düşüp parçalanmasını önlemek isteyen Musa'nın sağ eli sakalı bırakır; levhaları yakalamak isteyen sağ el, bu hareketiyle sakalın bir bölümünü çekip kendisiyle götürür (2014, s. 157).

El, sakal ve levhalarla ilgili detayları daha titiz bir biçimde açıklamak için üç adet kroki kullanan Freud, Tevrat'tan da Musa'yla ilgili bölümleri açıklar ve bu bölümleri Musa heykeliyle karşılaştırır. Freud'a göre Michelangelo, Tevrat'taki Musa karakterinde değişiklik yapmıştır. Çünkü Tevrat metninde, Musa'nın oturur durumda tasarlanabileceği bir bilgi bulunmaz. Kavminin puta taptığını gören Musa:

(...) Altın buzağı ve buzağı çevresinde horon tepenlerle karşılaşınca, gazaba kapılır (...) Duygusal bir patlama anında Tanrı'nın kendi eliyle yazdığı yasaları içeren iki levhayı elinden kaldırıp atarak paramparça etmiştir (...) Michelangelo, kanun levhalarının kırılıp parçalanmasına yol açan nedeni değiştirmiş, levhaları Musa'nın kapıldığı gazabın kurbanı yapmayarak karşıt bir yol izlemiş, levhaların kırılabileceğini düşünen Musa'nın yatıştığını, en azından hoyrat bir eyleme kalkışmak üzereyken levhaların onu bundan alıkoyduğunu anlatmıştır. Böylece Musa'nın heykeline yeni bir şey, insanüstü bir öge katmış, bunun sonucu o dev gibi vücut ve vücuttaki güç fıskıran kaslar, insanın altından kalkabileceği en yüce ruhsal çabayı ele veren, kendini adadığı misyonu düşünerek içinde uyanmış bir hırsı alt ettiğini gösteren somut bir nesneye dönüşmüştür (2014, s. 162-163).

Musa heykelinin yorumundan sonra Freud, "Michelangelo neden Papa Julius II'nin mezarı için böyle değişik bir Musa yonttu?" diye sorar. Freud'a göre bir eylem adamı olan Papa, Michelangelo'yu da kendisi gibi görür ve ona değer verir; fakat Papanın ansızın kızıp parlamaları, kaba davranışları sanatçıyı üzer. Ancak Freud'a göre Michelangelo, kendisinde de bir hırçınlık olduğunu sezdiği için hem özeleştiri yapmak hem de Papayı suçlamak ister.

Michelangelo, kendi çabalarında da hırçın bir havanın estiğinin bilincindeydi ve gerek kendisinin, gerek Papanın bu yüzden ister istemez başarısızlıklarla yüz yüze geleceğini derinlere nüfuz eden bakışı ve düşünür yeteneğiyle sanırım önceden sezmişti. Dolayısıyla, Papanın kabrinde yer alacak heykel grubu içinde Musa'nın heykeline de yer vermiş, bunu ölmüş Papayı suçlamak, ayrıca kendi kendisini de uyarlamak için yapmış ve bir özeleştiriyi kendine kendi doğasının üzerine çekip çıkarmıştı (2014, s. 163).

Freud'un Musa heykeli yorumunun plastik sanatların biçim diliyle hiçbir ilgisi olmayan bir yorum olduğu açıktır. Aslında psikanalizle ilgili bir yaklaşımla bir yapıtın doğru biçimde değerlendirilemeyeceğini Freud'un kendisi de kabul eder ve şu açıklamayı yapar:

Önce şunu açıklayayım ki, sanat yapıtlarını değerlendirmede uzman değilim. Bir sanat yapıtının içeriğinin beni biçimsel ve teknik özelliklerden daha çok ilgilendirdiğini sık sık gözlemişimdir. Oysa sanatçının eserini yaratırken hangi teknik araçlara başvurduğunu ve eserdeki çarpıcı güçlerden pek çoğunun ne tür kaynaklardan doğup çıktığını gereği gibi anlamaktan uzak bulunmaktayım (...) (2014, s. 137).

Her ne kadar Freud, bir sanat yapıtının biçiminden çok içeriği ile ilgilendiğini öne sürse de, Freud'un Musa heykelinin içeriğini yorumlaması, varsayımlara dayanan, heykelin gösterdiği Musa figürünün ve sanatçının psikolojisine odaklanan bir yaklaşımdır. Freud'un yorumlarının, yapıtın sanat değerini ve önemini anlamaya hiçbir katkı sağlamayacağı açıktır.

1. 3. 2. Öznel Eleştiri Örnekleri

Estetik kategorilerle yapılan değerlendirmelerin yaygınlık kazanmasının sonucunda sanat yapıtları, seyircilerin keyfine kalmış bir şekilde, "korkunç", "çekici",

“gölünç” , “çirkin ve gülünç” ve hatta “ucube” olarak değerlendirilirler. Örneğin Empresyonistlerin ilk sergileriyle ilgili olarak da 1876’da haftalık bir gazetede şöyle yazılmıştır:

La Rue le Peletier bir felaketler sokağıdır. Operanın yanmasından sonra işte size ikinci bir felaket daha! Durand-Ruel’de, içindekilerin resim olduğu ileri sürülen yeni bir sergi daha açıldı. İçeri giriyorum ve ürkmüş gözlerim **korkunç** bir şeyle karşılaşılıyor. Aralarında bir de kadın bulunan **beş veya altı deli**, yapıtlarını sergilemek için bir araya gelmişler. Bu resimler karşısında **gülmekten katılanlar** gördüm. Ama ben onları görünce **içim kan ağladı**. Bu sözde sanatçılar kendilerini devrimci “Empresyonist” olarak tanımlıyorlar. Bir tuval parçası alıyorlar, bir de boya ve fırça, tuvale rasgele birkaç renk lekesi atıyorlar, ortaya çıkan şeye de imzalarını basıyorlar. Bu insanların, yolda buldukları taşları elmas sanarak toplayan tımarhane delilerinden pek bir farkı yok (aktaran Gombrich, 2004, s. 519)

Yukarıdaki eleştiriyi yazan kişinin öznel değerlendirmeleri: sergiyi “korkunç” bulması, resimleri görünce “içinin kan ağlaması”, üstelik Empresyonist sanatçıları “beş veya altı deli” olarak görmesi, ne eserlerin sanat değerini, ne de sanatçıların amacını anlamaya bir katkı sağlar. Benzer bir örnek, 1976’da Heykeltçiler Derneği sergisi üzerine yazılan eleştiridir.

Akademi hocaları Şadi Çalık ve Zühtü Müridoğlu’nun işleri hiç de **çekici** birer çalışma olarak görünmüyorlardı. Hele Şadi Çalık’ın stilize nü’sü serginin en başarısız işlerinden biriydi (...) Modern bir pop çalışması olan Füsün Onur’un içine dev aynaları konmuş bir küçük tahta kutu içinde sunduğu, yatay parçalara kesilmiş biblo kız bebek bana iddialı, ama o ölçüde **gölünç** bir iş olarak göründü (...) İstanbul kentinin ötesine berisine son yılda konulan anıtların birçoğu **çirkin** ve **gölünçtür** (Tansuğ, 1976, s. 272- 273).

Bir yapıtın “çekici”, “gölünç”, “çirkin” olduğunu belirtmek, kişilerin beğenilerine göre değişecek olan estetik yargılardır. Bu tür yargılardan yola çıkarak, “çekici bir heykel ne tür bir heykeldir?”, “gölünç bir çalışma ne tür bir çalışmadır?” benzeri

sorulara “doğru” yanıtlar bulunamaz. Doğru yanıtların bulunduğu iddia edildiği zaman da, bu yanıtlar ancak değerlendirenlerin estetik yargılarını gösterir.

Günümüz Türkiye'sinde de halen sanat eserlerine duyular alanıyla ilgili olan estetikle yaklaşılmakta, sanat eserlerinden dekoratif nesne gibi “güzel” ve “hoş” olmaları beklenmektedir. Bu “estetik” anlayışın sonucunda heykellere “ucube” bile denildiği görülür. Oysaki sanat değeri olan bir heykel, ne insanların hoşuna gitsin diye üretilen bir biblo, ne de “estetize edilerek” sunulan herhangi bir tüketim ürünüdür. Bu nedenle sanat eserlerini estetik kategorilerle değerlendirmenin, eserleri “doğru” bir şekilde değerlendirmekle hiçbir ilgisi olmadığı, ancak değerlendirmeye çalışanların kendi beğerlerini yansıttığı açıktır.

Güzel, çirkin, gülünç ve ucube şeklinde değerlendirilen sanat yapıtları, “doğru” bir şekilde değerlendirilince, “güzel” denilen çalışmaların sanat değeri olmayabileceği, “çirkin”, “gülünç” , “ucube” vb. olarak değerlendirilen yapıtların da sanat değeri taşıyabilecekleri ve kalıcı yapıtlar olabilecekleri görülebilir.

İKİNCİ BÖLÜM: SANATA ESTETİĞİN DIŞINDA OLAN YAKLAŞIMLAR

Geçmişten günümüze, sanata estetik dışında yaklaşan ve sanatı estetik dışında bir bilgi türü olduğunu gören filozoflar olduğu gibi, estetiğe tepki gösteren yaklaşımlar ve sanat anlayışları görülür. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, sanatı bir bilme etkinliği olarak gören Platon ve Aristoteles'ten sonra, 19. yüzyılda Schopenhauer sanatı felsefi düşünce tarihinde ilk defa estetiğin dışında bir problem olarak ortaya koyar (Kuçuradi, 2006, s. 23). Schopenhauer'i izleyen Heidegger ve günümüz filozoflarından Kuçuradi, sanatı estetik dışında bir bilgi türü olarak görürler; seyircilerin veya sanatçıların psikolojilerine odaklanmak yerine, sanat yapıtlarını merkeze alarak yapıtın ne tür bilgi sağladığını irdelerler. Nietzsche, Hartmann, Ingarden, Adorno, Badiou, Danto, Dickie ve Carroll da sanata geleneksel estetikten farklı yaklaşan düşünür örnekleridir; sanat tarihçilerinden Wölfflin ve Panofsky de sanat yapıtını merkeze alarak analiz ederler.

2. 1. Bilgi Olarak Sanat

Sanatı bir bilme etkinliği olarak gören Platon'un sanata karşı olduğu söylenir, ancak Platon, sanata değil "taklide" karşıdır; "idea"dan uzaklaştıran sanatı taklit olarak görür. Örneğin Platon'a göre marangoz, "sedirin ideasının" taklidini yapar. Ressam da, marangozun taklit ettiği "sedir"in resmini yapan, böylece "asıl sedir"den üç derece uzaklaşan, bir benzetmeci olur. Platon için şairler de asıl varlıklar yerine

gölgeleri yaratırlar ve insanların aldanmalarına, hakikatten uzaklaşmalarına neden olurlar (2005, s. 259-261).

Taklide karşı olmayan Aristoteles için ise sanat taklittir; insanlar ilk bilgilerini taklitle öğrenirler ve öğrenmekten hoşlandıkları için de taklitten hoşlanırlar, bu nedenle de tiksinti duyulan hayvanların ve cesetlerin resimlerinden bile hoşlanırlar (2012, s. 11-12).

Baumgarten'ın estetiği kurmasından sonra, ilk defa 19. yüzyılda Schopenhauer, sanatın ortaya koyduğu bilginin estetik kuramlarının ortaya koyduğu bilgidan farklı olduğuna dikkat çekerek, sanatçının amacının Platoncu ideayı canlandırmak olduğunu öne sürer. Schopenhauer'e göre sanatçı şeylerin iç doğasını bütün ilişkilerinden ayrı olarak bilir ve dünyayı kendi gözleriyle görmemizi sağlar (2012a, s. 139).

Bu çalışmanın giriş bölümünde de belirtildiği gibi sanat eserinin "ide bilgisi"ni verdiğini düşünen Schopenhauer'i izleyen Heidegger için sanat, hakikati ortaya çıkarır (2011, s. 29). Nietzsche için tragedya, aynı derecede Dionysosçu ve Apolloncu olan sanat ürünüdür (2005, s. 7). Hartmann'ın ve Ingarden'in birbirine benzeyen tabakalar kuramları da yapıtları merkeze alarak yapıtın sağladığı bilginin anlaşılmasında yardımcı olur. Sanatı insanın başarısı olarak gören Kuçuradi için de sanat, özel türden bir bilgiyi sağlayan yapıtlar ortaya koyan bir etkinliktir (2013, s. 91); ayrıca her halis sanat eseri bir "fenomenolojik reduksyon" örneğidir (2010, s. 18).

2. 1. 1. Schopenhauer: İde Bilgisi ve Yaratıcı İnsan

Sanatı estetiğin dışında bir problem olarak ortaya koyan Schopenhauer'e göre sanat, "ide"yi gösterir ve "ide bilgisi"ni verir. Peki, bu bilgi ne tür bir bilgidir? Schopenhauer için sanatın neliğini açıklayan "ide bilgisi"ni anlayabilmek için, onun dünya görüşünün ele alınması yararlı olur.

Schopenhauer'e göre dünya bir yönüyle "isteme", bir yönüyle de tasarımdır. Tasarım olarak dünya, "isteme"nin nesneleşmesidir. Peki, isteme nedir? Schopenhauer'e göre dünyada yalnızca "isteme" vardır; o, kendinde şeydir; Kant'ın felsefesinin zayıf yönü "kendinde şeyi"n aslında "isteme" olduğunu görememesidir (2012a, s. 123). "Birtek olan bu temel istemede görüntünün en genel formu olan bilen- bilinen ayrılığı yoktur ve milyarlarca tek tek şeyler olarak görünse de, o, tekleşme ilkesinin -zaman ile mekânın- ve onun mümkün kıldığı çokluğun dışındadır" (Kuçuradi, 2006, s. 30).

"İsteme" kendisini varlık basamaklarında nesneleştirir. İstemenin nesneleştiği bu varlık basamaklarında aşağıdan yukarıya doğru: inorganik dünya, bitkiler dünyası, hayvanlar dünyası ve insan görülür. İstemenin kendisini nesneleştirdiği varlık basamaklarında, sayısız bireyde ve ögede kendilerini ifade eden Platoncu idealar vardır ve "bireylerle idealar arasındaki ilişki, arketiplerin kopyalarıyla ilişkileri gibidir". Schopenhauer şöyle der:

(...) Her ne kadar Kant ve Platon arasında içsel bir uzlaşma olsa da (...) idea ve kendinde şey, bütünüyle bir ve aynı değildir (...) isteme henüz nesneleşmemiş, henüz idea olmamıştır (...) Platoncu idea zorunlu olarak nesnedir, bilinen bir şeydir, idea yalnızca bu nedenle kendinde şeyden ayrılır (2012a, s. 122–126).

Schopenhauer için bulutlarda, derede, kristalde görünen istemenin en zayıf yansımasıdır; isteme, bitkilerde daha tam görünür; hayvanlarda daha da tam görünür, en tam insanda görünür (2012a, s. 130). “Kendini hep daha kuvvetli ve keskin bir şekilde göstermek için kendi kendisiyle çatışan isteme, bir basamağı meydana getiren idelerin arasındaki çatışma sonunda, o basamağı yenerek yeni bir basamak ortaya koyar” (Kuçuradi, 2006, s. 33).

Schopenhauer, varlık basamaklarını sanat dallarıyla ilişkilendirir. Örneğin istemenin nesneleşmesinin en alt basamağında mimari eserler bulunur. Schopenhauer’e göre “mimari, saf bilgi yerine istemeye hizmet eder”; mimaride istemenin çatışması, yerçekimiyle, sertlikle, katılıkla vb. ilgilidir, örneğin çatı kolonları yer çekimine karşı koyarlar. Mimari, plastik sanatlardan ve şiirden farklıdır; kopyayı değil, şeyin kendisini verir. Bir başka sanat dalı olan “bahçecilik” ise bitki dünyasıyla ilgilidir; etkisi sınırlıdır, doğaya aittir ve ona çok az şey ekler. Bitki dünyası sanatın nesnesi olduğu zaman, manzara resmi olur. Hayvan resimleri de, hayvan türlerinin özelliklerini gösterir (2012a, s. 151-155).

Schopenhauer’e göre sanatçılar, kavradıkları ideaları dolaylı olarak eserlerinde gösterirler; sanatların amacı, kavranan ideaların gösterilmesidir. Bu nedenle resim ve heykelde, temsil ettiğinden başka anlama gelen bir sanat çalışması olan alegorinin kullanılması uygun değildir; çünkü alegori, ide bilgisinden uzaklaştırır. Ancak Schopenhauer için, şiirde alegori yararlıdır ve şiire yakışır; şiir sayesinde tüm varlık basamaklarındaki ideler resmedilebilir ve şiirin konusu insan olduğu için de müzik dışında hiçbir sanat şiirle boy ölçüşemez (2012a, s. 165-167).

Ozan ideayı kavrar; onun bilgisi, heykeltraşın bilgisi gibi yarı *apriori*'dir, aklının aynasında ideayı gösterir. Evrensel insan olan ozanın işi, insanın ideasının temsilidir (2012a, s. 171, 173).

Yazın (epos, roman, trajedi) insan ideasını nesneleştirir. Schopenhauer için trajedi, etki ve başarı açısından yazının en üst noktasıdır ve yaşamın korkunç yanını sunar. Trajedide sözcüklerle anlatılamayan acı, insanlığın feryadı, kötülüğün zaferi, rastlantının zorbalığı, adil ve masumun günaha girmesi sunulur; dünyanın doğası ve varoluşla ilgili ipucu verilir. Hepsinde yaşayan ve ortaya çıkan bir ve aynı istemedir; ne var ki onun fenomenleri birbirleriyle çatışır, birbirlerini yok eder. İsteme, bir bireyde güçlü, bir diğesinde daha zayıftır. Trajedi kahramanlarının acı çekerek ulaştıkları noktada bilgi saflaşır, yükselir ve artık Maya'nın perdesi ⁹ aldatmaz, bencillik ortadan kalkar ve daha önceden güçlü olan motifler gücünü yitirir (2012a, s. 176).

Schopenhauer, isteme dünyasındaki olayların "harfler" olduğunu, bunları okuyabilen insanın her şeyin aynı 'isteme' olduğunu anlayacağını düşünür (2012a, s. 131). Müziğin nesnesinin doğrudan isteme olduğunu öne süren Schopenhauer şöyle der:

Müzik dolaysız olarak isteme üzerinde eylemde bulunur; örneğin dinleyicinin duygularını ve tutkularını, hızlı bir şekilde yükseltir veya değiştirir; bu, müziğin ideaları ifade etmemesi veya istemenin nesneleşmesi olmaması nedeniyle, diğer sanatlara benzememesi, doğrudan istemenin kendisi olması olgusuyla açıklanabilir (2012b, s. 116).

Kişiler, istemenin nesneleşmesi olan gövdeleri aracılığıyla algılayıp kavrarlar. Schopenhauer için gövde olmasaydı, sonsuz şimdide olurduk (*nunc stans*);

⁹ Schopenhauer'e göre Maya'nın perdesi, *principium individuationis*'tir ve bencilliği içerir (2012a, s. 176). Maya'nın perdesi, yeter sebep ilkesine bağlı dünyada zaman, mekân dışını görmeyi engeller.

gövdenin olduğu yerde de “yeter sebep ilkesi” bulunur (2012a, s. 126). Yeter sebep ilkesine bağlı dünyada, daha önce de belirtildiği gibi Maya'nın perdesi bulunur. Her ne kadar kausal bağların içi ve kausal bağların dışı aynı dünya olsa da, yani tek bir dünya olsa da, kausal bağların içinde ideler görünmez, ancak tek tek şeyler görünür. Örneğin tek tek kişiler ve bunlar arasındaki ilişkiler görünür; fakat bu teklerin özde aynı cins, aynı “isteme” oldukları görünmez. Tek olanda cinsini görebilmek ve her şeyin aslında aynı “isteme” olduğunu kavrayabilmek için kausal bağların dışına çıkmak, “kişi”den “insan”a dönüşmek gerekir. Peki, “kişi” ile “insan” arasında ne fark vardır?

Schopenhauer'in insan tipleri arasında bilinçli olmadan “kişi” ve “insan” ayırımı yaptığına dikkat çeken Kuçuradi'ye göre kausalite bağlarından kurtulamayan, Maya'nın perdesinin yanılttığı “kişi”, bencil ve sevgisizdir; kendi çıkarı için kötülük yapmaktan da kaçınmaz. “Kişi” ancak kausalite dünyasından çıkabildiği zaman, bencilliğinden kurtulup “insan”a dönüşür; adaletli, merhametli ve sevgi dolu olur. “Kişi” ve “insan” arasındaki farkı Kuçuradi şöyle açıklar:

(...) zaman ile mekân ve kausalitenin bağları içinde bulunan insan -“kişi”- özgür değildir; bilgisi hep istemesine hizmet eder ve şeyler ile insanları ancak kausal bağları içinde görür; her şey kendisine göre, kendisiyle olan ilgisi bakımından anlam ve değer kazanır; bundan dolayı, yapıp ettiklerini motifler belirler ve kayıtsız şartsız bütün yapıp ettiklerinin temelinde egoizm vardır ki bu, bütün yapıp ettikleri moral değerden yoksundur, demektir. Zaman ile mekân ve kausalitenin bağları dışında bulunan insansa, “kişiliğini” silen, istemesini kıran insan, özgür insandır; bu insanın bilgisi, istemesini emrine alır ve o, tek şeyde ideyi -kişilerde insanı- görür; şeyler, insanlar ve durumlar bu insan için motif olmaktan çıkar ve bütün yapıp ettikleri hak duygusuna dayanır; bu insan da dünyayla birdir, ide olarak dünyanın gözü ve taşıyıcısıdır; ancak böyle bir insanın yapıp ettiklerinin moral değeri vardır (2006, s. 4- 5).

Schopenhauer'e göre kausalite bağlarının ötesinde yaşayan insanlar arasında “ben” ile “sen” arasında uçurum olmadığına dikkat çeken Kuçuradi şöyle der:

Egoizmin karşıtı adalet, başkasının kötülüğünü istemenin karşıtı ise sevgidir. Seyrek te olsa bazı insanlar vardır ki, arka bir düşünceleri olmadan, ihtiyaç içinde olan başkalarına yardım ederler; ihtiyaç içinde olan başkalarına, sırf onlar da insan oldukları için birşeyler verirler. Ancak, bir insanın böyle davranması için, o insanın kausal bağlantılarının ötesinde yaşaması, kendisi ile başkası arasındaki uçurumu köprülemiş olması, varolan herşeyin birliğini görmesi, özgür insan olması gerekir. İşte moral değeri olan eylemlerin ana özelliği, sırf başkaları için yapılması; gerekli olan bu eylemlerin şartıysa, eylemde bulunan insanın başkasıyla birliğini açık ve içten görmesi, 'ben' ile 'sen' arasındaki uçurumun kapanmasıdır (2006, s. 89).

Peki, kimler kausal bağların dışına çıkmayı başarabilirler? Kuçuradi, *Schopenhauer ve İnsan* (2006) başlıklı kitabında, Schopenhauer'in felsefesindeki farklı insan tiplerini "bilgilerinin ve istemelerinin ilişkisine" göre sınıflandırır; bu sınıflandırmada yer alan "ulu insan"ın kausal bağlar dışında sürekli kaldığını, "yaratıcı insan"ın, yani sanatçının ise ancak zaman zaman kausalite bağlarının dışına çıkabildiğini nedenleriyle birlikte açıklar.

"Kişi" kendini isteyen bir varlık olarak bilir; istekleri de bitmez tükenmez, ardi arası kesilmez ve istediğine kavuştuğu zaman da yeni bir şey ister. Kişinin en doğrudan doğruya bildiği, ölünceye kadar hep bir şeyler istemesidir. "Doğrudan doğruya verilen bu bilgide, isteyen ile bilen aynı kişidir. Bu açıklanamayan birlik, bu 'baş mucize', Schopenhauer'in insan görüşünün kilit noktasıdır (...)" (Kuçuradi, 2006, s. 15).

Bazı insanlarda bilgi o kadar çok yükselir ve açıklık kazanır ki, o insanların bilgisi istemeye hizmet etmez olur. İsteme, bilginin ışığında aydınlanınca, kendi kendini görür, kendini kıracak kadar güçlenir ve kendini kırar. Böylece insan, "dünyanın gözü", "bağımsız bilen insan", "objektif insan" olur; Kuçuradi'ye göre bu

insan tipi de, Saint Exupéry'nin Küçük Prensi gibi görünüşler dünyasına aykırı bir insandır (2006, s. 67).

Kausalite bağlarının içinde dolaşan ve ancak tek tek durumları kavrayan birinci insan tipinin bir ucunda Schopenhauer'in "tabiatın fabrikasyonu" dediği insan, diğer ucunda ise "akıllı insan" bulunur. "Tabiatın fabrikasyonu olan insan"ın bilgisi istemesine hizmet eder; bu insan tipi, farkında olmadan istemeye "evet" der; "akıllı insan" ise istemesi ve bilgisi at başı giden insan tipidir ve istemesine bilerek, düşünerek "evet" der (Kuçuradi, 2006, s. 70-71).

Akıllı insan bilimle uğraşabilir; fakat Schopenhauer için bilim, kişiyi kausalite bağlarının dışına çıkarmaz. Bilim kavramlaşmış bilgidir; çünkü ilişkileri göz önüne alır ve sıradan bilgiden farkı da yalnızca sistematik oluşudur. Schopenhauer'e göre insanla hayvanın farklı olmasının nedeni, baş ve beden ilişkisinin farklılığından ve "bilgi"lerini farklı kullanabilmelerinden kaynaklanır. Hayvanın bilgisi, hep istemesine hizmet eder ve bunu tersine çeviremez. Bu nedenle bütün hayvanlarda "baş" yere bakar. İnsan ise, bilgisinin istemeye hizmet etmesini durdurabilir. Bu nedenle, insanın başı, Belvedere'nin Apollo heykelindeki gibi özgürce ileriye bakar, başının gövdeye karşı sorumluluğu yok gibidir (Schopenhauer, 2012a, s. 127).

İkinci insan tipi, özgür insan, "ulu insan"dır. Ulu insan, her şeyde aynı tin'i görür, kausalite dünyasının dışına çıkmayı başarmıştır, bilgisi istemesine hizmet etmez. Kişiliğinden, yani kendi kausal ilişkilerinden sıyrılmış olan "ulu insan"ın bir ucunda, başkalarının istemesine saygı gösteren "adil insan"; diğer ucundaysa kendini aç bırakarak öldüren, hiçliğe karışan, silinen "asket" bulunur. "Ulu insan tipi bazı filozoflar, azizler, dağda yaşayan keşişler, yalnızlar, dervişlerle et ve kemik kazanır" (Kuçuradi, 2006, s. 71, 82).

Bir insanda bilgi istemeyi kendi emrine aldığında, o insan gerçekleşen her isteğin bir dilenciye verilen bir ekmek kırıntısından başka birşey olmadığını, gerçekleşen her isteğin insanı yatıştıracak yerde bir yenisine yer açtığını, her gerçekleşen isteğin hemen peşinde başka bir isteğin geldiğini, ardi arası kesilmeyen isteklerin sınırı, sonu ve hedefi olmadığını, kendisinin de bu isteklerinin şu veya bu şekilde bir oyuncağından başka birşey olmadığını görür.

Bir insanda bilgi istemeyi kendi emrine aldığında, o insan, kişilerin tesadüf varlıklarının birtek bütün ve parçalanmaz olan temel istemenin bir görünüşünden başka birşey olmadığını, kişilerin çokluğunun temel istemenin birliğini bozmadığını, özyapı bakımından her şeyin bir olduğunu görür (...) (Kuçuradi, 2006, s. 78).

“Yaratıcı insan” Schopenhauer’in üçüncü insan tipidir. Bu tip insan, daha önce belirtildiği gibi, arada sırada istemelerini susturur ve zaman zaman kausal bağların dışına çıkar. Yaratıcı insan, tek şeyde ideyi görür; şeylerde kalıcı olanı, öz olanı, sanat eserinde yeniden ortaya koyar. “Yaratıcı insan”ın gören insan olduğuna ve yaşamı değiştirdiğine Kuçuradi şöyle dikkat çeker:

Yaratıcı insanın kausal bağlantılar dünyasının içinde olan insanlardan farkı, tek şeyde ideyi görmesinde ve bundan ortaya çıkan sonuçlardadır. Kausal bağlantılar dünyasının dışında olan insanlardan farkı ise, bu kausal bağlantıların ötesinde ancak geçici

olarak bulunmasında, istemesini ancak geçici olarak susturmasındadır. Ama yaratıcı insan da ulu insan gibi, bu dünyada çok az rastlanan bir insandır.

Yaratıcı insan gören insanıdır: yaratıcı, bilginin istemeyi arada sırada emrine aldığı, o zaman da gördüğü ideyi -dünyanın yapısının doğrudan doğruya objeleşmesini, şeylerde kalıcı olanı, öz olanı- bir sanat eseriyle “yeniden ortaya koyan”, gücü kesilinceye kadar hep yeniden ortaya koyan, böylece de idenin görünmesini kolaylaştıran insandır; çünkü o, tek objeyi kausal bağlarından koparıp türünü temsil eden bir şey olarak ortaya koyar.

Sanatçı hayatı değiştirir; çünkü hayat hep kausal bağlar içinde akıp gider; hayattaki şeyler gelip geçer, onların kalıcılığı yoktur. Oysa sanatçı onları bu kausal bağlardan kopararak, “tek durumda binlerce durum görerek”, onların kalıcı olmasını sağlar (...) Onun gözleriyle dünya objektif varlığını kazanır, varlık temelini kazanır. Bu insanın

eseriyle de temel isteme kalıcı bir biçimle ortaya konur; gelip geçici şeyler “ebedi” bir karakter kazanır: çünkü sanat eseri onların öz yapısını yansıtan bir aynadır (...) (2006, s. 84- 86).

Eagleton’a göre de Schopenhauer’ın yapıtı, “nihai kurtuluş olarak estetiğe olan inancını korumasına rağmen, burjuva idealizminin estetik fikrine yatırdığı bütün o yüksek umutların bir yıkıntısıdır” (2010, s. 224). Schopenhauer *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* başlıklı kitabında, zaman zaman “estetik”, “güzel” ve “estetik haz”dan söz eder:

(...) İyi bir ışıkta güzel bir binaya bakmanın estetik haz vermesinin nedeni (...) binaya bakan kimse, kişinin istemesine hizmet eden, yeter sebep ilkesini izleyen bilgi türünden kurtulur ve istemeden bağımsız, bilmenin saf öznesine yükselir (...) (2012a, s. 152).

(...) Türün özelliğini en çok sergileyen aslan, kurt, at, koyun ya da öküz her zaman aynı zamanda en güzeldir. Bunun nedeni hayvanlarda bireysel karakterden çok yalnızca türün karakteri olmasıdır (...) (2012a, s. 154).

Hiçbir nesne bizi en güzel insan yüzü ile biçimi gibi saf estetik seyre taşımaz (...) Bunun nedeni (...) bizi kolayca çabucak saf bilme durumuna aktarıvermesidir (...) Bu yüzden Goethe şöyle der: “İnsan güzelliğine bakan kişiye hiçbir kötülük dokunmaz, o, kendi kendisiyle ve dünyayla bir olduğunu duyumsar” (2012a, s. 155).

İlk örnekte mimari yapıt, onu görene “estetik haz” verir; çünkü onu gören, yeter sebep ilkesini izleyen bilgi türünden kurtulur. İkinci örnekteki hayvan temalı bir sanat eserinin “güzel” olmasının nedeni, tek hayvan figürünün hayvanın türünü gösterebilmesidir. Son örnekte, insanın güzel yüzü, saf estetik seyre çağırır ve insanı “saf bilme durumuna” aktarır. Böylece tek insanda tür olarak insan, insanlık görülebilir, bencillikten ve her tür kötülükten kurtulmak mümkün olur.

Kuçuradi'ye göre Schopenhauer'ın "estetik", ve "estetik haz"dan söz etmesinin nedeni, Schopenhauer'ın zamanında moda olan gnosiolojik-psikolojik estetik kategorilerini araştırırken, kendi görüşü bakımından bunlarla hesaplaşmak; bunlara yeni bir anlam yüklemek istemesidir. Schopenhauer, ilk defa sanat eserine "estetik bir başarı" olarak değil, bir insan başarısı olarak bakar (2006, s. 23).

Schopenhauer'ın söz ettiği estetikle, Baumgarten'ın kurduğu "mantığın kız kardeşi" olan estetik çok farklıdır; çünkü Schopenhauer için sanat bir "bilgi"dir, nesnesi de "ide"dir. Bu görüşün sanat açısından önemi hiç kuşkusuz, sanat yapıtının estetik dışında "bir bilgi türünü" gösterdiğine dikkat çekmesi ve yapıtı merkeze alarak "ne tür bilgi gösterdiğini" görmeye olanak sağlamasıdır.

2. 1. 2. Nietzsche: Tragedya ve Bilgi

Eğitimci Olarak Schopenhauer başlıklı kitabında, "Schopenhauer'i sanki doğrudan bana hitaben yazmışcasına anladım"; "Schopenhauer'da, uzun zamandır aradığım o eğitimciyi ve filozofu bulduğumu sezmiştim" (2003, s. 18, 21) diyen Nietzsche, Schopenhauer gibi sanat eserleri ideleri dolaylı olarak gösterirler şeklinde bir görüş ortaya koymaz. Ancak edebiyat türlerinden tragedyayı irdeleyen Nietzsche'ye göre, tragedyada Apollonik ve Dionizik görüşler bağdaştırılır.

Yunan *Pantheon*'unda heykel sanatıyla ilgili olan Apollon ve müzik sanatıyla ilgili olan Dionysos, görevleri karşıt olan sanat tanrılarıdır.

Eski Yunan dünyasında iki tanrıyla nesnelleşen bu karşıtlık, Nietzsche için dünyanın özünde bulunan ana karşıtlıktır. Kendilerini gerçekleştirmek için sürekli bir çatışmada

bulunan bu iki güç, yalnız arada sırada barışır; bu barışmayla da trajedi, yaşam da aynı zamanda ortaya çıkar (Kuçuradi, 2013, s. 22).

Nietzsche'ye göre bu tanrılar, "yeniden doğumlarla ve karşılıklı olarak birbirlerini besleyerek Helen zekâsını kontrol ederler " (2005, s. 24). Nietzsche'deki dionizik ve apolloniği Kuçuradi şöyle anlatır:

Apollon plastik sanatların ustasıdır. Plastik sanatçının amacı, şeylerin sınırlarını çizerek biçimler ortaya koymaktır; ona göre biçimsizlik, en çok kaçınılacak şeydir. Plastik sanatlar doğrudan doğruya gözle ilgilidir; ortaya koydukları görünür şeylerdir, *phainomena*'dır (...) Apollon'un hedefi, her ne pahasına olursa olsun, biçimli, güzel görünüşleri kurtarmaktır (...) Yok olmak üzereyken insan, kişiliğine, ona 'hep yaşa' diye haykıran Apollon'a sığınır.

(...) Dionizik olanın saf olarak gerçekleştirdiği sanat alanı müziktir. Müzikte –her ne kadar açıklamalı müzik programı bunun tersini göstermek istiyorsa da- ne sınır, ne de görüntü vardır. Dionizik insan, müzikçi, görünenlere bakmaz, görünenlere dalar, temelde bulunanı konuşurur.

Dionizik durumda, kişilerarası, kişiyle şeyler ve kişiyle doğa arasında sınır yok olur. Herkes her şeyle bir olmak, bir an için de olsa, doğa "Ana Bir" olmak ister. İnsanların ve insanla doğanın bu barışmasında, insan kişi olmaktan çıkar; ne adı, ne soyu kalır; o durumda var olan canlı bir yaratıktır yalnızca.

Dionizik durumdaki insan, yaratan kişi değil, yaratılmış, "Ana Bir"den kopmuş ve yeniden "Ana Bir"e, "varlığa" dönmek isteyen, ona kavuşmak isteyen varlıktır. Ama, dionizik durum, bir din bayramına katılan Yunanlıların durumu, söz gelişi, Roma'dan Babil'e kadar rastlanan *orgik* barbar şenliklerine katılanlarınınkine hiç benzemez. Barbar şenliklerin özelliği, doğal güdülerin boşanmasında ortaya çıkar. Böyle bir şenliğe katılan yok olur, hiçlenir, doğa olur ve kalır, bir daha bulamazlar kendilerini. Dionizik insansa, tam yokluğa karışacağı sırada, Apollon'a, kendi adına sığınır. "Fırtınalı denizde o, küçücük salına güvenip" kendini "Ana Bir"e karşı, varlığa karşı, yani yokluktan, yok olmaktan korur (...) (2013, s. 22- 25).

"Etik alanda apolloniğin gerçekleşmesi, insanın ölçülülüğüyle olur"; diyen Kuçuradi, Apollon'un Delphoi tapınağındaki yazıyla ilgili olarak şöyle der: "insan,

kendisiyle kendisi olmayan şeyler arasında sınır çizerek, kendisinin olanı başkalarınınkinden ayırmakla, kendi kendine sınır koymakla kendini bilebilir, kendi kendisi olabilir. Bu sınır, insanın kendi kendisi olması, aşırılıklardan sakınması, orta yol, hepsi apolloniğin kendisidir” (2013, s. 23-24).

Tragedyayı öven Nietzsche, modern dünyaya ait her şeyi de eleştirir. Nietzsche'ye göre “tüm modern dünyamız İskenderiye kültürüne bulaşmıştır; bunun ilk örneği ve atası Sokrates'tir”. Bu kültürün, eğitimi olumsuz yönde etkilediğini öne süren Nietzsche'ye göre:

(...) Eğitim yöntemlerimiz bu ideali göz önüne alır (...) Kültürlü bir insan, tehlikeli biçimde uzun zamandır yalnızca akademisyendir; şiir sanatlarımız bile öğrenilmiş taklitlerden geliştiler (...) Bir Sokrates kültürünün kalbinde gizleneni kendimizden saklamamalıyız: iyimserlik ve sonsuz güce karşı yanlış inanç! (...) İskender kültürü sürekli varolabilmek için, köle sınıfı ister. Ama yaşama iyimser bakışıyla, böyle bir sınıfın gereğini inkâr eder (...) (2005, 101-102).

Ferry'e göre “Sokratesçi” kaynaklara bakıldığında diyalektik, Nietzsche için estetik dışıdır; Nietzsche'ye göre “Sokrates ayaktakımındandı” ; “Sokrates ile birlikte Yunan beğenisi diyalektik namına bozulmuştur”; “her şeyden önce, seçkin beğeni mağlup olmuştur”; (Ferry, 2012, s. 202-204). Trajiğin ve teoriğin karşı karşıya gelmesini “tanrılar savaşı” olarak nitelendiren Ferry'e göre:

Nietzsche (...) şu hipoteze ulaşacaktır: Eski tragedyaya diyalektiğin itişiyile bilgiye ve bilimin iyimserliğine doğru yolundan saptırıldığına göre buradan, dünyanın *teorik* kavranışı ile *trajik* kavranışı arasında ebedi bir uyumsuzluk olduğu sonucu çıkartılmalıdır (...) (2012, s. 199-200).

Nietzsche'ye göre Sokrates'in yargılarının sonuçları: “erdem bilgidir; insan yalnızca bilgisiz olduğu için günah işler, erdemli olan mutludur”; bu sonuçlar, tragedyanın ölümüne yol açarlar (2005, s. 79). Oysa “tragedya”da yaşamda olduğu

gibi apollonik ve dionizik bir aradadır. Nietzsche için sanat ile yaşam arasında bir ayrım olmadığı gibi, Sokratik olmayan seyirci ile oyuncu arasında da bir ayrım bulunmaz; yaşam, sanat, seyirci ve sanatçı içiçedir. Ancak Sokratik seyirci trajikğin arka planını göremez.

(...) Bu seyirci tiyatroyu ahlak dersi veren bir kurum olarak görür. Trajik kişiler de ya öykünülecek ya sakınılacak örneklerdir. O, trajik durumdaki kararsız, yanıtız olanı görürse, bunun trajik kişinin ya da yazarın beceriksizliğinden ileri geldiğini sanır. Onun rahat etmesi, olan biteni beğenmesi için "mutlu sonlar", dei ex machina gerekir ve yeter (...) (Kuçuradi, 2013, s. 54).

Nietzsche'nin sanata yaklaşımının, Baumgarten'in kurduğu estetikten farklı olduğu açıktır. Bu farka Eagleton da dikkat çeker:

(...) Baştan sona Nietzsche'nin teması sanattır, güç istemi de, en yüksek sanat ürünüdür; bu demek değildir ki, Nietzsche, klasik estetiğe fazlasıyla inanç besler: Eğer dünya bir sanat eseriye, bir organizma olarak değil, fakat öncesiz -sonrasız kaos olarak böyledir- (...) Güç isteminde estetik-olan şey, tam da bu zeminsiz, hedefsiz kendini yaratmadır (...) Evren demektir Nietzsche *Güç İstemi*'nde, kendi kendini doğuran bir sanat eseridir ve sanatçı veya *Übermensch* ise, özgürce kendini üretme adına bu sürece sızandır (...) (2010, s. 316-317).

Sanat ile yaşam ve Sokratik olmayan seyirciyle oyuncu arasındaki sınırları kaldıran Nietzsche'nin yaklaşımına benzer yaklaşımlar sanat alanında da görülür. Örneğin Joseph Beuys, "Sosyal Heykel" kavramıyla sanat ile yaşam, seyirci ile sanatçı arasındaki sınırları kaldırır; toplumu bir sanat yapıtı, herkesi de sanatçı olarak görür; meşe fidanlarının dikilmesine, çöplerin toplanmasına vb. öncü olur. Maciunas'a göre de Karşı Sanat'ta (Anti-Art) sanatçı ve seyirci arasında yapay sınırlar bulunmaz; Karşı Sanat, gerçek sanattır, yaşamdır, doğadır (2003, s. 727-729).

2. 1. 3. Heidegger: Sanat ve Hakikat

Heidegger, "Sanat Eserinin Kökeni" başlıklı denemesini 1935-37 arasında yazmış, 1950'de kitap haline getirmiştir. Bu denemede, kendisine kadar sanatın hakikatle değil, güzel ve güzellikle ilişkilendirildiğini öne sürer. Heidegger'e göre sanat ve güzel ilişkisi nedeniyle, "güzel sanatlar" denilir; bu ismin verilmesinin nedeni de sanatın kendisinin güzel olması değil, güzeli üretmesidir. Heidegger için güzellik, estetik için ayrılmıştır; hakikat ise mantığa aittir (2010, s. 134). Heidegger'in adı geçen denemesinde, kendisinden önce sanatın hep güzel ve güzellikle ilişkilendirildiğini yazması, Kuçuradi'nin dikkat çektiği gibi, Schopenhauer'in görüşünü hesaba katmadığını gösterir.

Sanat yapıtı ve sanatçının kökeni sanattır diyen Heidegger'e göre:

(...) bir şeyin kökeni onun özünün kaynağıdır. Sanat yapıtının kökeni ile ilgili soru, onun özüne ait kaynağı sorar. Alışılmış bir bakışla, sanat yapıtı, sanatçının eylemiyle ortaya çıkar. Fakat sanatçı nedir? (...) Sanatçı sanat yapıtının kökenidir. Sanat yapıtı sanatçının kökenidir. Biri olmadan diğeri olmaz (...) (2010, s. 129)

Heidegger, adı geçen denemesinde şöyle soruların yanıtlarını arar: "sanat köken olabilir mi?"; "sanat nerede, nasıl oluşur?"; "sanatın varolması, sanat yapıtlarına ve sanatçılara mı bağlıdır?" "yoksa tersi mi?"; "sanat yapıtı ve sanatçılar kökenleri sanat olduğu için mi var olurlar?" Heidegger'e göre bu soruların yanıtları için verilen kararlar ne olursa olsun sanat yapıtının kökeniyle ilgili bir soru, sanatın özünü ilgili bir sorudur (2010, s. 129).

Heidegger için sanatın ne olduğunu açıklayabilmek için sanat yapıtından hareket etmelidir; sanat yapıtının ne olduğu da ancak sanatın özünden bilinebilir. Bu görüşlerini belli bir daire içinde dönüp dolaşmaya benzeten Heidegger'e göre:

Sıradan anlayış, bu daireden kaçınılmasını talep eder; çünkü bu daire, mantığa uymaz. Sanat yapıtlarının karşılaştırılarak incelenmesi ile sanatın ne olduğunun anlaşılacağı sanılır. Fakat ilk elden sanatın ne olduğunu bilmiyorsak, sanat yapıtları üzerinde böyle bir incelemeyi gerçekten temel aldığımızdan nasıl emin oluruz? Sanatın özüne, sanat yapıtlarının özelliklerini bir araya toplayarak değil, yüksek kavramlardan çıkarımlarla ulaşılabilir. Bu tür çıkarımlar, sanat yapıtının ne olduğu konusunda bize kavrayabileceğimiz şeyleri sunar (...)

Sanat yapıtında bulunan sanatın özünü bulabilmek için, sanat yapıtına gidelim ve yapıta neden ve nasıl sanat olduğunu soralım (2010, s. 129–130).

Heidegger'e göre mimarlığa ve heykele ait çalışmalar, hiç kimseye yabancı değildir; kamusal alanda, kiliselerde, konutlarda görülebilirler. Çeşitli dönemlere ve kişilere ait sanat çalışmaları koleksiyonlarda ve sergilerde yer alır. Yapıtlar, diğer şeyler gibi buradadır; bir resim bir şapka gibi duvara asılıdır; Van Gogh'un "Köylü Ayakkabıları" ¹⁰ bir sergiden diğerine seyahat eder. Sanat yapıtları kömür taşınır gibi gemilere yüklenir; Birinci Dünya Savaşı sırasında Hölderlin'in ilahileri askerlerin sırt çantalarında temizlik takımlarıyla birlikte bulunur. Beethoven'in dörtlüleri, yayınevini depolarında kilerdeki patatesler gibi durur. Hepsinin gerçek/şeyssel karakteri vardır (Heidegger, 2010, s. 130).

Heidegger için sanat yapıtı yapılmış bir şeydir; fakat olduğundan başka bir şey de söyler: *allo agoreuei*. Yapıt kendisinden başka bir şeyi kamuya açar ve başka bir

¹⁰ Van Gogh, Paris çalışmalarında ayakkabı ve bot resimlerini yapar. Bu çalışmalar, müzelerde "Bir Çift Ayakkabı", "Ayakkabılar", "Üç Çift Ayakkabı", "Bir Çift Çizme" isimleriyle sergilenmektedir. Heidegger, Van Gogh'un Paris bitpazarından alarak çalıştığı "Bir Çift Ayakkabı" resmini, "Köylü Ayakkabıları" olarak yorumlar. Heidegger'in bu ayakkabılara neden "Köylü Ayakkabıları" dediği de tartışma konusudur (<http://harpers.org>)

şeyi gösterir, bu da “alegori”dir. Sanat yapıtında, yapılan şeyle başka bir şey bir araya getirilir, Grekçe’de “*symballein*” denileni yapar: yapıt bir semboldur. Alegori ve sembol, yapıta kavramsal çerçeve sağlarlar (Heidegger, 2010, s. 131).

Craig Owens (1950-1990), “Alegori Dürtüsü: Postmodernizmin bir Kuramına Doğru” başlıklı denemesinde, Heidegger’in “Sanat Eserinin Kökeni” denemesindeki kavramsal çerçevelere dikkat çeker. Owens’a göre Heidegger’in her sanat eserinde alegorik boyut görmesi hatalı olmuştur (2003, s. 1030). Ancak benzeri eleştiriler, Heidegger’in Van Gogh’un Bir Çift Ayakkabı resmini merkeze alarak, eserin ne tür bilgi verdiğini görmeye çalışmasının önemini azaltmaz.

2. 1. 3. 1. Van Gogh’un “Bir Çift Ayakkabı” Resmi

Van Gogh’un “Bir Çift Ayakkabı” resmi Heidegger’e göre “aracın araçsallığını” gösterir, “aracın araçsal varlığı kendi hizmetelliğinde yatar” (2011, s. 26). Resimdeki ayakkabıları Heidegger şöyle anlatır:

Ayakkabı aracının boş içinin, karanlık ağzından iş basamaklarının güçlükleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgârların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır (...) Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitikten kendi içindeki dinginliği yaratır. Bütün bunları biz, belki yalnızca resimdeki ayakkabıdan çıkarıyoruz. Buna karşın kadın, ayakkabıları öylesine giyiyordur. Keşke bu kadar basit olsaydı (...) (2011, s. 26- 27).

Heidegger için, Van Gogh’un resminin anlaşılmasının basit olmamasının nedeni, resimde “ayakkabı aracının hakikatte ne olduğunu ima ettiğini” görmenin basit olmayışından kaynaklanır. Heidegger, “Van Gogh’un resminde işbaşında olan nedir?” sorusunu sorar. Verdiği yanıtta göre Van Gogh’un resmi hakikatte aracın,

yani bir çift köylü ayakkabısının açılımıdır. Bu var-olan, onun mahremiyetine girer; buna hakikat denir. Var-olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar (2011, s. 29).

Sanat eserinde görülenin “var olanın hakikati” olduğunu düşünen Heidegger’e göre: “hakikat eserde işbaşındadır”; “hakikatin kendini koymasını biz sanatın varlığı olarak belirleriz”; “eserin gerçekliği, hakikatin eserde işbaşında olmasıyla ve hakikatin gerçekleşmesiyle belirlenir” (2011, s. 50–51, 55).

Heidegger, şiir sanatını da estetikten uzak bir şekilde açıklar ve varlığın dili olması nedeniyle, onu diğer sanatların üstünde görür. Bu görüşü, müziği en üstün sanat olarak gören Schopenhauer’in görüşünden farklıdır. İki düşünürü karşılaştırsak, Schopenhauer için sanatın insan başarısı olduğu, Heidegger için ise sanatın, sanat eserinin ve sanatçının kökeni olduğu görülebilir. Schopenhauer için varolanda ideyi yalnızca sanat eseri gösterirken, Heidegger için “hakikat” kendini sadece sanat eserinde değil, bilim ve metafizikte de ortaya koyar. Ayrıca “hakikat, varolanın açıklığı olarak birçok tarzda gerçekleşir ve bu yüzden de tarihseldir” (Eren, 2006, s. 55).

Sanat eserini açıklarken Heidegger, sanat eserinin fenomenolojik kökeninin görülmesini ister. Heidegger’e göre fenomenoloji, “kendini gösterenin (kendini kendisi gibi gösterenin) bizatihi kendisi tarafından görünür kılınmasıdır”. Bu anlamda fenomenoloji uygulanırken, uygulayanın kendini geride tutması, kendine, aklına, diline hâkim olması ve eşyanın kendisinin kendi başına dile gelmesine fırsat tanınması gerekir (Ökten, 2012, s. 104).

Fenomen terimi, Eski Yunanca'daki *phainesthai* fiilinden türetilmiştir ve "kendini gösterme" demektir. *Phainomenon* da, kendini gösteren, tezahür eden, ayan olandır. Sadece fenomenler, kendini kendisinde gösterirler (Ökten, 2012, s. 101-102).

Van Gogh'un resmini irdeleyen Heidegger, modern sanatı açıklama konusunda sıkıntıya düştüğünü hep itiraf etmiştir. Ancak, Jimenez'e göre Heidegger, modern sanatı ve avangard hareketleri yadsıyan bir yaklaşım içinde de olmuştur. Jimenez'e göre Heidegger'in bu yaklaşımı, yaşadığı dönemin ideolojik çatışmaları açısından tutarlıdır; çünkü modern sanat, Stalinizm tarafından "çöküş sanatı", Nazizm tarafından da "yozlaşmış sanat" diye adlandırılır (2008, s. 245). Hitler'e göre yozlaşmış sanat içinde Kubizm, Dadaizm, Futurizm, Empresyonizm vb. bulunur; bunlar da Tanrı'nın gerçek sanat yeteneği bahşetmediği insanların boş gevezelikleridir (2003, s. 440).

Her ne kadar Heidegger, modern sanatı açıklamada yetersiz kalsa da, görüşleri sanat için önemlidir; çünkü estetikten uzak bir şekilde, bir sanat yapıtının ne tür bir bilgi verdiğinin üzerinde durur.

2. 1. 4. Hartmann: Tabakalar Kuramı

20. yüzyılda modern ontolojiyi kuran ve varolanı bir bütün olarak ele alan Nicolai Hartmann (1882-1950), sanat yapıtlarının değerlendirilmesi için, estetiğin dışında sayılabilecek "Tabakalar Kuramı"nı öne sürer.

Takiyettin Mengüšođlu'ya göre estetik hakkında son önemli yapıtı Hartmann yazar; ancak bu estetiğin eski estetikle ilgisi bulunmaz. Hartmann'ın estetiği daha çok sanat ilkelerini çözümleyen felsefi bir teoridir. Mengüšođlu'ya göre etiğin ve özellikle bilgi teorisinin bir paraleli olarak felsefeye giren estetik, sistem kuran filozoflarda, diğer felsefe disiplinleri arasında yer alır. Ancak felsefede sistemcilik sarsılmış, insan ve varlık problemlerine bir kalenin penceresinden bakar gibi bakmaya olanak kalmamıştır. Modern felsefede "anti-sistem" eğilimi Nietzsche ile başlar ve Nicolai Hartmann tarafından gerçekleştirilir. (Mengüšođlu, 1997, s. 212-213).

Ontolojik bakışla, "real varolma" ve "ideal varolma" ayrımı yapan Hartmann'a göre "real varlık" tabakalardan oluşur. Real varlığın en üst tabakası "tinsel varlık tabakası"dır; tinsel tabakanın bir bölümünde, "dil, hukuk, ahlak, sanat kendilerine nüfuz eden bilmeye artık hiçbir direnç göstermezler (...)" (Hartmann, 2010, s. 38).

Hartmann'ın kurduğu yeni ontolojinin konusu, var olandır, varlığın bütünüdür. Bu ontolojide, ilk önce varlığı "ideal varlık" ve "real varlık" diye ikiye ayırır. Bu iki varlık arasında farklar vardır: ideal varlık, değişmeyen, oluş içinde bulunmayan ve her tür teklikten yoksun bir varlık türüdür. Bu varlığı ideal bilimler inceler. Real varlık ise, değişken, oluş içinde bulunan teklik bakımından da derece farkları gösteren bir varlık-türüdür (Mengüšođlu, 1997, s. 44). Hartmann'ın varlık tabakaları kuramı, sanat yapıtının varlık yapısıyla ilgili görüşlerine de yansıyan bir temel konumundadır.

(...) Real varlığın özelliği, zaman ve mekânda bulunmak, teklik göstermek ve değişme içinde olmaktır. İdeal varlık ise, real varlığın "zıddı" olarak tanımlanmakta ve sayıları, değerleri, kavramları, ideleri kapsadığı söylenmektedir. İdeal varlık ancak real varlık aracılığıyla gerçekleşir.

Real varlık tabakalı bir yapı göstermektedir ve bütün tabakalar birbirleriyle bağılıkları içerisinde bir birlik meydana getirirler. Bütün real var-olanların içerisinde yer aldıkları bu tabakalar düzeni, Hartmann'a göre dört ana tabakadan: anorganik, organik, psişik ve geistig varlık tabakalarından oluşmaktadır (...) Varlık tabakalarının sıralanmasında en üstte yer alan ve en hür olan geistig varlık tabakası içerisinde de üç tür Geist'ı birbirinden ayırt etmek mümkündür: Bunlara kişi Geist'i, objektif Geist ve objektivleştirilmiş Geist adı verilmektedir. Kişi Geist'i, kişi değerlerinin taşıyıcısı olan Geist'tir. Objektif Geist, tek tek kişilerin ortaklıklarının, tarihsel ve kültürel varlıklarının taşıyıcısı olan Geist'tir. Objektivleştirilmiş Geist ise, insanın meydana getirdiği ürünlerin, insan başarılarının, içerisinde yer aldığı, kalıcılık ve değişmezlik gösteren ve bu anlamda, kişi Geist'inin ve objektif Geist'in real olmalarına karşılık, irreal olan bir Geist'tir. Sanat eserleri, objektivleştirilmiş Geist türündendir (Altıok, 1974, s. 34-36).

Sanat yapıtında ilkin iki ana tabaka görülür. Bu iki tabakadan "real ön plan" duyulara verilmiştir ve doğrudan doğruya duyusal olarak algılanır. "İrreal arka plan", ön plan aracılığıyla "temaşa edilir". İki tabaka arasındaki ilişki, günümüzdeki tartışma terimleriyle dünya- yazar- yapıt- okur ilişkisine denk düşer (Kaygı, 1997, s. 135). İki ana tabaka arasındaki bağlantının temeli, "duyulara verilen ön planın aracılığıyla, fakat onu aşarak, aradan görülen irreal arka planın "görünmesi"dir. Bu bağlantı, "görünme bağlantısı" olarak adlandırılır.

Görünme bağlantısı tabakaların birliğini ve bütünlüğünü, birbirinden ayrılmazlığını sağlar ve sanat eserinin doluluğu ve zenginliği, önplanda ya da arka planda değil, bu görünme bağlantısında, yani tabakaların ilişkisinde kavranır. Bu görünme bağlantısına, kendisine bir şey görünen insan da (geistig varlık) katılmaktadır (...) Görünme bağlantısına katılan alıcının değeri birlikte kurması, sübjektif bir değer atfetme değil, orada bulunan değeri duymadır (...)

Sanat eseri tür bakımından, geistig varlığın özel bir formuna sahiptir, yani objektivleştirilmiş Geist'tir. Her eser, bir objektivasyondur, yani geistig bir muhtevanın bir obje olarak ortaya konulmasıdır. Her geistig varlığın ana yasası, bir başka varlık tabakası üzerine kurulu olmaktır. Örneğin kişi Geist'ı psişik hayata, bu da organik hayata dayanır. Organik hayat ise anorganik varlık tarafından taşınır. Objektivleştirilmiş Geist ise, varoluşunu kendi başına sürdürür. Bunda dikkati çeken şey, yaratıcısının hayatının ötesinde devam etmesi, çağın objektif Geist'inin da

ötesinde yaşamasıdır. Objektivleştirilmiş Geist, gelip geçici olanın kaderini paylaşmaz. Bunu da sadece dayanıklı, real bir araca borçludur (...) (Altıok, 1974, s. 38-39).

Sanat yapıtının reali ve irreali bir arada kapsadığını düşünen Hartmann, estetik disiplininin etkilerinden tamamen sıyrılmış değildir; çünkü ele aldığı problemlere bağlanagelmiş “güzel”, “yüce” ve “haz” gibi kavramların yaptırdığı çağrışımlarda, estetiğin izleri tanınabilir. Fakat Hartmann’ın, “ontolojik yaklaşımının zorunlu kıldığı hareket noktasının sağlamlığı, onun görüşündeki estetik unsurların felsefeye yenik düşmesini sağlar” (Altıok, 1974, s. 37).

2. 1. 4. 1. Michelangelo’nun Musa Heykeli

Bir sanat yapıtının duylara verilen “ön planında, real alanda” bulunanlar: heykelde mermer gibi malzeme; şiirde sözcükler ve sesler; resimde boyalar vb. dir. Arkadaki “irreal plan”ın görülebilmesi için izleyicinin olması gerekir. Öndeki “real tabaka” ile arkadaki “irreal tabaka” arasındaki “görünme bağlantısı” na, kendisine bir şey görünen insan (geistig varlık) katılır.

Hartmann’ın “Tabakalar Kuramı”na göre bir sanat yapıtının, örneğin Michelangelo’nun Musa heykelinin “ön planında, real alanda” mermer vardır. Ancak “irreal alan” , örneğin bu heykeldeki figürün insan olması, “Musa” olması, “Musa’nın kutsallığı” ve “kutsallık” ancak seyircinin heykele katılımıyla ortaya çıkar. Tabakalar Kuramının, Michelangelo’nun Musa heykeline uygulandığını İsmail Tunalı, şöyle anlatır:

Heykel, ilkin bize bir real ön-yapı olarak kendini veriyor. Bu da, onun taş kütesidir. Ama eser yalnız böyle bir taş kütesinden ibaret değildir; bunun üzerinde irreal sfer’de, oturan ve sola dönmüş, sağ elinde kitap taşıyan bir insan figürü görüyoruz. Bir insan

figürü olarak, eser, gerçek bir insanı değil, ama bir irreal figürü gösteriyor. Çünkü taş kütlelerinde görünüşe ulaşan bu insan figürü, gerçek değil ama “görünüş” halindeki bir figürdür. Bu irreal sfer’in, ilk somut tabakası, bize göre, tasvir edilen bir insan biçimidir. Burada tasvir edilen bir insan figürü ve yine tasvir edilen bir olay var. Musa, bildiği gibi, tanrısal “on emir”i halkına bildirmek için Sina dağına çıkar ve orada kırk gün kırk gece bekler. Şehre döndüğünde, halkının altından yaptıkları bir buzağı heykeline taptıklarını görür. Bu onda büyük bir kızgınlık ve öfke yaratır. Michelangelo’nun heykeli işte bu anı tespit etmektedir (...)

İşte bu tasvir edilen şey ve olay, plastik’in irreal varlık alanının ilk tabakasını oluşturur. Bunu irreal sfer’in ikinci tabakası izler. Tasvir edilen figür, belli bir hareket ve durum içindedir. Örneğin Musa oturmuş bir durumda, sola doğru bakıyor. Adaleleri kasılmış, sağ eliyle sakalını karıştırıyor. Bundan sonra üçüncü bir tabaka gelir. Bu figürün asıl sahip olduğu canlılık, yani psişik eylem ve canlılık tabakasıdır. Burada, örneğin, Musa heykelini karşımızda yalnız irreal bir hareket içinde bulunan bir figür olarak görmüyoruz. Aynı zamanda bunun canlı olduğunu, birazdan yerinden kalkıp haykıracağını, ruhi bir gerilim içinde olduğunu hissediyoruz (...)

Son olarak, burada, Musa’nın insanüstü, tanrısal bir güce sahip olduğunu, yine bir irrealite tabakası olarak yaşıyoruz. Buna da tanrısallık tabakası diyoruz. Çünkü heykelde, insanüstü, tanrısal bir gücün potansiyel olarak bulunduğunu kavriyoruz (2011, s. 130-131).

Hartmann’ın Tabakalar Kuramı, sanatçının yapıtı aracılığıyla iletmek istediği bilgiyi analiz etmeye ve sanat yapıtı ile seyircinin ilişkisini yapıttan okumaya olanak sağladığı için önemlidir; fakat plastik sanatlarla ait bir yapıtın “doğru” biçimde değerlendirilmesi için yetmez. Çünkü bir heykelde, örneğin Musa heykelinde “bir taş kütle” olarak görülen “real ön plan”, yapıtın üslubunun değerlendirilmesi, biçim dili bilgisinin okunması gereken bir “plan”dır. Bu yapılmadan sadece yapıtın yapıldığı malzemeyi ve bu malzeme aracılığıyla “görünüşe çıkan” içeriği analiz etmek, bir heykelin diğer heykeller arasındaki yerinin ve sanat değerinin anlaşılabilmesi açısından yetersiz kalır.

2. 1. 5. Ingarden: Tabakalar Kuramı

Edmund Husserl'in öğrencisi olan ve onun fenomenolojik yönteminin uygulanmasına sadık kalan Roman Ingarden'in (1893-1970) felsefesinin önemli kısmını ontoloji oluşturur. Wolfgang Ruttkowski'ye göre Ingarden ve Hartmann, iki yıl arayla (1931 ve 1933), kendi tabakalar kuramlarını birbirlerinin içgörüsünü "çalma" olanağı olmadan ortaya koymuşlardır. İki sistemin birçok ortak özelliğinin yanı sıra, aralarında önemli farklar da görülür (Ruttkowski, 1990, s. 1) .

The Literary Work of Art başlıklı kitabında ¹¹, edebi yapıtları irdeleyen Ingarden'e göre bu yapıtların varlıkları, insan için hava ve soluk almak kadar doğaldır; hemen hemen hergün edebi yapıtlar okunur, değerlendirilir, tartışılır. Okuyucu bazılarında büyülenir, bazıları ise hiç ilgisini çekmez. Buna karşın birisi, "edebiyat yapıtı nedir?" diye sorarsa, yeterli ve açık bir yanıt veremediğimizi görürüz. Bu durum, sadece edebiyatla ilgili teorik bilgisi olmayanlar için değil, edebiyat tarihçileri ve eleştirmenleri için de geçerlidir (Ingarden, 1986, s. 3).

Edebi yapıtlarla ilgili genel olarak uygulanabilecek temel bir yapı ortaya koymak isteyen Ingarden, sadece yüksek edebi değeri ya da kültürel değeri olan çalışmalarını irdelemenin yanlış olacağını düşünür. "Bu noktada, değeri olan bir yapıtı değersiz bir yapıttan ayırmanın ne olduğunu bilmediğimiz gibi, bir yapıtın değerinin olmasının ne anlama geldiğini de bilmiyoruz" diyen Ingarden, genel olarak değersiz bulunan çalışmalarını, örneğin seri cinayet romanlarını da irdelemek ister (1986, s. 7-8).

¹¹ Bu kitap, 1965'te, *Das Literarische Kunstwerk* başlıklı kitabın (1926) 3. baskısından İngilizce'ye çevrilmiş; 1973, 1979, 1980 ve 1986 yıllarında da Northwestern University tarafından basılmıştır.

Ingarden için ilk zorluk, edebi yapıtın hangi tür nesnelere arasında yer alacağına karar verebilmek için, “real” veya “ideal” nesnelere arasında seçim yapabilmektir. İdeal nesnelere hiç değişmez; fakat gerçek nesnelere değişebilir, ancak bunların “her zaman değişmeleri gerekir mi” diye de sorulmalıdır. Örneğin “Goethe’nin *Faust*’u gerçek nesne mi yoksa ideal nesne mi?” diye soran Ingarden için, bu soruya farklı yanıtlar vermek olanaklıdır.

Goethe’nin bu yapıtı belirli bir zamanda ortaya çıktığı için, oluştuğu dönem netlikle belirtilebilir; yapıt, oluşumundan bu yana varlığını da sürdürmektedir. Ancak Ingarden’e göre bir edebi yapıtın varoluşundan söz etmenin gerçekten ne anlama geldiği anlaşılmayabilir. Örneğin edebi bir yapıtın yazarı veya yapıtın yeni baskısının yayıncısı, yapıtın bir bölümünün yerine başka bir bölüm koyabilir, fakat edebi yapıt yine de “aynı” kalabilir; bu durumda edebi yapıt, “gerçek” nesnedir. Ne var ki *Faust*’un “ideal” bir nesne olduğunu da kimse yadsıyamaz; fakat *Faust* “ideal” nesne olsaydı, belirli bir zamanda ortaya çıkması ve değişimi olanaksız olurdu. Bu nedenle edebi yapıt diğer ideal nesnelliklerden, örneğin bir üçgenden, beş sayısından, kırmızılığın özünden radikal biçimde farklıdır (Ingarden, 1986, s. 9-11).

Psikolojizm sık sık edebi yapıtın yazarın deneyimleri ile özdeş olduğunun avukatlığını yapar. Ingarden’e göre buradaki yanıltma, edebi yapıtın yaratılması sırasında yazarın deneyimlediği psikik olguların toplamının yapıt olduğunun düşünülmesidir (1986, s. 12). Edebi yapıtın “hayal ürünü bir nesne” olduğuna da dikkat çeken Ingarden, edebi yapıtta saptadığı tabakaları, şöyle sıralar: (1) dilsel ses oluşumları tabakası; (2) anlam birimleri tabakası ; (3) temsil edilen nesnelere tabakası; (4) şematize edilenlerin tabakası

Ingarden'in kuramında edebi yapıttaki tabakalar, birbirlerinden ayrı varolmadıkları için organik bir bütünlük içindedirler; bu nedenle tabakalardaki farklı değerler, edebi yapıtın değerini tüketmezler. Tabakalar arasında ortak bağımlılık biçimleri ve etkileşim vardır. Örneğin bir karakterin konuşmasındaki kararsızlık ve çekingen kişiliği arasında ilişki vardır (Thomasson, 2012).

Dilsel ses oluşumları tabakasında: tek sözcükler, tek sözcük sesleri, çeşitli sözcük sesleri ve işlevleri, daha yüksek bir düzenin fonetik oluşumları ve işlevleri bulunur. Anlam birimleri tabakasında: bir sözcüğün anlamının birbiriyle ilişkili çeşitli öğeleri, isimlerin anlamları, isimler ve işlevsel sözcükler arasındaki farklar, tümcenin elemanı olarak sözcük anlamı, tümcenin genel özelliği vb. bulunur. Temsil edilen nesnelere tabakasında: temsil edilen nesnelere gerçekteki "habitus"u, temsil edilen mekân, hayali mekân, temsil edilen zaman vb. bulunur. Şematize edilenlerin tabakasında ise görsel, duyuşsal veya diğere yanlar bulunur. Somut veya psişik olmayan şematize edilen yanlar, edebi yapıtta sadece şematikleşmiş şekilde bulunur; çünkü herhangi bir bireyin deneyimiyle ortaya çıkmaz ve bize edebi bir yapıttın şematik oluşum olduğunu gösterirler. Örneğin Romain Roland'ın romanındaki Paris sokaklarını, okuyucu daha önce deneyimlememiş olabilir. Bu nedenle okuyucu, önceden belirlenmiş bir şemadaki belirsiz yerleri kendisine uygun biçimde belirli hale getirir (Ingarden, 1986, s. 264- 265).

Edebiyat, resim, müzik gibi sanat yapıtları, "şematik oluşumlar"dır; bazı yerleri belirsiz bırakılmıştır, doğrudan doğruya söylenmemiş yerlerinin okuyucu tarafından belirli hale getirilmesi gerekir. Örneğin bir yazar, edebi karakterin kahvaltıda masasına oturmasını betimler. Okur, masanın ne tür bir masa olduğunu, karakterin masadan ne kadar uzağa oturduğunu vb. yapıttı yeniden kurarak belirler; buna, "somutlaştırma" denilir (Thomasson, 2012).

The Literary Work of Art başlıklı kitabını yazdıktan hemen sonra, 1928'de, sanat yapıtı ontolojisi analizini genişleten Ingarden, bir dizi denemesinde müzik, resim ve mimariyi de tartışır. Ingarden için müzik yapıtı, belirli bir zamanda yaratıldığı için "ideal" varlık olarak sınıflanamaz; müzik yapıtı, "gerçek" ve "ideal" gibi kategoriler arasındadır. Bu nedenle, bu kategorilerde bulunan fakat bu kategorilere ait olmayan bir şeylerin varlığını kabul etmemiz gerekir (Thomasson, 2012).

Temsili bir resimde arkası dönük bir figür gibi kesin belirli olmayan şeyler vardır; bu figürün yüzünün nasıl olduğu, ne düşündüğü vb. seyirci tarafından "somutlaştırılır". Ingarden'e göre Fiziksel nesnelere sadece "nötr" özellikler bulunur; sanat yapıtında ise hem renklerin dağılımı, ifade, kompozisyonda denge, teknik ustalık gibi "değersel bakımdan nötr" özellikler, hem de huzur, yücelik, derinlik gibi estetik değerler bulunur. Bu estetik değerler de ancak yapıtın "somutlaştırılması" sonucunda ortaya çıkar. Estetik değerlerin ortaya çıkarılması için saf "farkındalık" gerekir; bu farkındalık, öznellikten veya evrensel sosyal yapısalıcılıktan uzaktır (Thomasson, 2012).

Hartmann'ın ve Ingarden'in görüşlerinin birçok ortak özelliğinin yanı sıra, farklı yanları da vardır. Hartmann'ın irreal arkaplanındaki "kişilik tabakasını" ve "idealar tabakasını" Ingarden bir tabaka olarak görmez. Ingarden'in "şematize edilenlerin tabakası"nın Hartmann'ın görüşünde bir karşılığı bulunmaz. Hartmann'ın "real önplan tabakası", Ingarden'in sisteminde, "sözcük sesleri tabakası" ve "anlam birimleri tabakası" olmak üzere, iki ayrı tabakadır (Ruttkowski, 1990, s. 1-3).

Hartmann, edebi bir yapıtın ön planındaki sözcükleri, Ingarden gibi “somut seslerin” ontik tabanı olarak görmez; o, daha çok Ingarden’in ikinci tabakasındaki gibi sözcüğün anlam taşımasıyla ilgilenir. Bu nedenle Ruttkowski’ye göre Hartmann’ın tabakalar kuramı “çok düşük” olarak değil, “çok yüksek” olarak başlar (1990, s. 5).

Hartmann daha çok aradaki tabakalarla ilgilenirken, en çok ön plandaki tabaka üzerinde duran Ingarden’in görüşünde, farklı türdeki sanat yapıtlarının farklı tabakaları vardır. Örneğin Ingarden için müziğin tabakası bulunmaz; saf resmin” iki tabakası bulunur: yeniden kurulan yan ve bu yandan görünen nesne. Hartmann, potansiyel tabakanın bir modelini her tür sanat için seçmiştir. Ruttkowski’ye göre Hartmann’ın modelinin bakış açısı ile sanat türleri, biçimleri ve hatta bireysel çalışmalar bile betimlenebilir.

(...) Tabakalar sistemlerinin yaratıcı bir işlevi de vardır. Genelde onlar olmadan yapamayacağımız bir şekilde, sanat yapıtlarını gözlemlememizi sağlarlar. Bu, genelde geçerli olan bir gözlem yasasına karşılık gelir: Bir kişi ne için baktığını bilmelidir (...) Özellikle betimsel sanatlarda estetik deneyimin hakiki karakteri, Hartmann’ın tabaka-estetikliğinin, tabakanın arkasında görünen tabakayı ortaya çıkarma sürecinde, yeterli bir şekilde açıklanabilir. Sanat yapıtının uyarması ve rehberliği ile yapılan bu eylem, kendimizin de yaratıcı olmasını ister. (Ruttkowski 1990, s. 9-12).

Seyircinin yapıtı yeniden yapılandırması üzerinde duran Ingarden’in de mimari yapıtlarla ilgili çalışması, Ingarden’in sanat yapıtı ontolojisi denemeleri içinde en ilginç olanıdır. Çünkü Ingarden, mimari yapıtları irdelemenin, sosyal ve kültürel nesnelere içeren genel bir kurama genişleyebileceğini öne sürer. Örneğin mimari bir yapıtın fiziksel tabanını taşlar oluşturur; fakat bu yapıt, sadece bağımsız, “gerçek” bir nesne değildir. Mimari yapıtın varoluşu için, hem bir mimarın onu yaratması, hem de seyircinin onu yeniden yapılandıran eylemleri gerekir. Ingarden’a göre Husserl’in

“Life world” dediği günlük yaşamda, bir bayrak sadece bir kumaş parçası değildir; farklı temel özellikleri vardır; onu bayrak olarak kabul eden topluluk, ona anlam yüklemiştir. Benzer şekilde bir mimari yapıt, örneğin bir kilise de sadece “gerçek bina” değildir; sosyal, kültürel özellikleri ve işlevleri vardır (Thomasson, 2012).

Her ne kadar görsel sanatlara ait bir yapıtı “doğru” biçimde değerlendirmek için yetersiz olsalar da, tabakalar kuramları, seyirci veya okurun yapıtla olan ilişkisini, yapıtın kendisini merkeze alarak değerlendirmeye olanak sağladıkları için, görsel sanatlar açısından önemlidir.

2. 1. 6. Kuçuradi: Yapıtın Doğru Değerlendirilmesi

Sanatı insanın başarısı olarak gören Ioanna Kuçuradi'ye göre bilgi, bilimler, sanatlar, felsefe, teknik, moraller ve kültürler, cins olarak insanın bütün başarıları, “insanın değerleri”dir. Kuçuradi için bunlar, insanın varlık şartlarının ürünü olan fenomenlerdir, insanın varlık imknlarının gerçekleşmesidir. “rnlerini kişilerin birbirine bağlı olarak ortaya koydukları bu başarılar, kişi-üstü değerler olarak insan dünyasının belli başlı öğelerindedir” (Kuçuradi, 2010, s. 40).

Kuçuradi için insanın değerlerinden olan sanata ve “sanat yapıtına yaklaşma, doğru yaklaşma, yalnız sanatla veya sanat felsefesiyle uğraşanlar ve eleştirmenler için değil, düşünen her kişi için, hatta ‘kültürlü’ görünmek hevesinde olan her kişi için her zaman sorun olmuştur” (2013, s. 75). Kuçuradi, *Sanata Felsefeyle Bakmak ve İnsan ve Değerleri* başlıklı kitaplarında, bir sanat eserine nasıl yaklaşılmaması gerektiğini ve nasıl doğru şekilde yaklaşılacağını gösterir.

Kuçuradi, bir sanat yapıtına “ezbere” yaklaşmayı, “estetikler”, “estetik değer biçme”, “estetikçi yaklaşım”, “değer yargıları”, “değer atfetme”, kişiden kişiye değişen “değer biçme” ve bunun kaçınılmaz sonucu olan “değer subjektivizmi” kavramlarını kullanarak eleştirir. “İyi-kötü nedir?”, “güzel-çirkin nedir?” soruları Kuçuradi için birer değer biçme açısıyla ¹² ilgili sorulardır; “moraller” ve “estetikler” iyiyi ve güzeli birer değer olarak görerek tanımlamaya çalışırlar. Oysa “iyi” ve “güzel”, felsefi bilginin çerçevesinde birer değer değil, ancak birer kavramdır. Bu kavramlar, real şeylere değer biçmeye yarayan görelî nitelendirme sıfatlarıdır. “Tek tek nesnelerin –doğal veya sanatın ürünü olan nesnelerin– ‘estetik değer’ini biçmek için ölçüler vermeye ve bunları temellendirmeye kalkışan, yani ‘güzel nedir?’ sorusuna cevap vermeye kalkışan her sanat teorisi de çıkmaza girmekten kaçınmaz” (Kuçuradi, 2010, s. 77-80).

“Estetik obje”, görsel sanatlardan resim, heykel gibi sanatlarda kullanıldığında bile, Kuçuradi’ye göre boş bir kavramdan başka bir şey değildir. Çünkü bu sanatlar, günlük dilde “çirkin” denen bir nesneyi veya insanı konu edinebilirler. Ortaya çıkan sanat yapıtları da günlük dilde “güzel” denen yapıtlar olabilir. Daha önce de belirtildiği gibi Estetiğin girdiği bu çıkmazları gören sanat felsefesi, “güzel”i tanımlamaya çalışmaz; ama bir değer olmayan “güzel”le neyin kastedildiğini söylemek, yine de sanat felsefesinin işidir (Kuçuradi, 2010, s. 80).

Sanat yapıtlarının, değer biçene göre farklılık gösteren “değer yargıları” ile değerlendirilmesine karşı olan Kuçuradi, kendi değerlendirmelerinde de bu tür yargılardan kaçınır. Örneğin *Sanata Felsefeyle Bakmak* başlıklı kitabında, farklı

¹²“Değer biçme açısı” bir değerlendirme tarzı değildir; felsefi bilgideki bir yanlışı ortaya koymaktan ileri gitmez. Çünkü bir olaya, bir insana, bir esere ve bir fenomene “belirli bir açıdan” bakmak ve sırf o açıdan önemini belirtmek mümkün olsa da, “doğru değerlendirme”deki gibi bir bütün olarak özelliğinin kavranılmasını sağlamaz (Kuçuradi, 2010, s. 75-76).

dönemlerde yazılan, aynı gerçek olayların üç farklı yorumu olan, Sophokles'in, Jean Anouilh'un, Kemal Demirel'in Antigone'lerini değerlendirdiği bölümde şöyle der:

Yapıtlarla ilgili herhangi bir 'değer yargısı' savurmayacağım burada. Bu tür değer yargılarının gereksizliği, anlamsızlığı apaçıktır. Benim istediğim, bu üç Antigone'nin her birinin, insan kavramını nasıl derinleştirdiğini; her yapıtın, belli başlı kişileriyle, insan sorunlarını nerelerden yakalamaya çalıştığını; çeşitli kişi çatışmalarını nasıl ortaya koyduğunu göstermektir (...) (2013, s. 60).

Sophokles, Anouilh ve Demirel, Kuçuradi'ye göre farklı gözleri olan üç yaratıcı oldukları için, karşımıza üç farklı Antigone, üç ayrı yapıt çıkar. Oysa hem konu hem de verilen olaylar aynıdır. Aynı olaylar bütününün farklı yorumlanmasının bir anlam ya değer göreliliği olarak anlaşılması gerektiğinin altını çizen Kuçuradi'ye göre, aynı yöndeki farklı yorumların temelinde, gerçekliğe farklı, ama aynı derecede keskin gözlerle bakan yaratıcılar vardır (2013, s. 60).

Kuçuradi'nin "keskin gözlerle bakan yaratıcılar"dan söz etmesi, sanat yapıtı yerine sanatçıyı merkeze alması anlamına gelmez; çünkü Kuçuradi, sanatçıların aynı gerçeğe farklı bakışlarını ve farklı yorumlarını, sanatçılar üzerinden değil, yapıtları üzerinden okur. Örneğin Kuçuradi, Sophokles'in, Anouilh'in ve Demirel'in psikolojileriyle veya özel yaşamlarıyla ilgili bilgi vermez. Adı geçen yaratıcıların yapıtlarını merkeze alarak ve yapıtları birbirleriyle karşılaştırarak, aynı olayı nasıl farklı yorumlandıklarını ve hangi benzerlikleri olduğunu gösterir. Benzerliklere örnek olarak Kuçuradi şöyle der : "yaratıcıları, her üç Antigone'yi bize trajik bir kişi olarak verir"; "her üç Antigone'de çatışan değerler yüksek değerlerdir"; "Antigone'ler, insan kavramını farklı biçimlerde derinleştirmekte ve gerçekleştirmektedirler"; "Antigone'nin hep ölüme mahkûm edilmesi kaçınılmaz bir şeydir" (2013, s. 60, 73).

Kuçuradi'nin, bir yapıtın değerinin bilgisine ulaştıran değerlendirmesinde izlediği yola geçmeden önce, onun, "değerlendirme", "değer atfetme", "değer biçme", "değer" ve "değerler" kavramlarının anlaşılması yararlı olur. Ona göre:

Değerlendirme insanın bir varolma şartı ve bir insan fenomenidir. İnsanları ve kendisini değerlendirmeden, olayları ve durumları - en azından kendisinin içinde bulunduğu olayları ve durumları- değerlendirmeden yaşayamaz kişi.

Ayrıca aynı şeyin farklı kişiler, farklı ağlar ve toplumlar tarafından farklı şekillerde değerlendirileceği de apaçık bir olgudur.

Birçok dşnr bir değerler relativismi ve değer subjektivismi anlayışına götürmüş olan, aynı şeylerin bu farklı değerlendirilmesinin nedeni nedir? Bu neden ortaya konduğunda, bu anlayışın doğruluğu veya yanlışlığı da ortaya konacağından, bu sorunun önemini anlamak zor değildir.

Değerlendirme, bir şeye değer atfetme yoluyla değerlendirme olarak anlaşıldığında, değer subjektivisini anlamak kolay olur. Sevdiğim bir insanın bana belirli bir durumda vermiş olduğu yirmi beş kuruşluk bir tarak, yalnız benim için "değerli"dir; nk ben o tarağa, kendi dışında olan bir nedenden dolayı değer atfediyorum. Bir olaya veya bir insana Ahmet belli bir değeri, Fatma ise başka bir değeri atfedebilir; nk onların bu insanla veya olayla özel ilişkileri farklıdır (...) Bir şeyin önemli olması veya görülmesi, kişilerin en başta özel real durumlarına sıkı sıkıya bağlıdır; bu özel real durum için şeylerin subjektif olduğu kadar objektif önem de taşımaları mümkündür. Söz gelişi bir edebiyat rencisi için felsefe grubu dersleri jeoloji derslerinden daha önemli; oysa bir coğrafya rencisi için jeoloji dersleri felsefe derslerinden daha önemlidir, denebilir (...)

Değerlendirme, kendisinden hareket ederek bir insanı, bir insanın eylemini, bir eseri, bir olayı anlamak ve kendi alanı veya benzerleri arasında yerini bulmak olarak anlaşıldığında, gerçekteki sayısız birbirine aykırı ve yanlış değerlendirmeler bir yana bırakılırsa, tek doğru değerlendirme ve onun perspektifleri vardır (2010, s. 25- 26).

Bir şeyi doğru değerlendirmek, onun bir yapı özelliği olan değerini görmek, yani onu anlamak ve kendi alanındaki yerini bulmaktır. "Bir şeye değer biçmek" ise, Kuçuradi'ye göre bir şeyi ezbere değerlendirmektir. nk bu nitelendirme,

değerlendirilmesi söz konusu olan şeyin kendisi hesaba katılmadan yapılır. Kişiler, çağdan çağa, toplumdaki topluma değişebilen değer yargıları tablolarına göre değer biçerler. “Yüklemleri iyi-kötü, güzel-çirkin, faydalı-zararlı, doğru-yanlış, günah-sevap ve bu gibi sıfatlar olan değer yargıları kurulur ve herşeye buna göre değer biçilir veya biçilmesi beklenir” (Kuçuradi, 2010, s. 28-29).

Kuçuradi'ye göre bir şeye değer (ve fiat) biçilirken, biçilen değer (veya fiat), yani değer yargıları (ya da bir şeyin şu kadar lira olması), bir yandan değer biçenin her yönden değişken olan ihtiyaç ve çıkarlarıyla; diğer yandansa, o an için geçerli olan moral (veya piyasa) ile ilgili olabilir. O şeyin kendi değeri yokmuş gibi davranılır. Kuçuradi'ye göre “burada olan biten, şeyin kendisinin -şeyin değerinin- hesaba katılmadığı bir alış-veriş veya bir değiş-tokuştur” (2010, s. 43).

Tek tek sanat yapıtlarına değer biçmek, Kuçuradi için yapıtlara “estetik değer yargılarına” göre güzel-çirkin gibi nitelikler yüklemektir. Ayrıca eski yapıtları değerlendirirken, ilgili hazır değer yargılarını veya doğru değerlendirmeleri ezbere tekrarlamanın “değer biçme” olduğunu düşünen Kuçuradi'ye göre çağdaş sanat yapıtlarını da moda olan akımlara veya moda olan konulara göre değerlendirmek “değer biçmek”tir. “Sanat ve felsefede, herkesin istediği gibi at oynatabileceği sanılan bu alanlarda, herkes eserlere değer biçme hakkını kendinde görür” (2010, s. 55).

“Değer” ve “değerler”i ayrı ayrı kavramlar olarak gören Kuçuradi için ‘değerler’ var olan şeyler, var olan imkânlardır. Örneğin cins olarak insanın bütün başarıları, “insanın değerleri”dir; “değer”se bir şeyin değeridir; bir şeyin bir çeşit özelliğidir. Örneğin “insanın değeri” derken kastedilen insanın varlıktaki özel yeridir (Kuçuradi, 2010, s. 40).

Kuçuradi'ye göre "sanatın değeri", "sanatın değerleri" ve "sanat eserinin değeri" de farklıdır. Örneğin 'sanatın değeri', sanatın diğer insan başarılarından ayrı olarak insan için, kişilerin yaşamı için ifade ettiği şey, insanların yaşamındaki yeridir. 'Sanatın değerleri', sanat yaratmalarında ön planda bulundurulmuş hususlar, sembol, anlatış tarzı, form, kompozisyon vb. dir. Bir sanat eserinin değeri ise, "o sanat alanında yaratıcı olan kişilerin gözlerinde o eserin diğer eserlere göre özelliği, tekliği, insana ve problemlerine işaret etmesindeki biricikliğidir" (2010, s. 41).

Kuçuradi için "bir şeyin değerliliği -ve dereceleri- kendisiyle aynı cinsten olan şeyler arasındaki yerinden dolayı insanla olan özel ilgisi, insan için taşıdığı özel anlamdır" (2010, s. 41).

"Bir yapıtın doğru değerlendirilmesi", bir yapıtın kendi alanındaki özel yerini, sonra da önemini ortaya koyabilmeyi sağlar. Kuçuradi'ye göre "doğru değerlendirme" bilgisel bir etkinliktir; bu etkinlikte tek tek şeyleri değerlendirirken, "estetikçi yaklaşımlar"dan uzak durulur; "değer biçmek", "değer atfetmek", "değer yargıları" ortaya koymak yerine, eserleri anlamaya ve değer bakımından durumlarının görülmesine çalışılır. *Sanata Felsefeyle Bakmak* başlıklı kitabında Kuçuradi'nin bir yazın yapıtının doğru değerlendirilmesinde ortaya koyduğu yol aşağıda verilmiştir:

Bir yazın yapıtının doğru -yani amaca ulaştırıcı- değerlendirilmesi, diğer alanlardaki doğru değerlendirmelerde olduğu gibi, üç ana aşamadan geçer. İlk ve onsuz edilemeyecek adım, yapıtı anlamaktır: yani yazarın a) hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini, bunu da b) nasıl ve ne ölçüde başardığını kavramak ve ortaya koymaktır. Bu, aynı zamanda yapıtın doğru açıklanması olur: yapıtın sınırları dışına çıkmayan açıklanması. Eleştiri çoğu zaman yalnızca "nasıl"la, yani üslup değerlendirmesi veya

araştırmasıyla yetinir, bununla da bazen, yapıtı değil, yazarı anlamayı umar, ama böylece doğru değerlendirme olanağını önceden ortadan kaldırır.

Değerlendirme etkinliğinin ikinci aşaması, bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmaktır; yani belirli bir yapıtın, şöyle şöyle ilişkileri, şöyle şöyle yaşantı ve eylem olanaklarını o özel şekilde gösteren bir yapıtın, kendi alanındaki yerini -değerini- belirlemek t ir. Bu aşama yenilik sorunuyla karşılaştığımız aşamadır.

'Yenilik'ten sık sık 'değişik bir şey yapma', çoğunluğun yaptığından farklı h e r h a n g i b i r şey yapma' anlaşılır (...) Buna göre ancak, çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta 'yeni' denebilir.

Bu yeniliği belirtmek, ya da, bir yapıtın kendi alanındaki yerini -bu nasıl bir yer olursa olsun- göstermek, o yapıtın değerini ortaya koymaktan başka bir şey değildir. Bunun yapılması, o yapıtın başka yapıtlarla karşılaştırılmasını gerektirir. Bu karşılaştırma da, hiçbir zaman tüketici bir biçimde yapılamayacağından, yol hep yeni doğru değerlendirmelere açık kalır (...)

Başarılı bir yapıtı değerli bir yapıttan ayırabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gereklidir. Bu, bir yapıtın önemini: böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek; bu olanakların etik değerler bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir. Bu adımın atılabilmesi için genellikle değerlerin, özellikle de etik değerlerin felsefi bilgisi gereklidir: etik değerlerin değerinin bilgisi (...) (2013, s. 95-97).

"Başarılı" yapıt ve "değerli" yapıt ayrımı yapan Kuçuradi'ye göre yukarıdaki metodun ilk iki adım yeterli görülürse, 'değerlilik' yalnızca 'başarılı olma' anlamına gelir. Yazın tarihçileri, genellikle, değerlendirmenin ikinci aşamasında dururlar. Çoğu ise, birinci aşamayı atlayarak, yapıtları yalnızca şu veya bu biçimde alanlarına yerleştirirler (Kuçuradi, 2013, s. 97).

2. 1. 6. 1. Rodin'in Calais Burjuvaları ve "İsm"ler

Her halis sanat eseri, insan realitesinin fenomenolojik reduksyon'udur, diyen Kuçuradi'ye göre Rainer Maria Rilke, *Rodin* adlı kitabında Calais Burjuvaları heykelini anlatırken, heykeltraşın bir fenomenolojik reduksyon yaptığını söyler:

Eserinde tarihi konu veya insanlar yeniden hayata dönmeyi isteyince, Rodin bu kudreti, geçmişi kalıcı olma durumuna yükseltme kudretini daima göstermiştir. En üst örneği de "Calais Burjuvaları"dır (...) Bu hikâyede bir an vardı ki, yüce bir şey, zamanı ve adı bilinmeyen bir şey, bağımsız ve sade bir şey olup bitmişti. (Rodin) bunu sezmişti. Bütün dikkatiyle adamların şehirden çıktıkları ana yöneldi. Adamların yürüyüşe nasıl başladıklarını görüyordu. Her birinin yaşamış olduğu bütün hayatının nasıl o anda kendisiyle birlikte olduğunu, her birinin nasıl geçmişiyle yüklü bulunduğunu ve bunları eski şehirden dışarı taşımaya hazır durumda nasıl orada durduklarını hissediyordu. Altı adam önünde ortaya çıkmışlardı. Hiçbiri ötekine benzemiyordu. Ama her biri kendi tarzına göre kararını vermişti ve bu son saati de yine kendi tarzına göre yaşamakta, ruhunda kutlamakta, acısını da hayata bağlı vücudunda duymaktaydı. Sonra adamları da görmez oldu. Hafızasında jestler ortaya çıkıyordu, ayrılma, cayma, vazgeçme jestleri. Jest üstüne jestler. Onları topluyordu. Hepsine şekil veriyordu. Bilgisinin bereketinden dışarı ona doğru akıyor gibiydiler. Sanki hafızasında yüz tane kahraman ayağa kalkmış, kendilerini feda etmek için yarışmaktaydılar. O, bu yüz taneyi alıyor ve onlardan altı tane adam yapıyordu (2013, s. 137-138).

Rodin'in hafızasındaki yüz tane kahramandan altı tane adam yapması, Kuçuradi için sanatta "fenomenolojik reduksyon" örneğidir (2010, s. 18).

Rodin'in adı geçen bu heykeli dışında, farklı üsluplarda ve farklı anlayışlarda eserleri bulunur, örneğin "Calais Burjuvaları" heykeli ile "Yürüyen Adam" heykeli birbirinden farklı anlayışta çalışılmıştır. Rodin'in "Yürüyen Adam" gibi heykelleri nedeniyle kendisine "Empresyonist" denilmesini istemediği bilinir. Kavramsal sanatçılardan Sol LeWitt de "minimal sanat" gibi kavramların, sanat eleştirmenlerinin

sanat dergileri aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkları “gizli bir dil” olduğunu söyler (2003a, s. 848). Kuçuradi'nin de sanat yapıtlarını değerlendirirken, Empresyonizm, Ekspresyonizm gibi sanat akımlarına göre sınıflandırma yapmadığı dikkat çeker. “İsm”lerin, realitenin genellemeler şeklinde açıklamaları, realitenin yanlış ya da tek yanlı değerlendirmeleri olduğunu düşünen Kuçuradi şöyle der:

Her -ism bir genelleme, bir sınır aşma, bir toptan açıklama ya da bir soyutlamadır. Bilimde ve felsefede, bir varlık alanı ya da varlığın bir parçası için -bir fenomen grubu veya bir alan için- doğru olarak tespit edilmiş bir veya bir iki ilkeyi, diğer bütün varlık alanlarına, ya da ilgisi olmayan bir alana uygulamakla; bütün fenomenleri ya da başka bir alanın fenomen ve problemlerini o n u n l a açıklamaya kalkışmakla –isimler ortaya çıkar. Söz gelişi kişi eylemlerinin bir özelliği olan amaçlılık, tarihsel oluşa da yüklenince teleolojizm, bütün varlık alanlarının “madde”den veya onun herhangi bir şeklinden meydana geldiği ileri sürülünce materializm; insanın bütün yapıp ettiklerini psikşik fenomenler olarak açıklamaya kalkışılınca ise psikolojizm ortaya çıkar.

Felsefedeki –ismlerin özelliği, sistemler olarak, genellikle bir filozofun sistemi olarak karışımıza çıkmasıdır. Her düşünürün, realitede yeni bir şeyi doğru olarak kavradığında, yeni bir şeyi kavramanın verdiği heyecan içinde kendisine bir sınır çizmesi, durması kolay olmuyor. Böylece bir düşünür doğru olarak kavradığı bir şeyi genellemekle, bununla ilgili olmayan şeyleri açıklamaya kalkışmakla —başka bir deyişle, bir sistem kurmakla— realiteyi zorlamış olur. Felsefede -ismlerin özelliği, bir filozofun kendisi tarafından yapılan genellemeler veya sınır aşmaları olmalarıdır (...) (2010, s. 72).

Kuçuradi için “ism”lerin “ismleri” de bulunur:

Felsefede ekoller ise, ya sınıflandırma kaygısıyla felsefe tarihçilerinin yaptığı gruplandırmaların adı; ya da, çok defa özel isimlerin sonuna –ism takısı getirilerek adlandırılan düşünür veya taraftar gruplarının adı olarak bazı filozoflarının popülerize edilmiş görüşlerinin, modalarının adı (–ismlerin –ismleri) oluyor (2010, s. 72).

“Sosyal -isimler (söz gelişi rasizm, nasyonalizm v.s.) ise, toplum teki olarak kişiye tek yanlı değer biçmeler oluyor” diyen Kuçuradi (2010, s. 74), sanattaki -isimler ile ilgili olarak da şöyle der:

Sanatta –isimler, güçlü bir sanatçının, bir yaratıcının, bir bütün içinde getirdiği yeni bir şeyin –ki bu, insan realitesinin yeni bir kavranışı, yeni bir yorumu, yeni bir değerlendirilmesidir– şekil bakımından en göze çarpan noktasının soyut olarak ve abartılarak taklit edilmesiyle ortaya çıkar. Sanat dünyasındaki modalardır bunlar (2010, s. 72-73).

“İzm”lerin modalar haline getirilmesi, önceden yapılmış bir eserin üslubunu yeniden yorumlamadan çalışmak, aynı şeyleri aynı biçimde söylemek, ancak “taklit” olarak nitelendirilebilecek çalışmalar ortaya çıkarır. Oysaki Susanne K. Langer’in deyişiyle, sanat eseri “bu tür” değil, “bu”dur; örnekleyici değil biriciktir (2012, s. 122).

2. 2. Anti- Estetik, Negatif Estetik ve *Inaesthetics*

Anti-estetik denilen çalışmalar genelde Karşı-Sanat, Karşı-Biçim, Dada, Kavramsal Sanat yaklaşımlarında görülen çalışmalardır.¹³ Adı geçen bu kavramların sanat alanında ne anlama geldikleri açık bir şekilde anlaşılır; fakat anti-estetiğin anlamında belirsizlik bulunur. Daha önce belirtildiği gibi, anti-estetik kavramının farklı anlamları bulunur ve bu kavram, sanat dışındaki alanlarda da kullanılır. Estetiği “güzellik” ile ilişkilendirenler için anti-estetik olan, “güzel olmayan”dır; estetiği modernizm ve kapitalizmle ilişkilendirenler için anti-estetik, modernizme ve kapitalizme tepki gösterme, modernizmi ve kapitalizmi eleştirme anlamlarında kullanılır. Zaman zaman postmodern yaklaşım da “anti-estetik”le

¹³ Bu kavramlar, bu çalışmanın 2. 2. 2. ve 3. 2. bölümlerinde açıklanmıştır.

ilişkilendirilir. Örneğin Foster'a göre anti-estetik, feminist sanat gibi kültürel biçimlere karşı duyarlıdır ve ayrıcalıklı estetik düşünce biçimlerini reddeder (1988, s. xvi-xvii).

1965'te Luis Felipe Noe için Latin Amerika'daki "kötü" resimler, "anti-estetiktir; 1968'de tarihçi Robert Thompson için "çirkin" "Yoruba Maskeleri", anti-estetiktir (Elkins, 2013, s. 4, 34). Charles Lalo'nun *Estetik* başlıklı kitabını Türkçeye çeviren Burhan Toprak da "*esthetique*" sözcüğünü "bedii" olarak, "*inesthetique*" sözcüğünü "gayri bedii" olarak, "*anesthetique*" sözcüğünü de "labedii" olarak aşağıdaki gibi Türkçe'ye çevirmiştir:

(...) Henri Delacroix "San'atkar tabiat, önümüzde bir san'at eseri gibidir" demiştir. Biz romantik olduktan sonradır ki, dağlar güzelleşmeye başlamıştır. Dağlar; Yunan, Latin ve Fransız klasikleri için güzellikle alakası olan bir şey değildi yahut sadece çirkin görünüyorlardı. Bunun aksine romantiklere veya realistlere göre, Fransız usulü güzelleştirilmiş tabiat ve parklar çirkindir. Hakikatte sırf tabiatın "labedii" (*anesthetique*) bir güzelliği, *typique*, süslenmiş, seçilmiş olan tabiatın da "sahte-bedii" (*pseudo-esthetique*) bir güzelliği vardır. Yalnız bedii ve kendiliğinden güzel olan tek güzellik, san'at eserinin güzelliğidir (2004, s.15).

Yukarıdaki örneklerde gördüğümüz gibi farklı şekillerde kullanılan anti-estetik kavramı, Kuzey Amerika ve Avrupa'nın bazı üniversitelerinde ders olarak okutulmakta ve tarihte "modernizme tepki anı"nı anlatan tarihi doküman olarak sunulmaktadır. Bu derslere göre "anti-estetik", 1970'lerde çıkar; 1980'lerde sanat dünyasının çeşitli merkezlerinde, örneğin New York, Los Angeles, Londra, Amsterdam, Brüksel, Kopenhag, Stokholm ve Berlin'de gelişir. Daha sonra anti-estetiğin, direniş ve eleştirelilik gibi kavramsal oluşumlara yol açtığı söylenebilir (Elkins, 2013, s. 1).

Elkins'e göre tarihsel olarak "estetik" ile modernizm neredeyse eşanlamlı kullanılmıştır. Bu nedenle "anti-estetik" hem estetiği, hem modernizmi eleştirirken, sadece modernizm sürecindeki sanata değil, dönemin politik duruşuna da tepki gösterir. Örneğin anti-estetik, Birinci Dünya Savaşı'na yol açan politik duruşa tepki gösterme şeklinde de anlaşılmıştır. Anti-estetik yaklaşımla, yani estetiğe tepki göstererek Danto'nun dikkat çektiği gibi "güzellik" lanetlenir (Elkins, 2013, s. 1).

Kimilerine göre de "anti-estetik" adı altında estetiğe gösterilen tepkinin nedenlerinden biri, estetiğin "türlü türlü epistemik hiyerarşilerin gelişmesine yardımcı görülmesidir." Örneğin Joaquin Barriendos'a göre Kant'dan bu yana "estetik" ve ırkçılık karşılıklı işbirliği içindedir (2013, s. 116). Terry Eagleton ise *Estetiğin İdeolojisi* başlıklı kitabında, anti-estetik üzerine farklı görüşler ortaya koyar:

Burke, insan hakları kavramını tümünden reddetmez. Ona göre bu tür haklar, mevcut olmamaktan ziyade tanımlanamazlar (...) Kısacası insan hakları tıpkı tartışmasız mevcut olan, ama tikel ete kemiğe bürünmelerinden soyutlanması da imkânsız olan, sanat ürününün (artefact) yasalarına benzer. Burke için, gelenek de aynı ölçüde bir tür yasadışı yasalılıktır. Devrimcilerin yarattığı asıl tehlike, "**bağnaz anti-estetikçiler**" olarak, hegemonyayı çıplak güce indirgemeye kalkışmaları olmalarıdır (2010, s. 90).

Ahlak, yüce'de, duygu olarak "estetik-kılınmış"tır, fakat bu duygu, duyumsal olanı aşağıladığı için, aynı zamanda "**anti-estetik**"tir de (...) Yüce'nin sunumunun sadece kendi içimizdeki "Aklın" yüceliğinin bir yankısı olduğunu ve bu yüzden mutlak özgürlüğümüze tanıklık ettiğimizi biliriz. Bu anlamda, yüce, hayal gücünü aşırı bunalıma, başarısızlık ve yıkılma noktasına sürükleyen **anti-estetik** bir şeydir (2010, s. 132).

Hiçbir öznenin içedönüklüğünü doğrudan bilemeyiz. Tüm inananların ve tabii İsa'nın da, gerçek kimlikleri gizlidir; tutkulu, mahrem öznellikleri ile kamusal dünyanın sıradan vatandaşı kisvesi arasındaki ironik çelişkiyi sürekli yaşarlar. İman temsil edilemeyendir, birey de öyle; dolayısıyla her ikisi de temelde **anti-estetiktir** (2010, s. 242).

Marx'a göre bir nesnenin estetik varlığını tahrip eden, onun yararı değil, değişim değerinin egemenliğiyle ve ihtiyacın insani olmaktan çıkarılmasıyla nesnenin boş bir kaba indirgenmesidir. Gerek klasik estetik gerek meta fetişizmi, nesnelerin duyuşsal içeriğini saf bir biçim ideallğine indirgeyerek özgülüklerini tasfiye eder. Bu anlamda Marx'ın Kant karşıtı estetiğı aynı zamanda bir **anti-estetiktir** (2010, s. 261).

Eğer görsel sanatlara, anlamı estetiğe göre değişen ve farklı kullanım biçimleri olan anti-estetikle yaklaşılsa, bir yapıtın değerlendirilmesinde estetiğın girdiğine benzer bir çıkmaza girileceğı açıktır.

2. 2. 1. Yazında Anti- Estetik

“Anti-estetik” ilk kez bir kitap ismi olarak, 1983'te Hal Foster'ın postmodern kültüre ilişkin makaleleri derlediğı, *Anti-Estetik: Postmodern Kültür Üzerine Denemeler* başlıklı kitapta görünür. Post modern kültüre ilişkin görüşlere yer verildiğı öne sürülen bu kitapta: Jürgen Habermas'ın, Kenneth Frampton'ın, Rosalind Krauss'un, Douglas Crimp'in, Craig Owens'ın, Gregory L. Ulmer'ın, Fredric Jameson'un, Jean Baudrillard'ın, Edward W. Said'in denemeleri yer alır. Denemelerin genelinde modernizm eleştirilir ve modernite projesinin problemleri, modernin ilerlemeci mitlerinin zayıflaması üzerinde durulur (Foster, 1988, s. ix). Daha sonraki yıllarda, Foster, adı geçen kitabı 1983'te yayımlandığında, henüz yirmi yedi yaşında bir genç olduğunu belirterek, kendisini ve kitabını eleştirir.

Foster, 1983'te yayınlanan kitabındaki tüm denemelerin anti-estetikle ilgili olmadığını ve bu kitabın denemelerini belirli bir proje çerçevesinde derlemediğini, editörlüğünü Harper Montgomery'le birlikte yaptığı ikinci kitabında dile getirir. Foster'ın 2013'te yayınlanan ikinci kitabı, *Anti-estetik ve Estetiğın Ötesinde*'dir. Bu ikinci kitapta Foster, ilk kitabında açık şekilde “anti-estetikle” ilgili gördüğü bölümleri

belirtir. Bunlar: Owens'ın "Ötekilerin Söylemi: Postmodernizm ve Feministler başlıklı denemesi ve Crimp'in "Müze'nin Yıkıntıları Üzerinde" başlıklı denemesi ve kendi yazdığı Giriş bölümüdür (Foster, 2013, s. 37).

Foster'ın anti-estetikle ilgili gördüğü denemeye Owens, J. F. Lyotard'ın şu sözleriyle başlar: "Postmodern bilgi basit bir güç aracı değildir. Farklılıklara karşı duyarlılığımızı geliştirir (...)" (1998, s. 65). Owens denemesinde, Avrupa kültürünün ve kurumlarının diğer kültürler üzerinde hegemonya kurmasını eleştirir. Ona göre postmodern görüş, bu hegemonyaya tepki gösterirken, modern estetiğe de tepki gösterir ve diğer kültürlerin, farklılıkların ve görünür hale gelen feministlerin varlığına da dikkat çeker. Owens için postmodernin belirtileri arasında merkezi olmamak, alegorik olmak ve şizofrenik olmak vardır. Crimp'in denemesi ise, Theodor W. Adorno'nun müzelerle ilgili şu sözlerinden alıntıyla başlar:

Almanca'da müze gibi bir sözcüğün hoş olmayan imaları vardır, ölme sürecinde olan ve gözlemciyle hiçbir yaşamsal ilişkisi kalmamış nesnelere betimler. Korunmalarını şimdiki zamanın gereksiniminden çok, tarihsel saygıya borçludur. Müze ve mozole birbirlerine fonetik ilişkilerinden daha fazlasıyla bağlıdırlar. Müzeler sanat çalışmalarının aile mezarlarıdır (aktaran Crimp, 1998, s. 49).

Foster, 2013'te yayınlanan ikinci kitabında, çağdaş sanatı ve sanat kurumlarını eleştiren Crimp'in bir diğer denemesi olan "Alegorik İçtepi" nin de postmodern kuramın işaretini verdiğini, Crimp'in anti-estetikğe bağlı olduğunu belirtir. Ayrıca Foster için Rosalind Krauss'un çalışmaları, örneğin 1970'lerde yazdığı "Edebiyatımsı" (*The Paraliterary*) isimli denemesi de "anti-estetik'tir; çünkü Krauss, dönemin büyük yazarlarının artık romancı veya şairler değil, eleştirel kuramcılar olduğunu söyler (Foster, 2013, s. 37).

Ernesto L. Francalanci için de bütün estetik yargı ölçütü, Nietzsche'den başlayarak yeniden değerlendirilmelidir. Böylece estetik kendi karşıtıyla bütünleşir. "Estetik olmayan", bir sözcük oyunu, yalnızca güzelin gösterisi olan bir estetik düşüncesinden bizi kurtaran ilaç olur (Francalanci, s.16).

Bu bölümde verilen örneklerden de görüldüğü gibi yazın alanında anti-estetik, genelde postmodern kuramlar ile ilişkilendirilmekle birlikte, farklı anlamlarda ve farklı şekillerde de kullanılmaktadır.

2. 2. 2. Görsel Sanatlarda Anti- Estetik ve Anti-Art

Genelde "anti estetik" kavramı görsel sanatlarda ¹⁴, daha önce belirtildiği gibi Dadacıların başlattığı "Karşı-Sanat" (Anti-Art) , biçime önem vermeyen "Karşı-Biçim" (Anti-Form) ve Kavramsal Sanat gibi yaklaşımlar için kullanılır. Benzeri yaklaşımlarla yapılan çalışmaların artması nedeniyle, eleştirmen Kuspit, "anti-estetik, estetik bir eser yaratmayı olanaksız hale getirdi" der (2006, s. 177).

Karşı-Sanat, dönemin politikasına, sanatına ve kapitalizme tepki gösteren bir yaklaşımdır; yaşam, doğa ve hakiki gerçeklik olarak da anlaşılır. Örneğin Karşı-Sanat'ın yayılmasında önemli rolü olan Fluxus'un kurucularından George Maciunas, 1963'teki Neo-Dada Manifestosu'nda, Karşı-Sanat aracılığı ile "dünyayı burjuva hastalığından, entelektüel, profesyonel ve ticari kültürden, taklitten, ölü sanattan, yapay sanattan, Avrupacılıktan vb. temizlemek istediklerini" vurgular. Maciunas, sanatla seyirci, sanatla yaşam ve sanat eseriyle sıradan nesne arasındaki sınırları kaldırır. Örneğin Maciunas'a göre karşı-sanatçılar, sadece Karşı-Sanat yaratırlar; bu

¹⁴ Plastik Sanatlarda, genelde anti-estetik denilen yapıtlar, bu çalışmanın 3. 2. ve 4. 4. bölümlerinde irdelenmiştir.

sanatta, sanatçı ve izleyici arasında yapay sınırlar bulunmaz. Karşı-Sanat, gerçek sanattır, yaşamdır, doğadır. Yağan yağmur, kalabalıktaki uğultu, bir aksırık, kelebeğin uçuşu, mikropların hareketi, Karşı-Sanat'tır (Maciunas, 2003, s. 727-729).

Fluxus'un kurucularından olan Joseph Beuys da, daha önce belirtildiği gibi, "Sosyal Heykel" kavramını yaratarak, sanat ile yaşam, seyirci ile sanatçı arasındaki sınırları belirsizleştirir. Beuys'a göre toplum bir sanat yapıtı, herkes de sanatçıdır. Bu nedenle meşe ağaçları dikilir, çöp toplanır vb. Burada sanat olan herhangi bir nesne değil "eylemler"dir.

Neo-Dada'nın kökeninde bulunan Dada yaklaşımının 20. yüzyıl başlarında yaşanan olumsuzluklar başta olmak üzere her şeye tepki gösterdiği bilinir. Örneğin Dadacı Hugo Ball (1886-1927) ¹⁵ özetle şöyle der: "insanlık kavramı yok ediliyor; hiçbir sanat, politik ya da dinsel inanç bunu durduramıyor. Dadacı, insanların ucuza satın alındığına inanır; Dadanın kendisi de buna dâhildir. Dadacı kendi zamanının ölüm ağrılarıyla mücadele eder (Ball, 2003, s. 250-251).

Karşı-Biçim, plastik sanatların biçim dilini kullanmama ve biçimlerden olabildiğince uzaklaşma anlayışıdır. Karşı-Sanat yaklaşımındaki çalışmaların önemli bir bölümü, Karşı-Biçim özelliğini taşır. Bu yaklaşımla çalışan birçok sanatçı görülebilir, örneğin Eva Hesse'in (1936-1970) açtığı sergiler arasında "Anti-Form" adlı sergi (1968) bulunur. Lâteks, plastik, ip gibi malzemelerin yanı sıra çabuk bozulabilecek doğal malzemeleri de kullanan Hesse'in çalışmaları, hem malzeme hem de boyut açısından "minimal" özelliktedir.

¹⁵ Hugo Ball, Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'yı terk ederek İsviçre'ye yerleşir ve Zürih'te dönemin ünlü sanatçılarının toplandığı bir kafe olan Cabaret Voltaire'i açar. Bu kafe, Dada anlayışının ortaya çıkmasında önemli rol oynar.

Baudrillard, 20. yüzyılda “anti” kavramının kullanımının yaygınlaşmasına dikkat çeker, *Simülakrlar ve Simülasyon* başlıklı kitabında, tiyatrunun kendini anti tiyatro, sanatın anti sanat, pedagojinin anti pedagoji, psikiyatrinin de anti psikiyatri olarak tanımlandığı ortamda, tüm iktidarların ve kurumların, kendi kendilerinden ancak kendi kendilerini yadsıyabildikleri ölçüde söz edebildiklerini ve bir ölüm simülasyonuna başvurarak, gerçek ölümün elinden kaçabileceklerini sandıklarını, vurgular (2014, s. 39). Ancak sanat alanında Karşı-Sanat ve Karşı-Biçim gibi yaklaşımların “genel olarak”, bu çalışmanın bölüm 2. 2. 3. bölümünde ele alınan Adorno’nun “günümüzde gerçekten dikkate değer eserler, artık eser bile sayılamayanlardır” görüşüyle (Geuss, 2012, s. 287) anlaşılabilceği savı öne sürülebilir. Çünkü benzeri yaklaşımların da savaşlara, kapitalizme vb. tepki gösterdikleri, Adorno’nun dediği gibi “bu dünyayı ve sanatını olumlamadıkları” bilinir.

Plastik sanatların geleneksel biçim dilinin kullanılmadığı çalışmalar, anti-estetik kavramıyla açıklanamayacak olan bilgileri iletirler. Örneğin, bu çalışmanın “3. 2. Sıradan Nesnelere Sanat Eserine Dönüştüren Bilgi” bölümünde irdelenen çalışmalarda, anti-estetik ile ilişkilendirilen Duchamp, Hausmann, Merz gibi sanatçıların yapıtları aracılığıyla bilgi ilettikleri, bir başka deyişle, seçtikleri nesnelere aracılığı ile duygu ve düşüncelerini ilettikleri, sanat ve toplum eleştirisi yaptıkları, farklı görme biçimleri kazandırdıkları görülebilir.

2. 2. 3. Adorno: Negatif Estetik

Eagleton'ın "negatif estetikçi" olarak gördüğü Theodor W. Adorno (2010, s. 463), sanat çalışmalarını sanat olmayan herşeyle negatif ilişki içinde görür; sanat, çelişki, reddetme ve olumsuzlamadır. Sanatın özü, estetik negatiftir.

"Negatif diyalektik" in metodolojisini geliştiren Adorno için sanat, bilginin nesnesi değildir, modern sanata da bilgi nesnesi olarak yaklaşılamaz; çünkü "ıstırap çekmek" bilinmeye yabancıdır. Ayrıca, sanatın "solipsist" karakteri olduğu için, diğer sosyal üretim biçimleri gibi ele alınamaz. Sanat bir bilgi biçimi olarak, gerçekliğin bilgisini gösterir, sosyal olmayan bir gerçeklik de yoktur; sanat, gerçeğin özünü yakalayarak "sosyal bilgi" olur. Adorno için, modern sanat ve geçmişin sanat biçimleri arasında bir çelişki de bulunmaz, çünkü ikisi de özgürlükle ilgilidir (2010, s. 178-180).

İkinci Dünya Savaşında Nazilerin soykırımına ve Hiroşima'ya atom bombası atılmasına tanık olan Frankfurt Okulu üyelerinden Adorno, dünyanın artık "iyi" olmadığını farkındadır, "Aydınlanma" amacına ulaşmamıştır. Bu nedenle dünyanın olumlu bulunmaması ve eleştirilmesi gerekir. Geleneksel sanat eseri ise "olumlayıcı"dır. Adorno için "olumlayıcı" sanat artık "yanlış"tır, çünkü dünya artık düzen içinde değil, aksine kötüdür. Bu nedenle yeni müzik , eserin estetik nitelikleriyle mevcut dünyayı olumlamaktan ve olumlamaya yol açacak araçların ve formun kullanımından kaçınır (Geuss, 2012, s. 287).

Aushwitz'ten sonra lirik şiir yazmak Adorno için barbarlıktır. Sartre'ın *Morts sans sepulture* adlı oyununda sorulan "insanları kemikleri kırılana kadar döven insanlar olduğu sürece, yaşamanın bir anlamı var mı?" sorusu, aynı zamanda

herhangi bir sanatın varolmaya hakkı olup olmadığı sorusudur (Adorno, 2003a, s, 779-780).

Adorno için dünyayı eleştirebilen sanat, hem özgürdür, hem de yabancılaşmayı ve faşizmi inkâr eder. Daha önce belirtildiği gibi Raymond Geuss, Adorno'nun *Philosophie der neuen Musik* başlıklı kitabından şu bilgileri verir:

Sanat doğası dünyayla uzlaşmaya doğru bir eğilim yaratır; "yeni" sanatın dünyayı eleştirmesi zorunluysa, bir anlamda sanat olmaktan kaçınması, uyumlu ve estetik olarak doyurucu sanat eseri fikrini görmezden gelmesi gerekir; "günümüzde gerçekten dikkate değer eserler, artık eser bile sayılamayanlardır" (2012, s. 287).

Avangard sanatın önemini ortaya çıkaran Adorno'nun, bu konuda Lukacs ile tartıştığı bilinir. Lukacs için avangard, geç kapitalist toplumdaki yabancılaşmanın ifadesidir; Adorno için ise avangard yapıtlar, çağdaş dünyanın olanaklı tek kusursuz ifadesidir (Bürger, 2003, s.161). Adorno ve Lukacs'ın avangard kuramlarının temelinde, doğayı model alan yapıt ve avangard yapıt arasındaki karşıtlık yer alır. Lukacs, doğal biçimleri kullanan sanata kendi terminolojisinde "realist" der ve bu tür sanatı yüceltir. Adorno ise Lukacs'ın kullandığı anlamla realist bir sanat yaratma yönündeki her türlü çabayı, estetik gerçilik olarak niteler (Bürger, 2003, s. 158).

Adorno, Lukacs'ın realist dediği sanata karşıdır; çünkü Adorno'ya göre bu üsluptaki sanat yapıtları, toplumun çelişkilerini göstermeyi başaramazlar. Adorno, sanatı, "topluma karşı, toplumsal antitez" olarak görür; sanat ne toplumu onaylar ne de reddeder; fakat eleştirir (Soykan, 2012, s. 57-58).

Adorno için modern sanatın gücü azaltılmamalı ve geleneksel sanata çevrilmemelidir; çünkü bu yaklaşım sanatı, "hepimize tartışmaya açık görünen

zamansız evrensel güzellik kavramlarına indirgemek olur” (2003b, s. 664-665). Adorno, modernist sanatçılara her alanda felsefi meşruiyet sağlar; 20. yüzyılda yaşamış en önemli modernizm kuramcısıdır; Kafka’yı ve Beckett’i bugünkü anlamda bilip değerlendirmede ve Schönberg’i dinlemede Adorno’nun önemli payı bulunur (Dellaloğlu, 2012, s. 59).

2. 2. 4. Badiou: *Inaesthetics*

Inaesthetics kavramını Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics* başlıklı kitabının¹⁶ başında şöyle tanımlar:

Inaesthetics’ten anladığım, sanatı felsefenin herhangi bir nesnesi yapma iddiasında olmayan, sanatın kendisinin hakikatlerin bir üreticisi olduğunu savunan felsefenin sanata ilişkisidir. Estetik spekülasyonlara karşı *inaesthetics*, bazı sanat eserlerinin bağımsız var oluşlarıyla ortaya koydukları tam anlamıyla felsefe-içi etkileri betimler (2005, s. xiv).

Adı geçen kitabında Badiou, hem sanat ve felsefe arasındaki ilişkiyi açıklayan, hem de sanatı, felsefeyi ve eğitimi birbirine bağlayan üç temel şema öne sürer. Bu şemalar: Didaktizm, Romantizm ve Klasisizm’dir. Badiou’ya göre 20. yüzyılda kitlesel ölçekte yeni bir şema ileri sürlememiş, ancak sanatla ilgili düşünceleri bakımından kitlesel eğilimler görülmüştür. Bu eğilimler: Marksizm, psikanaliz ve “hermeneutik”tir. Badiou için Marksizm didaktik, psikanaliz klasik, hermeneutik ise romantiktir (2005, s. 5).

¹⁶ Bu kitap,1998’de *Petit Manuel d’inesthétique* başlığı ile yayınlanmış, 2010’da Türkçe’ye çevrilerek *Başka Bir Estetik* başlığı ile yayınlanmıştır.

Badiou'ya göre ilk kez Platon tarafından öne sürülen şema, didaktik şemadır. Bu şemada hakikat, sanatın dışındadır veya sanat hakikati veremez. Sanatın hakikati veriyor gibi anlaşılması, felsefeden sapmaya yol açar; bu nedenle sanat ya mahkûm edilmeli, ya da bir araç olarak ele alınmalıdır. Kabul edilebilir bir sanat, hakikatlerin felsefi gözetimi altında olmalıdır. Didaktik şemada üç kavram: sanat, felsefe ve eğitim ilk kez birbirine bağlanırlar. Didaktik şemada işin özü, sanatın denetimidir; bu denetimi yapmak da olanaksız değildir; çünkü hakikat, sanata dışardan gelir. Bundan çıkacak sonuca göre de sanatın "iyi" özü, eserin halk üzerindeki etkileriyle ortaya çıkar; etkilerin ölçüsü, dışsal bir hakikattir. Rousseau, *D'Alembert'e Mektup*'ta şöyle yazar: "gösteriler halk için yapılırlar ve nitelikleri de ancak halk üzerindeki etkilerine göre eksiksiz olarak belirlenebilir" (Badiou, 2005, s. 2-3).

Romantik şemaya göre sanat tek başına hakikati verebilir; sanat, hakiki olanın gerçek bedenidir. Felsefe geri çekilmiş anlaşılması zor bir Baba, sanat ise çilekeş, kurtarıcı Oğul'dur. Bu bakış açısında sanatın kendisi eğitir, biçime hapsolmuş sonsuzluk gücünü öğretir. Mutlak olan, özne olarak sanattır, vücut bulmadır (*incarnation*). Romantik yüceltme ve didaktik yasaklama arasında da sanat ile felsefe arasında görece bir barış çağının olduğu söylenebilir: sanat sorusu, Descartes, Leibniz veya Spinoza için sorun olmaz (Badiou, 2005, s. 3).

Badiou'ya göre Aristoteles, çok önceden sanat ve felsefe arasında bir barış imzalamıştır. Bu barış, üçüncü bir şemanın varlığını, klasik şemayı gösterir. Klasik şemanın iki tezi vardır: ilk teze göre sanat hakikati veremez (didaktik şemanın tartıştığı gibi), sanatın özü "mimetik"tir. İkinci teze göre de sanatın hakikati verememesi, Platon'un düşündüğü gibi ciddi bir problem değildir; çünkü sanatın amacı "hakikati vermek" değildir; sanat, hakikat olma iddiasında bulunmadığı için de

masumdur. Aristoteles için tedavi edici özelliği olan sanat, teorik olana değil, etik olana bağlıdır. Aristoteles'in ortaya koyduğu bu klasik şemadan, sanata ilişkin büyük kurallar çıkartılır. Öncelikle sanatın ölçütü, katharsis'in etkili olduğunun işareti olan "hoşa gitmek"tir. İkinci olarak da "hoşa gidilen şey"nin adı hakikat değildir; o, hakikat yerine bir hakikat kırıntısı ve daha çok bir "hakikatin imgelese hapsettiği şey"dir. Hakikatin bu şekilde imgeleştirilmesine klasikler, "gerçeğe benzerlik" (*verisimilitude*) derler. Klasiğin genel kuralına göre "hakiki olan gerçeğe benzemeyebilir", böylece felsefe kendine gerçeğe benzememe olanağını tanır. Badiou için klasik şemada "hoşa gitme", sanatı bir hizmet kapsamına sokar; sanat bir kamu hizmetidir ve felsefe, "hoşa gitme"nin kurallarını bildirir (Badiou, 2005, s. 4-5).

Marksizmin didaktik olduğunun en sağlam kanıtı, Badiou'ya göre Brecht'in düşüncesidir. Brecht için genel, bilimsel ve içkin nitelikte bir hakikat vardır; bu hakikat, özünde felsefedir ve sanatın gözetim altında tutulmasının sorumluluğu filozofundur. Badiou için, Brecht'in Stalin çeşnili bir Platonculuğu vardır. Heideggerci hermeneutik'in romantik olmasının nedeni, şairin söyleyişi ile düşünürün düşünmesinin ayırt edilemeyecek biçimde içiçe geçmiş olmasıdır, ama yine de Badiou'ya göre şair üstün kalır. Badiou için Heidegger, Nietzsche'nin "sanatçı-filozofunu" ,"düşünür-şaire" çevirmiştir. Ancak, burada önemli olan, romantik şemanın karakteridir. Bu şemada sanat ile felsefe arasında "aynı hakikat" dolaşımında bulunur; varlık geri çekilir; şiir ve şiirin yorumu birleşir, şair ve düşünür de dayanışma içindedirler (Badiou, 2005, s. 5-6).

Badiou'ya göre "psikanaliz", Aristotelesçi ve kesinlikle klasiktir; Lacan'ın tiyatro veya şiirle ilgili denemeleri, Freud'un resimle ilgili denemeleri irdelenirse, psikanalizin Aristotelesçi olduğu anlaşılabilir (2005, s. 7).

20. yüzyılın avangardları, Dadaizmden Situasyonizme, Badiou için sadece birtakım deneyler olarak kalır. Klasik karşıtı bu avangard deneyler, umutsuz bir şekilde didaktik ve romantik arası bir şema aramak için yapılmıştır. Badiou'ya göre avangardlar, sanata son verme arzuları olduğu için ve sanatın yabancılaşmış yanını gösterdikleri için “didaktik”tirler. Aynı zamanda, kendi hakikatinin dolaysız biçimde okunabileceği bir sanatın, hemen yeniden doğmasını istedikleri için de romantiktirler. Bu şemaya yapay “didacto-romanticism” ismini veren Badiou'ya göre artık avangardlar kalmamış, Breton'un ve Surrealistlerin komünizmi ile Marinetti'nin ve Futuristlerin faşizmi de alegorik kalmıştır (2005, s. 7-8). Bu ortamda, sanat ve felsefe arasındaki ilişkiyi gösteren yeni bir şemanın gerekli olduğunu vurgulayan Badiou, “*inaesthetics*” duruşunu ortaya koyar.

Badiou'ya göre Didaktik, Romantik ve Klasik şemaların ortak yönü, sanatın hakikat ile ilişkisidir. Didaktik şemada sanat ve hakikat arasındaki ilişki “tekil”dir, fakat “içkin” değildir. Sanatın “tekil” pedagojik rolü olmasına karşın, hakikat onun dışında kalır. Romantik şemada, sanat ve hakikat ilişkisi “içkin”dir, fakat “tekil” değildir. Klasik şemada ise sanat ve hakikat arasında bir ilişki bulunmaz. “*Inaesthetics*” duruşu ise, sanat ve hakikat ilişkisinde “tekilliği” ve “içkinliği” kabul eder. Böyle bir görüşte, sanatın eğitici olmasının nedeni de onun hakikatler üretmesidir. Badiou, tekillik ve içkinlik kavramlarının bir arada nasıl düşünüleceği problemi üzerinde durur (2005, s. 9).

“Özne noktası”, “sanatsal konfigürasyon”¹⁷ gibi yeni kavramlar öne süren Badiou'ya göre:

¹⁷ *Handbook of Inaesthetics* başlıklı kitabında, bu kavramların İngilizce karşılıkları, “*subject point*” ve “*artistic configurations*” olarak geçer.

(...) yapıt, sanatın bir olgusudur (...) yapıt bir hakikat değildir; hakikat, bir olay tarafından başlatılan bir "artistik prosedür"dür; bu prosedür sadece yapıtlardan oluşur (...) yapıt, hakikatin diferansiyel noktasıdır (...) artistik prosedür"ün bu diferansiyel noktasına *özne* denir (...) sanat yapıtı, bir sanatsal hakikatin *özne* noktasıdır (...) bir artistik hakikat, yapıtlara özgü bir çokluktur (...) bir yapıt, hakikat hakkında soruşturmadır (...) yapıtlar, sanatsal konfigürasyonun baskısını oluşturan olay sonrası boyut içinde, bir hakikat oluştururlar (2005, s. 12).

Badiou için "sanatsal konfigürasyon" kavramındaki konfigürasyon, ne sanat tarihindeki bir nesnel dönem, ne bir sanat türü, ne de bir sanat biçimidir. Konfigürasyon, bir olayla başlatılmış olan, sonsuz yapıt içeren, içkinliği olan tanımlanabilir bir diziliştir. Bu kavramla, sanatın hakikat ürettiği söylenebilir. Örneğin Yunan tragedyası, Platon, Aristoteles'ten Nietzsche'ye kadar konfigürasyon olarak kavranmıştır. Aeschylus, tragedyanın başlatıcı olayıdır. Euripides ile konfigürasyon doygunluğa ulaşır. Bir konfigürasyonun doygunluğa ulaşması, onun sonlu olduğu anlamına gelmez. Cervantes'ten Joyce'a roman, konfigürasyonun adlarından biridir (Badiou, 2005, s. 13).

Badiou *inaesthetics* duruşta, hakikati diferansiyel *özne* noktaları ve sanatsal konfigürasyonlar arasında bulunan "artistik prosedür" içine yerleştirir. Sonra da felsefe, sanat ve eğitim arasındaki ilişkiler üzerinde durur. Badiou'ya göre felsefe kendi başına etkili hakikat üretmez; felsefe, hakikatleri kavrar ve gösterir. Tek eğitim ise hakikatlerle yapılan eğitimidir. Hakikatler vardır; eğer olmasalardı, hakikatin felsefi kategorisi boş kalırdı ve felsefenin rolü, akademik boş tartışma olurdu. Badiou'ya göre felsefenin zor olan ödevi, hakikatler üreten sanata, hakikatlerin var olmaları koşuluyla, hakikatleri göstermektir (2005, s. 14-15).

Her ne kadar Badiou sanatın hakikatleri kendi başına üretebildiğini öne sürse de, bu metnin başında verilen alıntıda da görüldüğü gibi, hakikati üreten "bazı sanat

eserlerinden” söz etmesi, sanat adına düşündürücüdür. Bu görüşün bize “ne tür heykeller hakikati üretebilir?”, “hakikatleri üretebilen ve üretemeyen yapıtların sanat değerleri arasında bir fark olur mu?”, “sanat yapıtları hakikatleri göstermek zorunda mıdır?” gibi yeni soruları sorduracağı açıktır.

2. 3. Analiz Nesnesi Olarak Sanat

Sanat tarihçilerinden Heinrich Wölfflin ve Erwin Panofsky, düşünürlerden Arthur Danto, George Dickie ve Noël Carroll, sanat eserini merkeze alarak analiz ederler.

2. 3. 1. Wölfflin: Formalist Analiz

Sanat yapıtının biçimsel çözümlmeleri üzerinde çalışan Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* başlıklı kitabında, Klasik ve Barok sanatı karşılaştırır ve 16. yüzyılın klasik üslubundan 17. yüzyılın barok üslubuna geçiş yollarını beş kavram çiftiyle açıklar. Bunlardan ilki “çizgiselden gölgesele geçiş”; ikincisi “düzlemcilikten derinliğe geçiş”; üçüncüsü “kapalı şekilden açık şekle geçiş”; dördüncüsü “çokluktan birliğe geçiş”; beşincisi de “açık-seçik, belirgin nesnelere belirsizliğe geçiştir” (Wölfflin, 1985, s. 26-27).

Heykelde resimdeki anlamda çizgi bulunmaz; fakat heykelin “konturları” yani dış sınırları, çevre çizgisi vardır. Klasik heykelin konturları belirgindir; ona her yönden bakılabilir; fakat genelde heykeltraşın tasarladığı tek esas yön bulunur. Bu

yönün dışındakiler katkı yönleridir; bir başka deyişle, heykel sadece “esas yönden” görülse de kompozisyon anlaşılabilir. Klasik heykelde ışık ve gölge, heykelin formlarıyla ilişkilidir, formlara bağlıdır. Örneğin heykelin çevresinde formlarla ilgisi olmayan ışık yansımaları vb. görünmez. Winckelmann'ın “ne çirkin konturu var” dediği Barok heykel ise her tür çevre çizgisini reddeder, tek görüş noktasına bağlı değildir, heykelin kompozisyonunun anlaşılabilmesi için birden çok yönden görülmesi gerekir. Barok heykelde ışık ve gölge heykelin sadece biçimine bağlı olmadığı için, ışık özerk yaşama kavuşur; bir başka deyişle heykelin üzerinde ve çevresinde ışık gölge oyunları oluşur ve heykelin formlarının farklı şekillerde algılanmasına yol açar, buna “gölgeselliğe yönelen evrim” denilebilir (Wölfflin, 1985, s. 69-71). Barok büstlerle ilgili olarak Wölfflin şöyle der:

Barok büstler daima zengin, bol kıvrımlı elbiselerle süslenmek zorunda gibi görünmektedirler. Yüzün hareketliliğini bunlar hayli desteklemektedir. Resimde de durum böyledir ve Greko, figürlerinin hareketlerini, gökteki apayrı biçimdeki bulutlar alayıyla sürdürmemiş olsaydı Greko olur muydu?

Bir üsluptan ötekine geçişi incelemek için Vittoria'yı incelemek yeter. Onun büstleri, kesin olarak gölgesel kategorisine girmemekle birlikte, tamamıyla belirli bir ışık gölge temeline dayanır. Burada da heykel resme paralel olarak gelişmiştir, burada salt gölgesel üslup, plastik esas şeklin üzerindeki ışık ve gölge oyunları esere girmiş bulunmaktadır. Plastik eleman hala yerinde durmakta, ama ışık özel bir anlam kazanmış bulunmaktadır (...) (1985, s. 74).

Klasik sanatta, örneğin bir manzara resminde, resmin öğeleri arka arkaya sıralanan paralel düzlemlerde gösterilirler. Barok sanatta ise, göz derinliğe çekilir; düzlemler üslubundan derinlik üslubuna geçildiği görülür; bu geçiş, atlı heykeller tarihinde açıkça görülür. Örneğin Schlüter'in Berlin'deki Büyük Kurfürst heykeli yola dikey yerleştirilmiştir; ata sağrı yanından ulaşmak olanaksız olduğu için görüntü her

açından “rakursi”¹⁸ olarak kalır. Köprüden geçen bir gözlemcinin karşısına hepsi aynı önemde olan birçok görüntü çıkar (Wölfflin, 1985, s.134).

16. yüzyılın klasik üsluptaki resmi, merkezi bir eksen etrafında düzenlenir ya da tablonun iki yarısı arasında tam bir denge, simetri bulunur; resmin kompozisyonu, tuvalin boyutlarına göre düzenlenir. Ayrıca, Wölfflin'e göre resim, kendi başına var olan bir dünya olarak değil de, bir oyun, ancak bir an görülebilecek bir piyes gibi ele alınır. 17. yüzyılın barok üsluptaki resminde, kapalı şekilden açık şekle geçilir; resimde daha serbest bir düzen görülür. Resmin kompozisyonu, belirli bir çerçeveye için düzenlenmiş gibi durmaz; köşegen, esas yön olarak ele alınır ve açık form, temel eleman olur. Barok heykelde ise, ne yatay, ne de düşey çizgiler görülür; genelde her şey eğiktir, bu nedenle de heykel, yerleştirildiği nişin dışına doğru taşar. Wölfflin'e göre tüm heykellerin kökü mimaridedir. Bu nedenle, heykelin tektonik /atektonik problemi,¹⁹ mimari ile ilişkili bir problemdir; klasik heykelin kesin olarak düzleme uyması, tektonik motiftir. Barok heykelin mimari düzenden kurtulması için döndürülmesi, klasikten daha bağımsız olan “atektonik” zevkin ifadesidir (Wölfflin, 1985, s.149-150,176).

Wölfflin'e göre klasik üslupta, bütüne bağlı olan, fakat bağımsız da görünen tek tek figürler bir araya gelmiştir; bu nedenle genelde izleyici, her bir figürü ayrı ayrı görmek isteyebilir. Barok sanatta ise, yapıttaki bir eleman, diğer elemanları kendisine bağlar. Örneğin Rubens resminde, kişileri birbiriyle kaynaştırır ve bir kitle haline getirir, tek tek figürleri birbirinden ayırmak mümkün olmaz (Wölfflin, 1985, s.186-188).

¹⁸ Rakursi, geriye doğru kısalma veya küçülme anlamında kullanılan bir perspektif kuralıdır. Barok heykelde, bir yenilik olarak “rakursi” görülür.

¹⁹ Wölfflin'e göre tektonik, kapalı biçim ve üsluptur; sanat eseri, kendi içinde sınırlandırılmış, bitmiş olarak görülür. Atektionik, açık biçim ve üsluptur; yapıtın sınırlanmamış bir etkisi vardır; durgun değil, hareketli görünür.

Klasik sanatta, "güzellik" ve kusursuz oranlar, belirli bir şekilde görülür; kompozisyonda kullanılan yatay ve dikey çiziler, yapıtın elemanlarının tam bir açıklık ve kesinlikle görülmesine yardımcı olur. Ayrıca klasik üslupta, renk ve ışık kullanımı da biçimin hizmetindedir. Örneğin klasik üsluptaki bir manzara resminde kullanılan ışık, manzarayı belirli ve hemen anlaşılır hale getirir. Barok üslupta ise bu belirliliğin azaldığı görülür; örneğin kullanılan ışık, manzarayı belirsiz hale getirir; motifler, hemen anlaşılır olma karakterini yitirirler (Wölfflin, 1985, s. 234, 239, 250).

Wölfflin'in analizleri yalnızca yapıtların biçimleriyle ilgilidir. Ne var ki, ustaca biçimleri olan kimi "başarılı" yapıtlar, sanat alanında "önemli" görülmeyebilir. İkonoloji araştırmaları yapan Erwin Panofsky de, Wölfflin'in biçimsel analizini şöyle eleştirir:

(...) Wölfflin'in kullandığı anlamda "biçimsel analiz" genelde motiflerin ve motiflerin bileşimlerinin (kompozisyonlar) bir analizidir; zira kelimenin katı anlamıyla biçimsel bir analiz, "Michelangelo'nun Davud'unun bacakları arasındaki çirkin üçgen" ya da "bir insan vücudundaki eklemelerin hayranlık uyandıran aydınlatılması" gibi değerlendirmeler bir yana dursun, 'adam', 'at' veya 'sütun' gibi ifadelerden bile sakınır (...) (2012, s. 29).

2. 3. 2. Panofsky: İkonografik Analiz

1593'te Cesare Ripa, *Iconologia başlıklı*, Rönesans resimlerini içeren kitapçığını yayınlatır. Daha sonra 'ikonografi' ve 'ikonoloji' sözcükleri, 1920 ve 1930'larda tekrar kullanılmaya başlar. Bu terimler, resimlerin içeriklerinin bir kenara bırakılıp, yalnızca biçimsel özellikleriyle çözümlenmesine gösterilen tepki anlamına gelirler. İkonograflara göre resimler sadece bakılmak için yapılmazlar, onların

“okunmaları” da gerekir. Örneğin Roland Barthes da “metinleri, resimleri, kentleri, yüzleri, hareketleri, manzaraları vs. okuduğunu” söyler (Burke, 2009, s. 37-38).

En ünlü ikonograf grubu, Hitler’in iktidarı ele geçirmesinden önce Hamburg’dadır; aralarında edebiyat, tarih ve felsefeye büyük ilgi duyan, klasik eğitim almış olan Aby Warburg (1866-1920), Fritz Saxl (1890-1948) , Erwin Panofsky ve Edgar Wind (1900-1971) vardır. Ernst Cassirer (1874-1975), bu Hamburg çemberinin bir diğer üyesidir ve grubun sembolik biçimlere duyduğu ilgiyi paylaşır. 1939’da ilk kez Panofsky, Hamburg ekolünün imgelere yaklaşımını özetler ve bir eserin içinde bulunan üç anlam düzeyine denk düşen üç yorum düzeyini belirler (Burke, 2009, s. 38).

Panofsky ikonografıyı, sanat yapıtlarının biçimlerinin konuları veya anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihinin bir kolu olarak tanımlar. Panofsky’e göre sanat yapıtının ne anlattığını bilmek, seyircinin eseri anlamasına katkı sağlar. Wölfflin’in yalnızca plastik değerleri merkeze alan çözümlene anlayışını eleştiren Panofsky, sanat yapıtına uyguladığı analizin daha iyi anlaşılabilmesi için “şapka çıkararak selam veren adam” örneğini verir.

Konu, anlam ve biçim arasında ayırım yapan Panofsky’e göre sokakta karşılaşılan tanıdık bir adamın şapkasını çıkararak selam vermesi, biçimsel bir bakış açısından renk düzeni, çizgiler ve şekillerden oluşan biçimlerin hareketi, yer değiştirmesi olarak görülür. Bu yapı, bir nesne (kibar bir adam), ayrıntıların değişimi de bir olay (şapka çıkarma) olarak saptanınca, saf biçimsel algının sınırları aşılır ve konunun veya anlamın birinci alanına girilir. Bu şekilde algılanan anlam “olguya ilişkin anlam”dır. Selam veren adamın eylem tarzı, selam verilen kişide bir tepki oluşturur ve ona selam verenin ruh halinin iyi mi yoksa kötü mü vb. olduğunu

hissettirir. Bu psikolojik ayrıntılar, “ifadeye ilişkin anlam”dır ve “empati” yoluyla kavranır. Olguya ilişkin anlam ve ifadeye ilişkin anlam, birincil veya doğal anlamlar sınıfını oluşturur (Panofsky, 1983, s. 26-27).

Şapka çıkarılmasının selamlaşmaya denk geldiğinin anlaşılması için Batı dünyasının bilinmesi gerekir. Çünkü şapka çıkarma, ne Avustralyalı bir aborjin için ne de antik Yunanlı için selamlama ve kibarlık işareti sayılmaz. Şapka çıkarmanın selamlama olarak yorumlanabilmesi için, toplumun bu konuda uzlaşmış olması gerekir. Bu nedenle şapka çıkarmanın selamlama olduğunun yorumu, ikincil ya da uzlaşımsal bir anlam içerir. Birincil veya “doğal anlam” ile ikincil veya “uzlaşımsal anlam” görünür olana aittir. Bunların dışında bir de görünür olana ait olmayan “içsel anlam” veya “içerik” vardır. Deneyimli bir gözlemci, selam veren kişinin bu eylemine bakarak, onun yirminci yüzyılda yaşadığına, ne tür bir kişiliği olduğuna vb. karar verebilir, bir başka deyişle “içsel anlamı” ortaya çıkarabilir. Panofsky için içsel anlam esastır; bu anlam, hem görsel olayın hem de onun anlamının temelinde olan, onları açıklayan ve hatta görsel olaya şeklini veren formu belirleyen “birleştirici ilke diye tanımlanabilir” (Panofsky, 1983, s. 27-28). Panofsky’e göre “şapka çıkaran adam” örneği için yapılan analiz bir sanat yapıtına da uygulanabilir ve böylece yapıttaki üç anlam düzeyine denk düşen üç yorum düzeyi belirlenebilir.

Bir sanat yapıtındaki ilk düzey, “birincil veya doğal anlam”dır. Bu anlamın olguya ilişkin ve ifadeye ilişkin olmak üzere alt kategorileri bulunur. Bu tabakada, saf biçimler (renk ve çizgilerden oluşan kimi yapılanmalar veya belli biçimde şekillendirilmiş bronz ya da taş kütleleri) bulunur. Bu biçimler, insan, hayvan, bitki gibi doğal nesnelerin temsilleri olarak saptanır ve üzüntülü, huzurlu gibi ifadeye ilişkin niteliklerin de algılanması ile birlikte kavranır. Birincil veya doğal anlamların taşıyıcıları olarak kavranan saf biçimler dünyasına, sanatsal motifler dünyası da

denilebilir. Sanatsal motiflerin sayılıp ortaya dökülmesi sanat eserinin ön-ikonolojik betimi olur (Panofsky, 1983, s. 29).

Bir sanat yapıtındaki ikinci düzey, "ikincil veya uzlaşımsal anlam"dır. Bu anlamın anlaşılabilmesi için, elinde bıçak tutan bir erkek figürünün Aziz Bartholomeus'u temsil ettiği, bir yemek masasında oturanların Son Akşam Yemeği'nde olduklarının vb. kavranması gerekir. Doğru bir ikonografik analiz, motiflerin doğru saptanmasını öngörür. Eğer Aziz Bartholomeus'u tespit etmemizi sağlayacak bıçak, bıçak değil de tırbüşon olsaydı, o figür Aziz Bartholomeus olmazdı (Panofsky, 1983, s. 30).

Bir sanat yapıtındaki üçüncü ve son düzey, yapıta ait içeriktir; bu düzey, "sembolik değerler" dünyasını oluşturur. Bu düzeydeki sembolik değerlerin keşfedilip yorumlanması; içeriğın yorumlanması, sanat yapıtında kullanılan, belli bir ülkeye, döneme veya sanatçıya özgü teknik yöntemleri de açığa çıkarabilir (Panofsky, 1983, s. 30–31). Kültür tarihçileri için yararlı ve vazgeçilmez olan imgeler, kanıtlar bu düzeydedir. Panofsky'e göre imgeler tüm bir kültürün parçasıdır ve söz konusu kültür bilinmeden de bir yapıt anlaşılabilir (Burke, 2009, s. 39).

İkonografi ve ikonoloji arasında ayırım yapan Panofsky'e göre ikonografi konularla ilgilidir. İkonoloji, içeriğın yorumlanması, anlam üzerine yapılan bir çalışmadır; ikonoloji yöntemi, analizden çok sentez ile edinilen bilginin yorumudur; imgelerin, öykülerin, alegorilerin doğru yapılmış analizi, doğru ikonolojik yoruma ulaşılmasını sağlar (1983, s. 32).

Panofsky'e göre içeriğı yorumlayabilmek için, önceden doğru ön-ikonografik betimlemenin, doğru ikonografik analizin yapılmış olması gerekir. Ön-ikonografik

betimleme kolaydır; çünkü bu betimlemeyi yapabilmek için pratik deneyimimiz gerekli ve yeterlidir; fakat pratik deneyimimiz betimlemenin doğruluğunu garanti etmez. Örneğin Roger van der Weyden'in Berlin Müzesi'ndeki Üç Kâhin resminin ön-ikonografik betimlemesinde "Çocuk İsa" yerine, desteksiz havada duran bir çocuk vb. görülür. İkincil veya uzlaşımsal anlamla ilgili olan ikonografik analiz ise pratik deneyimimizden fazlasını gerektirir. Örneğin Üç Kâhin resminin içeriğini kavramak, havada duran çocuğun "Çocuk İsa" olduğunu vb. anlayabilmek için, İnciller'in içeriğini bilmek gerekir. Fakat benzeri yazılı kaynaklar ikonografik analiz için vazgeçilmez olsalar da, analizin doğruluğunu garanti etmezler. Örneğin ressam Franco Maffe'inin Vaftizci Yahya'nın başı ile Salome'nin portresi olarak bilinen resmi, yazılı kaynaklara uymaz.²⁰ Bu nedenle sadece yazılı kaynaklara bağlı kalmak yerine, değişik tarihsel koşullardaki nesnelere ve olayların hangi üsluplarla ifade edildiğinin araştırılması da gerekir. Böylece yazılı kaynaklara ilişkin bilgiler de düzeltilip kontrol edilebilir (Panofsky, 1983, s. 36-37).

Panofsky'nin analizi ve göstergebilimin öncülerinden Roland Barthes'ın (1815-1980) imge analizi arasında benzer yanlar var denilebilir; çünkü ikisi de hem imgelerin neyi nasıl gösterdiklerini irdelerler, hem de "imgelerin gösterdiği gizli anlamı" bulmak isterler. Bu benzerliğe Theo van Leeuwen ve Carey Jewitt de dikkat çekerler. Leeuwen'e ve Jewitt'e göre Roland Barthes'ın görsel semiyotiği²¹ ile sanat tarihçileri Edgar Wind, Erwin Panofsky, Meyer Schapiro'nun görsel analizleri

²⁰ Adı geçen resimde, Salome'nin elinde bir kılıç, bir kadının taşıdığı tabakta da Vaftizci Yahya'nın başı görülür. Kılıç, Salome'nin Vaftizci Yahya'nın başını kesmiş gibi görünmesine neden olur. Oysa İncil'e göre kesik baş, Salome'ye bir tabak içerisinde getirilir (Panofsky, 2012, s. 34).

²¹ Görsel semiyotik veya görsel göstergebilim, 20. yüzyılın sonlarında semiyotiğin bir alt dalı olarak ortaya çıkar; İngilizce ve Fransızca'da "*visual semiotics*", "*semiotique visuelle*" olarak bilinir. Bu başlıklarda yayınlanan kitap örnekleri: Rene Lindekens'in yazdığı *Essai de semiotique visuelle* (1976) ve Giulia Ceriani'nin yazdığı *Ateliers de semiotique visuelle* (2004).

arasında benzerlikler bulunur. İki yaklaşım da imgelerin düz anlamları ve yan anlamları ile ilgilenir; aralarındaki fark, ikonografinin sembolik anlamları tartışırken, metne ait ve bağlama ait kriterleri kullanması; semiyotiğin Paris Okulu'nun ise kendisini daha çok metne, imgenin kendisinin içindeki "işaret edenlere" ait kriterlerle sınırlandırılmasıdır (2001, s. 2-3).

2. 3. 4. Danto: Sanat Dünyası Analizi

Kurumsal Sanat Kuramının öncüsü Arthur Danto'ya göre bazı felsefecilerin, "sanata tanım getirmeye çalışmanın hata olacağına dair ısrarları şoke edicidir" (2012, s. 77). Sanatın tanımlanabileceğini düşünen Danto, Kurumsal Sanat Kuramı'nın önünü açan "Sanat Dünyası" başlıklı denemesini 1965'te Amerika Felsefe Derneği'ne gönderir. Bu deneme, Pop Sanat ve benzeri çalışmaların neden sanat eseri olduklarına ilişkin Danto'nun görüşlerini içerir.

Pop Sanat anlayışında çalışan Andy Warhol, üzerinde Brillo yazan karton kutu görünümlü ahşap kutuları "el işçiliği" ile hazırlamış, üstlerini boyamış ve bunları üst üste koymuştur (1964). Benzer bir yöntemi daha önce Picasso da uygulamıştır. Bir şişenin etiketini çizimi üzerine yapıştıran Picasso, "eğer akademik sanatçı tam taklitle ilgileniyorsa, gerçek nesnenin kendisini neden kullanmasın?" diye sormuştur. Danto, bu tür çalışmaları irdeler ve Warhol'un Brillo Kutuları ile ilgili olarak şu soruları sorar:

Onu sanat yapan nedir? (...) Warhol neden bu tür şeyler yapma gereksinimi duyuyor? (...) Neden bir kutuyu kırıp, makineleşmeye tepki gösterdiğini ifade etmiyor? Veya daha basit bir biçimde, neden tek bir Brillo kutusu kullanıp, üzerine de kırılmamış

kutu yazmıyor? (...) Bu adam, tuttuğunu saf sanatın altına çeviren bir tür Midas mı? (1964, s. 580).

Warhol'un Brillo kutularının sanat galerisinin dışında yalnızca sıradan kutular olduğuna dikkat çeken Danto, "bu çalışmaları sanat yapıtı yapan ve onları sıradan nesnelere ayıran sanat kuramıdır; sanatı ve sanat dünyasını olanaklı kılan, artistik kuramların rolüdür" der (1964, s. 580-581).

Danto için Warhol'un Brillo kutuları ve Duchamp'ın pisuarı, müzelere konulduğu zaman sanat sayılır. Bunları sanat yapan algılanabilir özellikleri değildir; çünkü bu yönüyle sanat olmayan nesnelere ayırt edilemezler. Danto'nun anlayışında "temsil" gerekli bir koşuldur, fakat yeterli değildir. Çünkü Danto'ya göre sanat yapıtı sayılmayan resimler bile yerine geçtikleri şeyden fazlasını ifade edebilirler. Örneğin bir aile albümünde anne ve babanın boşanmadan önceki güzel günlerini temsil eden, sanatla ilgisi olmayan fotoğraflar bulunabilir. Demek ki Danto'ya göre, sanatı sanat olmayandan ayırt etmek için yalnızca bir şeyden söz etmesine değil, bu şeyden nasıl söz ettiğine de bakmak gerekir (Murray, 2012, s. 111-112).

Danto, sanatta ifadenin metaforla örtüştüğünü söyler; fakat yine de Danto için sözlü ve görsel metaforlar, bir şeyi sanat eserine dönüştürmezler. Örneğin Vietnam'a atılan bombalardan kaçan çıplak çocukları gösteren gazete fotoğrafı, "savaş cehennemidir" anlamına gelebilir. Resim bu yüzden sanat mıdır? Bunun yanıtı, fotoğraf kullanımının sadece bir metafor olmasının ötesinde, geniş anlamda, yani fotoğraf sanatı tarihinin ışığında nasıl yorumlandığına bağlıdır. Danto için neyin sanat sayılacağı daha önceden yapılanlara bağlıdır ve kuşkusuz zamanla da değişir. Bir sanat yapıtının anlamı, içinde yaratıldığı tarihsel koşullara bağlıdır; "tarihin belirli

bir anında “sanat nedir?” diye felsefi soru sorulur. Tarih de felsefe de sona ermez, sanat kavramı her zaman orada bulunur (Murray, 2012, s. 113-114).

Her sanat yapıtının doğru bir yorumu vardır ve Danto’ya göre doğruluğun ölçüsünü de sanatçının niyeti sağlar. Ancak sanat yapıtının kendisini oluşturan, niyet değildir. Sanat yapıtı, niyetin sağladığı ölçüte dayanan yorum tarafından oluşturulur. Hem sanat, hem de niyet tarihle ilişkilidir; her zaman her şeye niyetlenilmez. Fakat sanat yapıtının kimliği, yorumcunun içinde yaşadığı zamanın koşullarına göre değişmez (Murray, 2012, s. 115).

Bir insan bedeni bronzdan yapılabiliyorsa, Brillo Kutuları adı verilen karton görünümlü ahşap kutular da yapılabilir diye düşünen Danto, “Sanat Dünyası” başlıklı denemesinde, “(...) eğer F ve F olmayan karşıtlarsa, o nesnesi belirli bir çeşit K olmalı (...) Eğer o nesnesi, K ’nin bir ögesi ise ya F ya da F olmayan’dır (...)” gibi matematiksel ifadeler kullanır ve formülünde, Michelangelo gibi sanatçıların yapıtlarına da belirli harfler vererek, yapıtları birbirleriyle karşılaştırır. Bu karşılaştırma sonucunda, Pop Sanat çalışmalarının “Sanat Dünyası”na ait olduklarını ispatlar (1964, s. 580-584).

Daha sonraki yıllarda Danto, “Sanat Dünyası” başlıklı denemesinin yeterince anlaşılmadığını, bu nedenle de başka düşünürler tarafından “Kurumsal Sanat Kuramı”nın ortaya konulduğunu vurgular.

(...) Sanat dünyası neredeyse hiç anlaşılmamıştır. Kasvetli *Felsefe Dergisi*’nin arka sayılarında, Richard Sclafani ve George Dickie adlı iki felsefeci tarafından keşfedilip meşhur oluncaya kadar beklemiştir. Onlara ve ayrıca “Sanat Dünyası”nın analizi üzerine Kurumsal bir Sanat Teorisi kuranlara minnettarım. Teorinin kendisi inandığım her şeye yabancı olsa da, birinin çocukları her zaman istediği gibi olmaz (...) (2012, s.16) .

“Kurumsal Sanat Kuramı”nı ortaya koyan George Dickie’ye göre ise, Danto, “Sanat Dünyası” başlıklı denemesinde, sanatı tanımlamak için bir yol göstermiş; fakat tanım için bir formül geliştirmemiştir. Dickie’ye göre Danto’nun “bir şeyin sanat olarak görülebilmesi için, sanat kuramı atmosferi, sanat tarihi ve sanat dünyası bilgisi gibi gözün seçemediği bir şey gerekir” sözleri, yalnızca sanatın “kurumsal doğası” olduğuna dikkat çekmektedir (1974, s. 429).

2. 3. 5. Dickie: Kurumsal Analiz

Analitik sanat felsefesi geleneği filozoflarından George Dickie, *Art and the Aesthetic* kitabında (1974), “What is Art? An Institutional Analysis” başlıklı denemesinde, 1950’lerde filozofların Wittgenstein’in etkisinde kaldıklarını, bu nedenle de sanatın ne olduğunu tanımlamaya çalışmanın giderek azaldığına dikkat çeker. Dickie’ye göre sanatın tanımlanamayacağı ve sanatla ilgili bir kuramın geliştirilemeyeceği görüşü, özellikle Morris Weitz’in “The Role of Theory in Aesthetics” başlıklı denemesinde güçlü bir şekilde dile getirilmiştir (1974, s. 427).

Sanatın açık kavram olduğunu düşünen Yeni-Wittgensteinci’lerden Weitz’e göre sanatın kendisi açık bir kavramdır; roman, resim ve trajedi gibi sanatların altkavramları da açıktır. Weitz şöyle der:

Sanatın kendisi açık bir kavramdır. Sürekli yeni koşullar (örnekler) ortaya çıkmıştır ve şüphesiz çıkmaya da devam edecektir. Yeni sanat biçimleri ve yeni anlayışlar ortaya çıkacak ve sanat kavramının genişletilmesinin gerekip gerekmediği ile ilgilenenlerin, genellikle profesyonel eleştirmenlerin karar vermeleri istenecektir (...) (aktaran Carroll, 2012, s. 309-310).

Weitz'e göre sanat felsefecilerinin hatası, sanatı tanımlanabilir bir şey olarak görmeleri ve sanat kavramını açık değil, kapalı olarak ele almalarıdır. Dickie'ye göre ise Weitz, romanın alt kavramının açık olduğunu savunmakta haklıdır; çünkü sınıflandırılan romanlar aynı özellikleri taşımazlar; fakat Weitz bu durumu genellemekte ve "genel olarak sanat kavramı açıktır" görüşünü savunmaktadır, bu nedenle de haklı değildir. Dickie'ye göre sanatın bazı veya tüm "alt kavramları" açıkken, genel sanat kavramı kapalı olabilir. Örneğin tragedyalı komedyalardan ayıran ortak özellikler olmasa da, onları "sanat olmayan"dan ayırabilecek ortak özellikler vardır (1974, s. 427).

Dickie, Danto'nun "Sanat Dünyası" kavramını, sanat yapıtlarının içinde yer aldığı bütün sosyal kurumlar için kullanır. Sanat Dünyası, resim, heykel, edebiyat, müzik gibi birçok sistem içerir ve kendi içlerinde de alt sistemlere ayrılan bu temel sistemlerin, kaç tane olacaklarına ilişkin bir sınırlama getirilemez. Örneğin "Happening" tiyatro sistemine bir alt sistem olarak eklenmiştir. Zaman içerisinde gelişen bu ve benzeri eklenmeler, sanatta radikal yaratıcılığın ve maceraperestliğin, sanat açık bir kavram olmasa da, sanatın içinde yer alabileceklerini gösterirler (Dickie, 1974, s. 429-430). Oysa Weitz'e göre "sanatın geniş ve maceracı yapısı, sürekli değişen özelliği ve yeni yaratıları", onu tanımlayıcı herhangi bir özelliği saptamayı mantıken olanaksız hale getirmiştir (Carroll, 2012, s. 309-310).

Dickie için, Dada ve "Happening" gibi yaklaşımları anlayabilmek için, onların köklerini bilmek gerekir; onların arkasındaki kurumsal yapı, örneğin tiyatro anlaşılabilirse, paylaştıkları temel özellikler de görülebilir. Dickie'ye göre "Happening" veya Duchamp'ın eylemi, sadece seyircileri ve eleştirmenleri değil, filozofları da ilgilendirir; çünkü bu eylemler, sanat dünyasının kurumsal yapısı içinde

olmuş ve sanat dünyasının kurumsal niteliği üzerine sorular sordurtmuşlardır (1974, s. 430- 434).

Sanat yapıtının “insan eliyle yapılmış olması” Dickie için önemlidir. Bu nedenle Dickie, Duchamp’ın pisuarının nasıl sanat eserine dönüştüğünü, ancak “Kurumsal Sanat Kuramı”yla açıklayabilmektedir (1974, s. 426-427).

Dickie’nin kuramına göre, bir şeyin sanat eseri sayılması için, ona “sanat dünyası adına statü verilmesi” gerekir. Örneğin Duchamp’ın “Çeşme” ismini verdiği pisuarı dışında ikinci bir nesneye, İkinci Çeşme’ye sanat dünyası adına statü verilmez. Kurumsal Sanat Kuramı, demokratik olmamakla suçlanır. Bu suçlamaya karşı Noël Carroll, “demokrasi, herkesin her şeyi yapma yetkisi olduğu anlamına gelmez” der. Nasıl herkes beyin ameliyatı yapamazsa, herkes sanat dünyası adına hareket edemez ve bir şeye “sanat dünyası adına statü veremez”. Kurumsal Sanat Kuramı’na göre bir çocuk sanat galerisine kar küreği getirirse, onu sanat yapıtı olarak görmeyiz. Benzer şeyi bir sanatçı bile getirirse, bunu “doğru nedenlerle” ortaya koyabilmelidir (Carroll, 2012, s. 340-341).

Burada, “sanat dünyası adına statü verme”nin de aslında bilgiyle ilgili olduğu görülebilir. Bir çocuğun getirdiği kar küreğinin “sanat eseri” sayılmamasının nedeni, bu küreğin sanat adına kabul edilebilecek, okumaya değer herhangi bir bilgiyi sağlayamamasıdır.

2. 3. 6. Carroll: Analitik Sanat Felsefesi

Noël Carroll'a göre analitik sanat felsefesinin amacı, sanat yapmayı ve sanat üzerine düşünmeyi mümkün kılan kavramları araştırmaktır. Bu kavramlardan bazıları da "sanat", "temsil", "ifade", "sanatsal biçim" ve "estetik"tir. Carroll için analitik sanat felsefesinin konusunun bir insan etkinliği olduğuna bakarak, onun bir çeşit sosyal bilim olduğu düşünülmemelidir; çünkü felsefe sosyal bilim değildir ve ondan farklıdır. "Sezgiler sosyal bilimciler için lanetlidir. Ama analitik felsefeciler için ana sütü gibidir" (Carroll, 2012, s. 15, 23-24).

Carroll için sanat kavramı anket yoluyla keşfedilmez; çünkü birçok insanın neyin sanat olduğuyla ilgili yanlış inançları vardır. Örneğin 20. yüzyılın başlarında resimlerin sanat eseri olması için bir şeyi temsil etmeleri gerektiği düşünülürdü, ama bu doğru değildi. Çünkü böyle bir yaklaşım, Mondrian, Malevich, Kandinsky gibi sanatçıların resimlerini gözden geçirir. Carroll'a göre felsefeci, bir çalışmanın sanat eseri olması için muhakkak sahip olması gereken bir özelliği tanımlamaya çalışırken, sosyal bilimci, bir toplumda çoğu insanın muhtemelen sanat olarak gördüğü şeyi ortaya koymaktan memnun olur (2012, s. 25-26).

Analitik sanat felsefesiyle sanatla ilgili kavramları açıklığa kavuşturmaya çalışan Carroll, *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş* başlıklı kitabında, sanat yapıtlarını belirlemenin bir yolunu bulabilmek için sanat kuramlarını irdeler. Bu kuramların güçlü ve zayıf yönlerine dikkat çeken Carroll için eleştiri, analitik felsefenin ve analitik sanat felsefesinin ayrılmaz bir parçasıdır, kuramlarda düzeltmeler yapılmasına ve kuramların güçlendirilmesine olanak sağlar.

Carroll, “geniş anlamda kullanılan estetik” ile sanat felsefesi arasında bir fark görmez (2012, s. 232-233). Ancak Carroll’un görüşleri önemlidir; çünkü irdelediği kuramlar arasında “estetik kuramları” da bulunur ve Carroll, bu kuramların bir sanat eserini incelemede neden yetersiz kaldıklarını da çözümler. Estetik kuramcıya göre:

1. İzleyiciler, sanat yapıtlarının tamamını estetik deneyim kaynağı olarak kullanırlar; bu nedenle sanat yapıtları ararlar.
2. Yani izleyiciler, sanat yapıtlarının estetik deneyim kaynakları olarak iş görmelerini beklerler (izleyiciler bu nedenle sanat yapıtı ararlar)
3. Sanatçılar, eğer izleyici edinmekle ilgileniyorlarsa, o zaman, yapıtlarının izleyicilerin sanat yapıtı arayışlarındaki beklentilerini karşılamayı hizmet etmesini amaçlarlar.
4. Sanatçılar, izleyicileri olsun isterler.
5. O halde sanatçılar, yapıtlarının, sanat yapıtları arayan izleyicilerin beklentilerini gerçekleştirmeye uygun olmasını amaçlarlar.
6. O halde sanatçılar, yapıtlarının estetik deneyim kaynakları olarak işlev görmesini isterler (2012, s. 240).

Yukarıdaki görüşlerin ortaya koyduğu teze göre, sanat yapıtları estetik deneyimler ortaya çıkarmak için üretilen yapıtlardır. Burada, sanatçıların ve seyircilerin genel davranışlarının bilindiği ve sanat yapıtlarının estetik deneyim kaynakları olarak işlev görmesi için, bilinçli bir şekilde tasarlanmış nesnelere olduğu varsayılır. Estetik sanat kuramına göre:

- X ancak ve ancak 1) belli bir kapasiteye sahip olsun diye yapılmışsa ki o da
- 2) estetik deneyim sağlama kapasitesiyse, x sanattır.

Carroll’a göre yukarıdaki estetik sanat kuramı, işlevselci bir kuramdır; çünkü sanatı bir işleve göre tanımlar. Bu işleve estetik amaç denilebilir; çünkü sanat

aracılığı ile estetik deneyim sağlanabilir. Estetik sanat kuramı, insanı, sanat yapıtlarının neden değerli olduğunu söyleyecek konuma getirir. Sanatın değeri, estetik deneyimin değerinden gelir (Carroll, 2012, s. 240-241, 249)

Estetik deneyimin “içerik- odaklı tanımı” ve “etki-odaklı tanımı” vardır. Carroll şöyle der:

İçerik-odaklı tanıma göre estetik deneyim, kabaca bir bütünlük, çeşitlilik ve/ya da yoğunluk deneyimidir ve bir çalışmanın bu özellikleri çeşitli şekillerde ilişkilenebilir. Bunlar gibi özelliklere sahip olunması estetik bir deneyimi mümkün kılar. Yani bu tür özelliklere sahip olduğu sürece bir yapıtın estetik deneyim –bütünlük, çeşitlilik ve yoğunluk deneyimleri- sağlama kapasitesi vardır. Bir sanat yapıtı izleyicinin anlaması için bu tür özelliklerin sunulması amacıyla yapılmış bir şeydir.

Estetik sanat tanımına estetik deneyimin içerik-odaklı tanımını eklediğimizde “x ancak ve ancak anlaşılması için bütünlük, çeşitlilik ve/ ya da yoğunluk ortaya koymak amacıyla yapılmışsa sanat yapıtıdır” şeklinde bir sonuç elde ederiz. Buna göre bu özellikleri sunmayı amaçlamayan bir şey sanat yapıtı değildir. Bu özellikleri izleyene sunmakta başarılı olan yapıtlar iyi; bu anlamda başarısız olanlar kötüdür (...) (2012, s. 250-252).

İçerik odaklı tanım, estetik deneyimleri ne “içerdiklerine” göre tanımlar. Estetik deneyim tartışmalarında etki-odaklı tanımlar baskındır. En çok bilinen etki odaklı tanım:

Estetik deneyim, herhangi bir farkındalık nesnesinin sadece kendisi için önyargısız ve gönüllü ilgiyle ortaya koyulmuştur. Ne tür bir ilgi? Önyargısız ve gönüllü bir ilgi.

Burada önyargısız ilgi, kayıtsız ilgiyle eşanlamlı değildir. Bir sanat eserine önyargısız yaklaşmak, ilgi göstermemekle aynı şey değildir. Önyargısız olmak, sanat yapıtıyla ilgilenmekle uyumludur. Burada önyargısızlık, ‘gizli amaçların olmaması’ demektir. Hukuktan örnek verirse, önyargısız hâkimler isteriz (...)

Bir sanat yapıtına önyargısız baktığımızda, onu kendisi için değerlendiririz, pratik konularla bağlantısı nedeniyle değil (...) Etki-odaklı tanımı kullanarak sanat yapıtlarını, önyargısız ve gönüllü ilgi ve düşünceyi davet etme, cesaret verme, geri ödeme kapasitesiyle tasarlanmış yapıtlar (hem nesne hem gösteriler) olarak tanımlayabiliriz (...) (2012, s. 253-257).

Yukarıda özetle verilen çözümlmelerinden yola çıkan Carroll, estetik kuramın sanata yaklaşımda yetersiz kalmasını örneklerle de gösterir. Carroll'un seçtiği örnekler arasında, Pop sanatçı Andy Warhol'un çalışmaları, müzisyen John Cage'in 4'33" (Dört dakika otuz üç saniye veya bestecisinin deyişiyile dört otuz üç) bestesi, Duchamp'ın "Çeşme" ismini verdiği pisuar bulunur. Pisuar, Carroll için düşünce tabanlı, öncü (avangard) bir yapıttır; öncü yapıtların büyük kısmı "estetik-dışı" olduğu için, estetik sanat kuramı onları kabul edemez. Carroll için "estetik dışı sanatın da sanat olduğuna inanmamız için her türlü nedenimiz bulunur ve bu da bizi estetik sanat kuramının kapsamlı bir sanat kuramı olduğunu reddetmeye zorlar" (2012, s. 268-269).

Estetiğin sanat yapıtlarını değerlendirmede yetersiz kalması sadece Carroll'un örnek verdiği ve "estetik-dışı" saydığı yukarıdaki örnekler için geçerli değildir. Estetik yaklaşım, bütün sanat değeri olan yapıtları değerlendirmede yetersiz kalır. Çünkü yalnızca burada örnek verilen Duchamp'ın Çeşme'si düşünce tabanlı değil, plastik sanatların biçim dilini konuşan heykellerin önemli bir bölümü de "düşünce tabanlı"dır. Sanatçılar, plastik sanatların biçim dilinin bilgisiyle yapıtlarını ortaya koyarlar, bu yapıtları aracılığı ile de üzerinde düşünülmüş ve düşünülmesi gereken "bilgi"leri iletirler.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: HEYKEL- BİLGİ İLİŞKİSİ

Sanata felsefeyle bakan Ioanna Kuçuradi, sanatı “özel türden bir bilgi”yi sağlayan yapıtlar ortaya koyan bir etkinlik olarak görür (2013, s. 91). Peki, bir sanat yapıtı, örneğin bir heykel, Kuçuradi'nin belirttiği gibi “özel türden bilgi” içerir mi? İçeriyorsa, heykeldeki “özel tür bilgi” ne tür bilgidir?

Daha önce belirtildiği gibi, sanat değeri olan, sanat tarihine geçebilen, kalıcı olabilen heykeller irdelendiği zaman, onların sadece ustaca yapılmadıkları, usta bir heykeltıraşın her zaman heykeli aracılığı ile söyleyecek sözü olduğu görülür. Sanatçı, sanat ve sanat dışındaki konularda söylemek istediklerini, duygu ve düşüncelerini “heykelleştirir”; vermek istediği bilgiyi, iletmek istediği mesajı, plastik sanatların biçim diliyle eserinde gösterir.

3. 1. Heykel ve Heykelleştirilmiş Bilgi

Heykeltıraş, heykeli aracılığıyla, sanat ve sanat dışı konularda söylemek istediklerini plastik sanatların biçim diliyle heykelleştirdiği için, heykeli de “heykelleştirilmiş bilgi”yi gösterir. Peki, heykelleştirilmiş bilgi neyi gösterir?

Her heykelde, iki tür bilgi “heykelleştirilmiştir”. Birincisi plastik sanatların biçim dilini bilenler tarafından okunabilecek olan “biçim dili ile ilgili bilgi”, ikincisi de “içerikle

ilgili bilgi”dir. İlkinde heykeltıraş, plastik sanatların biçim dilini nasıl kullandığının bilgisini eserinde gösterir. Kütle, planlar ve planlar arası geçişler, ışık-gölge, doluluk-boşluk, negatif-pozitif değerler, doku ve malzeme farklılıkları, karşıtlıkların bir arada kullanılması ve dengelenmesi, heykel kaidesinin tasarımı, heykel ve mekân ilişkisi vb. heykelin biçim diliyle ilgili bilgilerdir. Bu bilgilerle bir heykelin biçim dilinin ne tür olduğu, bu dilin özgün olup olmadığı, bilinen dile ne tür yenilik getirdiği veya bilinen dile ne tür tepki gösterdiği anlaşılabilir; örneğin onun Mısır heykeli, Afrika heykeli vb. olduğu görülebilir.

Heykelin biçim dilini öğrenmek, en azından bir yabancı dili öğrenmek kadar çaba ister. Plastik sanatların biçim dilini bilmeden bir yapıta bakan kişi, yapıtı nasıl görmesi gerektiğini pek bilmez. Örneğin Henri Matisse’in bir kadın portresine bakan kişi, “bu kadının kollarından biri uzun, biri kısa, niye böyle?” diye sorar. Matisse’in yanıtı şudur: “madame, yanılıyorsunuz, gördüğünüz bir kadın değil, bir tablodur” (Ziss, 2011, s. 100). Sanatçıların kısa sürede yarattıkları eserlerin arkasında, yılların eğitimi ve emeği bulunur. Örneğin James McNeill Whistler, 1877’de Japon tarzında yaptığı kimi gece görüntülerini “Nocturne” adıyla sergiler ve her bir resmi için iki yüz gine isteyince, eleştirmen John Ruskin şöyle yazar: “bir züppenin halkın suratına bir çanak boya atmak için iki yüz gine isteyeceği aklımın ucundan bile geçmezdi.” Whistler, Ruskin’e karşı hakaret davası açar ve duruşmada kendisine “bu paranın iki günlük bir iş için mi istendiği” sorulduğunda “hayır, bunu yaşam boyunca edindiğim bilgi için istiyorum” der (Gombrich, 2004, s. 531-533).

Bir heykelin gösterdiği içerikle ilgili bilgi de bir sanatçının eseri aracılığıyla iletmek istediği her tür düşüncesini ve duygusunu kapsar. Örneğin kimi eserler, Schopenhauer’ın dediği gibi, dostluk, cesaret, fedakârlık gibi “ideler”in bilgisini

gösterirler; Schopenhauer'e göre sanatçı, örneğin ozan, "aklının aynasından saf ideyi gösterir" (2012a, s. 171); kimi eserler, Heidegger'in öne sürdüğü gibi "hakikatı açığa çıkarırlar" (2011, s. 29); kimi eserler de Nietzsche'nin düşündüğü gibi yaşam ve sanat arasındaki sınırları kaldırır. Kalıcı yapıtların önemli bir bölümü de Kuçuradi'nin dikkat çektiği gibi "fenomenolojik redusyon" örnekleridir (2010, s. 18). Ayrıca heykeltıraş, yapıtı aracılığıyla, toplumsal sorunlara dikkat çekerek eleştiri getirebilir; savaşlar, işçi ölümleri, kuraklık ve çevre kirliliği gibi konularda uyarabilir; sanatı sorgulayabilir, sanat alanıyla ilgili yeni çözümler bulduğunu veya geçmiş uygarlıkların eserlerini yeniden yorumladığını eserinde gösterebilir. Bir heykeltıraş, "sanat sanat içindir" diyerek çalıştığını, hiçbir mesaj taşımayan bir çalışma yaptığını da öne sürebilir; ancak bu da yapıt aracılığıyla iletilen bir tür bilgidir. Örneğin "isimsiz" bir heykel, "içerik yerine biçimimle ilgilenin" mesajını iletiyor olabilir.

Heykelleştirilmiş veya heykelleştirilecek olan bilgilere sınır çizmek, sanatın alanını daraltmak, önünü kapamak ve sanatçının yaratma özgürlüğünü kısıtlamak olur. Sanat değeri olan bir yapıttaki "heykelleştirilmiş bilginin" neyi gösterdiğini anlayabilmek için, yapıtları tek tek irdelemek gerekir.

Rönesans öncesi heykeltıraşları, modern veya günümüz heykeltıraşlarından farklı olarak, birer "zanaatçı" olarak çalışmışlar ve sipariş üzerine yaptıkları eserlerinde, kendilerinden istenenleri heykelleştirmişlerdir. Heykel siparişi verenler, heykeltıraşlardan (o dönemin zanaatçılarından), tanrıları ve tanrıçaları, kutsal olanı, savaşları, zaferleri, yönetici güçlerin üstünlüğünü, ölen kişileri vb. görsel bilgi verecek şekilde, heykel veya rölyef olarak çalışmalarını ister. Mimaride bir yapı elemanı gibi kullanılan heykeller bile, genelde siparişe istenen "heykelleştirilmiş bilgiler"dir.

Ernst Gombrich'e göre "Rönesans ile sanatçı artık bir çift ayakkabı, bir dolap ya da tablo siparişi alan her hangi bir zanaatkâr değildir" (2004, s. 278). Rönesans sonrası heykeltıraşları, zanaatçıdan sanatçı olmaya geçerek, sipariş üzerine "işlevi olan heykeller" yerine, kendi adlarına ve sanat adına çalışmaya başladılar. Heykellerin siparişe istenen "görsel bilgi"leri verme işlevi sona erse de, her sanatçının eseri aracılığıyla "bir şeyler söylemek istemesi" devam eder ve heykeltıraş vermek istediği mesajları heykelleştirerek eserinde gösterir. Ne kadar sanat değeri olan "başarılı" heykel varsa, o kadar "heykelleştirilmiş bilgi" vardır. Her "heykelleştirilmiş bilgi"nin önemli bulunduğu ve yapıtın kalıcı olmasını sağladığı da söylenemez. Çünkü kimi heykeller sanat tarihine geçebilir, kalıcı olabilir; kimileri de pek önemsenmez, unutulur gider. Kalıcı olan heykellerin sağladığı bilgiler, farklı görme biçimleri kazandırabilen bilgilerdir. Çünkü bu tür bilgiler, daha önce de belirtildiği gibi, sanatın biçim diline katkı sağlar; farklı çalışmalara öncü olur ve ilham verir, yaratıcılığı geliştirir, sanat veya toplumla ilgili konularda düşündürür, sanatı sorgulatır, seyirciye ideleri gösterir vb.

Heykel, estetikle değerlendirilebilecek irice biblo, bir dekoratif nesne veya insanların beğenip tüketmeleri için üretilen popüler kültür ürünü değildir. Çünkü heykel, heykeltıraşın biçim dili bilgisini ve biçim diliyle ilettiği bilgileri gösterir. Bu nedenle bir heykelin doğru değerlendirilebilmesi için, sağladığı bilgilerin okunabilmesi gerekir.

3. 1. 1. Heykeller, İzm'ler ve Bilgi

Rönesans (1400-1580) ve 19. yüzyıl ortalarında başlayan "Modernizm" arasında, Maniyerizm²², Neo-Klasisizm, Romantizm ve Realizm adları verilen sanat akımları görülür. Modernizm'de görülen sanat akımları: Empresyonizm, Sembolizm, Primitivizm, Fovizm, Ekspresyonizm, Kubizm, Futurizm, Suprematizm, Konstruktivizm, Dada²³, Surrealizm, Biyomorfizm ve *Spacialism*²⁴ olarak sayılabilirler, 1960 sonrasında ise Neo-Realizm ve Minimalizm denilen "izm"ler görülür.

Bu bölümde, heykel sanatında "izm"lerin kurucularına, öncülerine ait heykellerin gösterdikleri "heykelleştirilmiş bilgiler" görülmeye çalışılacaktır. Bu bilgileri, yeniden yorumlamadan ileten veya taklit eden, "modaya uymaya çalışan" heykeltıraşların yapıtlarına bu bölümde yer verilmemiştir. Çünkü amaç, yapıtları "izm"lere göre sınıflandırmak, genelleme yapmak değil, bir "izm"ın kurucusunun veya öncüsünün yapıtı aracılığı ile ilettiği bilgileri okuyabilmektir.

İzm'lerle ilişkilendirilen heykellerde ne tür bilgilerin heykelleştirildiğini anlamaya çalışırken, genel olarak "izm"leri ele almak yararlı olur; çünkü "izm"ler yalnızca görsel sanatlarda değil, mimaride, edebiyatta ve hatta müzik alanında aynı

²² İtalyanca *maniera sözcüğünden* kaynaklanan Maniyerizm, İngilizce kaynaklarda "Mannerism" olarak geçer, bu nedenle kimi kaynaklarda "Mannerizm" olarak Türkçe'ye çevrilmiştir. Ancak sanatla ilgili Türkçe "güvenilir" kaynakların önemli bir bölümünde, örneğin *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*'nde ve Antal Szerb'in *Dünya Yazın Tarihi*'nde bu kavram "Maniyerizm" olarak verildiği için, bu çalışmada "Maniyerizm" sözcüğü tercih edilmiştir.

²³ Dada, bu çalışmanın 3. 2. 2. bölümünde "Hausmann: Dada Herşeye Tepki" bölümünde irdelenmiştir. Bunun nedenleri, Dada'nın kurucusu Tristan Tzara'nın Dada Manifestosu'nda "Dada" kavramını kullanması ve Dada'ya ait çalışmalara estetik değil, anti-estetik ile yaklaşılmasıdır. Adı geçen bölümde, anti-estetikle yaklaşılan örnekler verilmiştir.

²⁴ Bu kavram Türkçe'ye "Uzamsalcılık" olarak çevrilmiştir.

zamanda veya birbirlerine yakın zamanlarda görülür. Örneğin Klasisizm ve Romantizm görsel sanatlarda, edebiyatta ve müzikte görülür; Maniyerizm, görsel sanatlarda, mimaride ve edebiyatta görülür. Felsefede de “izmler” görülür ²⁵; bu çalışmada felsefe dışında olan “izm”ler, daha çok biçim ve içerik ilişkisini etkileyen “izm”ler irdelenecektir.

Görsel sanatlardaki biçim ve içerik ilişkisi edebiyatta da görülür. Edebiyatta “ritim” ve “yapı”, kendi içinde tutarlı bir bütün yaratma sanatının, bir başka deyişle edebiyatta tekniğin iki ögesidir. Edebiyat kuramcılarını sürekli uğraştıran konulardan biri de içerik ile biçimin ilişkisidir (*AnaBritannica*, 1987, s. 628).

Görsel sanatlarda, mimaride ve edebiyatta görülen Maniyerizm kavramını ilk kez 16. yüzyılda Vasari kullanır. Vasari bu kavramı, Michelangelo, Raffaello, Leonardo Da Vinci gibi ünlü sanatçıların tarzına uymak, benzetmek anlamında kullanır. Maniyerizm, Geç Rönesans ile Barok üslupları arasında bir geçiş üslubu olarak da kabul edilmiştir. Maniyerizm’e ait mimari örneklerde, antik öğeler yüzeyden çıkıntılı kullanılır ve sistemli bir ışık-gölge etkisi sağlanır (Germaner, 2008, s. 997). Bu dönemin mimarları, Yüksek Rönesans’ın saf formlarını kasıtlı olarak yadsırlar. Örneğin Leland M. Roth’a göre “Maniyerist mimarının oyunbazlığının belki de en açık görüldüğü yapı, 1525–1532 tarihli *Palazo del Te*’dir. Roth’a göre bu yapının “cephesinin ironisini ve muzipliğini ancak Klasik tasarımın kurallarını bilenler kavrayabilir” (2000, s. 467, 471).

²⁵ Rasyonalizm, Empirizm, Sensüalizm, Kritisizm, Pozitivizm, Neopozitivizm, Entüsyonizm, Pragmatizm, Nihilizm, Realizm, Egzistansiyalizm, Nominalizm, Materyalizm, felsefedeki “izm”lere örnek olarak sayılabilirler.

Felsefedeki “izm”ler de eleştirilir; örneğin John Dewey, *Deneyim ve Eğitim* kitabında, “Progressivism” gibi bir -izm’e dâhil olan eğitimle ilgili bir grubun, -izm yerine, “eğitim” kavramının kendisine dayalı olarak düşünülmesi gerektiğini vurgular. Çünkü Dewey’e göre, herhangi bir -izm’e dayanan her düşünce ve davranış, diğer -izm’lere karşı tepki gösterme davranışının içersinde kaybolur, diğer ‘izm’ler tarafından yönetilmeye başlar (2011, s. 12-13).

16. yüzyılın başında resim alanında, Maniyerist eğilimin ilk örnekleri arasında, Michelangelo'nun çalışmalarından etkilenen ve perspektif oyunlarından yararlanan İtalyan ressamlar bulunur. İngiliz edebiyatında ise Maniyerizm, genelde "metafizik ile ilgili" şairlerin niteliklerini tanımlar. İngiltere'de bu akımın en başta gelen temsilcisi John Lyly'dir (1554-1606). Antal Szerb'e göre "Lyly biçimini daha renkli kılmak üzere içine çağın tüm bilimini, mitolojiyi, fantastik coğrafya bilgilerini ve doğa tarihiyle ilgili bilgileri tıka basa doldurur" (2008, s. 259). Geç Rönesans'ta görülen Maniyerizm'e ait heykellerde ise (1520-1590) "genelde", abartılı pozlar ve daha uzatılmış gibi görünen figürler çalışılır. Maniyerizm ve Geç Rönesans öncesine ait klasik heykeller karşılaştırıldığı zaman, "genelde"²⁶, birincisinde "hareketli", ikincisinde de daha "durağan" kompozisyonların çalışıldığı görülür.



Resim: 3. 1. 1. 1. Giambologna, Sabinlilerin Kaçırılması, 1574-1580.

²⁶ "İzm"lere göre yapılan sınıflandırmalarda, bu sınıflandırmanın dışında kalabilen örnekler görülür. Örneğin, Vatikan Müzesi'ndeki, Maniyerizm öncesine ait, Laocoön ve Oğulları adı verilen heykelin durağan görüldüğü söylenemez, ancak seyirciyi çevresinde döndürmeyi amaçlamadığı öne sürülebilir.

Giambologna'nın (1529-1608) "Sabinlilerin Kaçırılması" heykeli ²⁷, Maniyerizm'e ait bir örnektir. Mermerden çalışılmış üç figürlü heykelin sağladığı "heykelleştirilmiş bilgiler", heykelin biçim dili ve içerikle ilgili bilgi verir.

Heykelin biçim diliyle sağladığı bilgi, doğanın model alındığını, doğa gözlemi yapıldığını ve "kusursuz" insan bedenlerinin anatomisinin titiz bir biçimde çalışıldığını bildirir. Bu heykel, seyirciyi çevresinde döndürmeye zorlayacak şekilde kıvrılmış, bükülmüş pozların ortaya çıktığını, yeni bir biçimin, kıvrılıp bükülmüş S şeklinin (*figura serpentina*) bulunduğunu gösterir.

Bu heykelin içeriği olan Sabinlilerin Kaçırılması, Giambologna'nın döneminde bilinen ve sanatta yer verilen bir temadır. Örneğin Niolas Poussin'in (1593 -1665) resminde de aynı tema görülür. Poussin'in bu resmi yapabilmek için, eski tarihçilerden Livius ve Ploutarkhos'un yazılarını okumuştur. Livius gibi çeşitli kaynaklarda bu kaçırmaya, "Romalıların kahramanlığı" olarak bakılır. Ancak Giambologna'nın heykeli, kahramanlıktan çok şiddeti göstermektedir.

Maniyerizm'den sonra, kimi yapıtlar, klasik üsluba geri dönüldüğünü gösterir, bu yaklaşıma da Yeni-Klasisizm adı verilir. Bu yaklaşımda ressamalar, antikçağ eserlerinin anıtsallığını öne çıkarmak için genelde koyu renkler kullanarak çalışırlar, Mimaride bu yaklaşımın en erken örneklerinden biri, Münih'te inşa edilen (1816-1830) "Glyptothek" müzesidir. Heykellerin kamuya açık şekilde ilk kez sergileneceği bu müze için, 1811'de kazılan Aegina adasındaki Aphaia Tapınağı'ndan klasik

²⁷ Giambologna ismi, çeşitli kaynaklarda Giovanni da Bologna olarak da geçer; sanatçının fotoğrafta görülen, Medici ailesi tarafından sipariş verilmiş heykelinin ismi de, İngilizce'de "*Rape of the Sabines*" veya "*Rape of the Sabines Women*" olarak geçer. Ancak "*rape*" sözcüğünün Latince "*raptio*", İtalyanca "*ratto*", karşılıkları, yakalamak, kaçırmak anlamına gelir (Furtivus, 2012, s. 1) Bu nedenle, bu çalışmada "*rape*" sözcüğü İngilizce'deki anlamında kullanılmamıştır.

Yunan alınlık heykelleri satın alınmış, heykellerin eksik parçalarını Yeni-Klasikçi Danimarkalı heykeltıraş Bertel Thorvaldsen onarmıştır (Roth, 2000, s. 562).

Yeni-Klasik dönem için edebiyat, genel ölçü ve kurallara bağlı kalması ve kişisellikten uzak ya da duygusallıktan uzak durması gereken, insanın ruhundan çok, aklına ve beğenisine seslenen bir sanattır. Bir sanat akımı olarak 17. yüzyılda ortaya çıkan Yeni-Klasisizm'in edebiyatında, genel ve evrensel insan konu edinilir. Sanata ahlaki ve eğitici bir amaç yüklenir ve kurallara uyulur. Örneğin Fransız Klasisizmi'nin en gerçek, en bütünsel yapıt türü olan klasik tiyatrodaki "üç birlik kuralı", Aristoteles'in

Poetika'sının aşırı katı bir yorumu ile getirilmiştir. Szerb'e göre Aristoteles çağının kimi başarılı oyunlarından çıkardığı bu kuralları yalnızca önerir, yoksa onları trajedi için koşulsuz gerekli öğeler saymaz. Üç birlik, mekânda, zamanda ve olayda birliktir.

1. Mekânda birlik: sahne oyununun baştan sona aynı yerde geçmesi gerekir, bu yüzden olabildiğince tarafsız bir yer seçilir, trajedilerde krallık sarayının avlusu, komedilerde herkesin karşılaşabileceği bir sokaktır bu yer. 2. Zamanda birlik: oyunun 24 ya da 36 saatte geçmesi gerekir. 3. Olay birliği: Ana olaya yan olaylarla ve epizodlarla renk katılamaz (Szerb, 2008, s. 311).

Yeni-Klasisizm anlayışı, müzikte de kuralcıdır ve müzikte yapı netliğine önem verilir; örneğin müzik cümleleri yalın ve nettir (Selanik, 2010, s. 48).



Resim: 3. 1. 1. 2. Canova, Psyche'nin Cupid'in Öpücümü ile Canlanması, 1787.

Yeni-Klasisizm'e²⁸ ait heykelerde de titiz bir doğa gözlemi ve kusursuz anatomi çalışması görülür. Örneğin heykeltıraş Antonio Canova (1757-1822), Psyche'nin Cupid'in Öpücümü ile Canlanması²⁹ heykelinde, hem klasik üslubun biçim dilinin bilgisini heykelleştirmiş, hem de Apuleius'un yazdığı Metamorphoses romanından (2.yüzyıl) bir sahnenin bilgisini heykelleştirmiştir. Heykelin biçim dili, klasik üsluba geri dönüldüğünü ve klasiğin farklı bir biçimde yorumlanabileceğini gösterir; sanatçıların kendilerinden önceki üsluplardan beslenmelerinin ve onları yeniden yorumlamalarının önünü açar. Heykelin seyirciye katkısı da, okuyarak veya dinleyerek öğrenilen mit karakterlerini ve "aşk"ı sanatçının gözünden görme olanağını sağlamasıdır.

Yeni-Klasisizm'e tepki olarak ortaya çıkan Romantizm, 1750'lerde başlayıp 19. yüzyıl boyunca süren bir akımdır. Aklı ön plana çıkaran Klasisizm'e karşın, Romantizm'de insan, aklı ve duygularıyla bir bütündür; "düşünüyorum ve hissediyorum, öyleyse varım" hükmü, romantizmin temel ilkesidir (Çetişli, 2014, s.

²⁸ Sanatlarda "Klasik" , antik Yunan ve Roma sanatı anlamında ya da daha sonra antikiteden etkilenen sanat anlamında, bazen de türünün en iyi örneği anlamında kullanılır (Szerb, 2008, s. 74).

²⁹ Tanrı Eros'un adının Latince karşılığı "Cupid"dir.

82). Romantizmin doğuşunda Herder ve Humbolt gibi Alman filozof ve filologlarının görüşleri etkili olur. Her çağın ve her ulusun kendine özgü doğruları olduğu düşüncesi, her çağda geçerli evrensel edebi kurallar düşüncesinin yıkılmasına yol açar.

Romantizm Aydınlanma'nın usçuluğuna karşı bir başkaldırıdır. "Aydınlanma'yı uğraştıran yalnızca us ile yaklaşılabildir, anlamlı ve açık olandır; romantizm dünyanın 'geceyarısı yanını' yeniden keşfeder ve onu atalardan kalma haklarına yeniden kavuşturmak ister (...) Bilinç ve bilinçaltı arasında bir kapı açmışlardır; büyük erdemleri budur işte (Szerb, 2008, s. 381).

Eagleton'a göre Romantizm için simge her derde deva olmuştur, Özne ile nesne, tümel ile tikel ve kavramsal ile duyusal gibi gündelik yaşamda çözülmez olduğu düşünülen çatışmalar, simge sayesinde "sihirli bir biçimde" çözülebilir (2014, s. 36). Eagleton'a göre:

Böylesi çatışmaların bu dönemde şiddetle hissedilir olması şaşırtıcı değildir: Nesnelere, onları sadece meta olarak görebilen bir toplumda cansız, hareketsiz ve onları üreten ya da kullanan insan öznelerden kopuk görünüyordu: Kuru bir rasyonalist felsefe, tikel şeylerin duyusal niteliğini görmezden gelirken (İngiliz orta sınıfının o zaman olduğu kadar şimdi de "resmi" felsefesi konumunda olan) miyop bir ampirizm de dünyadaki bazı parçaların ötesine geçip bu parçaların oluşturabileceği bütünü kavramaktan acizdi. Toplumsal ilerlemenin dinamik, kendiliğinden enerjileri beslenmeliydi ama anarşi yaratabilecek güçlerinin, kısıtlayıcı bir toplumsal düzen tarafından dizginlenmesi gerekiyordu. Simge hareket ile duraganlığı, çalkantılı içerik ile organik biçimi, zihin ile dünyayı kaynaştırıyordu. Simgenin maddi varlığı, herhangi bir zahmetli eleştirel analiz süreciyle değil de doğrudan doğruya sezgiyle algılanan mutlak manevi hakikatin mecrasıydı. Bu anlamda simge, zihne sorgu sual istemeyen hakikatler getiriyordu, sen ister gör ister görme (...) (2014, s. 36).

Romantik sanatın ilk belirtileri 18. yüzyıl başlarında İngiltere peyzaj mimarlığında görülür. Resim alanında, figürler için bir fon görevi yapan manzara resmi, figürlerin önüne geçer (Inankur, 2008, s. 1333-1334). Romantik Müzikte,

klasik biçim kaybolur, saf müzik yerine konulu ve programlı müzik gelir; “ezgisel yapı daha yoğun ve karmaşık bir görünüm alır; modülasyona sıkça başvurulduğu için daha serbest yazı tarzı gelişir” (Selanik, 2010, s. 178). Heykel sanatında ise, resim sanatında olduğu gibi konusu insan olan yapıtların yanısıra, konusu doğa olan yapıtlar görülür. Örneğin dönemin sanatçılarından Jean Duseignor’un (1806-1866) “Orlando Furioso” heykeli, Antoine Louis Barye’nin (1796-1875), “Kaplan ve Krokodil”, “Aslan ve Yılan” isimli, titiz doğa gözlemi yapılmış heykelleri bulunur. Ancak Romantik döneme ait heykeller ile daha önce yapılan heykeller karşılaştırıldığı zaman, heykelin biçim dili açısından aralarında fark görüldüğü de öne sürülemez.

Romantizmin duygusallığına tepki olarak, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Realizm ortaya çıkar. Realizm’de görsel sanatlar ile edebiyat arasında ortak yönler görülür. Örneğin her ikisinde de yapıtlar, gözlemlenen bir olayın bilgisini sağlarlar. Realizm’de yazar, romanın dünyası ile kendisi arasındaki mesafeyi korur; kendi duygularını ve tercihlerini eserin dışında tutar. Örneğin Tolstoy, *Harp ve Sulh* romanını yazabilmek için elinde haritalarla, at sırtında, savaş alanında dolaşır (Çetişli, 2014, s. 93, 96).

Realizmi savunan Edmond ve Jules de Goncourt kardeşler (1822-1896 ve 1830-1870) için de sanat, çağdaş olmalı; sanatın hakikati, kurmaca olmamalıdır (1998, s. 415-416). Görsel sanatlarda Realizmin ilk ustası, Hauser’e göre “halktan gelme bir insan olan ve burjuvalara hiçbir saygı duymayan” Gustave Courbet’tir (1984, s. 264). Doğadan başka hiç kimsenin öğrencisi olmak istemediğini ve güzellik yerine gerçeği aradığını söyleyen Courbet’in “Günaydın Bay Courbet” (1854) isimli tablosu, sanatçının kalıplaşmış etkilere bilinçli şekilde sırt çevirdiğini gösterir (Gombrich, 2004, s. 511).



Resim: 3. 1. 1. 3. Meunier, Maden Patlaması, 1890.

Realizm'i benimseyen heykeltıraşlar, sanatçının dünyayı olduğu gibi betimlemesi gerektiğine inanırlar, örneğin heykeltıraş Constantin Meunier (1831-1905), tanık olduğu bir maden patlaması ile ilgili vermek istediği bilgiyi, figüratif üslubu ustaca kullanarak heykelleştirmiştir. Meunier, 4 Mart 1887'de La Boule du Rieu du Coeur 'da, yüzyirmi işçinin öldüğü bir maden kazasını görmüş,³⁰ daha sonraki yıllarda gözlemlenen edindiği bilgiyi heykelleştirmiştir. Yapıtın sağladığı bilgi, seyircilere maden işçilerinin yaşadıkları acıyı göstermesi açısından önemlidir; çünkü bu ve benzeri acıların heykelleştirilerek sunulması, seyircileri işçiler ve işçi aileleri ile "empati" kurmaya, onları anlamaya, onların sıkıntıları için bir çözüm bulmaya davet eder. Bu davetin güçlü bir şekilde yapılabilmesi için de, heykelin kaidesi yer seviyesinde tasarlanmıştır. Böylece seyirciler de yerde yatan işçiyi, kompozisyondaki eğilmiş kadın gibi eğilerek görebilirler.

Sosyal gerçekleri ve gözlemlenebilen olguları merkeze alan Realizm genelde Naturalizm ile karıştırılır; fakat ikisi arasında farklar vardır. Resim ve heykelde

³⁰ Bu bilgi, heykelin sergilendiği Leuven Müzesi'nin internet adresinde yer alır: <http://www.mleuven>

içerikle ilgili olan Realizm, sosyal ve politik içeriklidir. Realist sanatçı, soylular vb. yerine sıradan insanların sıradan yaşamlarını çalışmayı tercih eder. “Ne”yin resminin yapıldığı, resmin “nasıl” yapıldığından daha önemlidir. Naturalizm anlayışında ise resimde kullanılan “üslup”, “ne”yin resminin yapıldığından daha önemlidir. Ancak bu iki yaklaşımla ilgili farklı görüşler ortaya konulmuştur. Örneğin Jules-Antoine Castagnary’e (1830-1888) göre Naturalistler için güzellik, gözlerin önündedir; geçmişte değil, şimdidedir; rüyada değil, gerçektir (1998, s. 413-414). Ernst Gombrich’e (1909-2001) göre Naturalizm, 19. yüzyılın sonlarına doğru edebiyat akımı olarak çıkmadan önce, görsel sanatlarda Rönesans boyunca görülür; ressam Caravaggio (1571-1610), doğayı aslına bağlı kalarak çalışmak istemiş; kutsal olayları da sanki komşusunun evinde oluyor gibi çalışarak ışığı ve gölgeyi gerçeğe katkısı olması için kullanır (2004, s. 393, 405). John Berger’e (1926-) göre Naturalizm, sadece o andaki olayı en inandırıcı biçimde aktarabilmek için seçim yapar; amacı, şimdiki bozmadan korumaktır; Realizm ise seçicidir, tipik olanı yakalamaya çalışır (2007, s. 40-41).

Sembolizm, Realizme tepki olarak ortaya çıkar. Sembolizm yazarlardan G. Albert Aurier (1865-1892) için, Realizmin alternatifi İdealizm değil, Sembolizmdir; çünkü Sembolizm, “idea”yı biçimlere çevirir (1998, s. 1028-1029). Kuçuradi’ye göre:

(...) Mitosta bir gerçek olaylar bütünü veya insanlar, öyle bir biçimde yorumlanırlar ki, bu olayların ve bunları meydana getiren insanların gerçek boyutları, bazen de olabilecek boyutları, kısmen veya -yeni bir yorum yapıncaya kadar- bütünüyle ortaya konur. Çeşitli davranışlarda bulunan mitos ya da olay kahramanlarının bu davranışları, yapıp ettikleri, arka plânıyla bize verilir; asıl bu şekilde biz onları görür ve kavrarız.

Simbolizmin, simgesel anlatışın hedefi de budur: gerçeği yenisinden yorumlamak; tek olan, ama “insan kavramını derinleştiren ve genişleten” tek tek gerçek kişileri ve bunlarla ilgili olayları, olup bittikleri, gerçekleştikleri zaman ve mekândan ayırarak,

sürüp giden olaylar zincirinden ayıklayarak, insan kuşaklarına kazandırmaktır (...) (2013, s. 59).

Sembolizm görsel sanatları da etkiler, örneğin ressam Paul Gauguin (1848-1903), figüratif üslupta çalıştığı, Tahitili kadını gösteren “Esrarengiz” isimli ahşap rölyefinde, Mısır gözü biçiminde semboller kullanır. Sembolizmin etkisi ile sadece insanların içyapısına değil, kullanılan malzemenin de içyapısına önem verildiği bilinir. Örneğin ressam Maillol (1864-1944), “Dansçı” ahşap rölyefinde, ahşabın damarlarına dikkat çeker. Ancak adı geçen sanatçıları Sembolizm olarak sınıflandırmak doğru olmaz, çünkü farklı anlayışlarda çalışmaları da bulunur. Üstelik ahşap çalışan ve Sembolizm ile ilgisi olmayan heykeltıraşlar da, genelde yonttukları ahşabın damarlarını heykellerinde gösterirler. Sembolizmin heykelin biçim dili bilgisine pek katkısı olduğu öne sürülemez.

Empresyonizm 19. yüzyılın sonlarında Fransa’da gelişmiş; edebiyatta, müzikte, plastik sanatlarda etkisini sürdürmüş bir akımdır. Empresyonizm, edebiyatın şiir ve tiyatro türlerinde belli ölçüde etkili olur; şiirde şairin edindiği izlenimler önem kazanır, şekle ve kafiyeyle önem verilmez. Szerb’e göre Lawrence Sterne (1713-1768), “tüm izlenimciliğin atasıdır” (2008, s. 355). Görsel sanatlarda da sanatçının izlenimlerinin yapıtlarına yansıdığı görülür. Ressam Claude Monet’in 1872 yılında sergilediği eserlerden birinin ismi, bu akıma ismini veren “İzlenim, Gündoğumu” dur (*Impression, Soleil Levant*). Empresyonist bir ressam, doğada sürekli değişen ışık ve renk ortamını eserine yansıtır, kalıcı ve statik olanın değil, geçici ve dinamik olanın peşindedir, örneğin ışığın titreşimlerinin, rüzgârla dalgalanan otların, sisin vb. resmini yapar. Müzikte ise Claude Debussy Empresyonizm’in önde gelen temsilcisi sayılır. Ancak müziğinde Empresyonist ressamlarınkine benzer bir teknik kullanmamıştır.

Empresyonist yaklaşımı heykele uygulayan heykeltıraş Medardo Rosso (1858-1928), bir akşam perdenin arkasından bakan çocuğun görüntüsünden etkilendiği “anı” çalışır. Rosso’nun “Ecce Puer”³¹ ismini verdiği bu yapıtında, figüratif üslupla gösterilen “heykelleştirilmiş bilgiler” şöyle okunabilir: bir heykeltıraş, izlenimini, yakaladığı anı, çabuk veya bu etkiyi verecek şekilde çalışarak heykel yapabilir; bir heykelin geleneksel anlamda “bitmiş” görünmesi zorunlu değildir.

Görsel sanatlarda Primitivizm akımı, modern sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin ve özellikle de “ilkel”³² diye anılan kültürlerin sanatından yararlanmaya başlamalarıyla doğar. Sanat tarihçisi Ernst Gombrich’e göre, bazı sanatçılar, ticaret ruhuyla kirlenmiş olduğunu hissettikleri bir uygarlıktan kaçmak için ilkel sanata özlem duymuşlardır (2004, s. 586). Ancak, bir yapıtın “ilkel” olduğunu söylemenin, o yapıtın sanat değerini anlamaya hiçbir katkısının olmayacağı da açıktır. “İlkel” görünen sanat yapıtlarının önemli bir bölümü, örneğin Afrika ve Okyanusya yerli kabilelerine ait yapıtlar, bu özgün kültürlerle ilgili bilgileri sağlayan, sanat değeri olan, kalıcı olabilmüş yapıtlardır.

Amadeo Modigliani’nin (1884-1920) “Baş” isimli büstü, Constantin Brancusi’nin (1876-1957), “İlk Ağlama” ve “Öpücük” isimli yapıtları vb. heykele Primitivizm yaklaşımını tanıtan ve yeni soyutlama yollarının bilgisini sağlayan çalışmalardır. Ancak adı geçen sanatçıların, Primitivizm yaklaşımından farklı üsluplarda çalıştıkları yapıtları da bulunur.

³¹ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 1.’de değerlendirilmiştir.

³² Her ne kadar bir sanat yapıtını “ilkel” olarak tanımlamak doğru olmasa da, kaynaklarda “Primitivizm” adı verilen sanat akımı bulunduğu için, “ilkel” sözcüğü kullanılmıştır.



Resim: 3. 1. 1. 4. Modigliani, Baş, 1912.

Primitivizm'e ait heykellerin, örneğin Modigliani'nin "Baş" adını verdiği büstün gösterdiği "heykelleştirilmiş bilgiler" şöyle okunabilir: Batılı olmayan kültürlerin sanatı yeniden yorumlanarak çalışılabilir; "ilkel" denilen sanatçıların çalışmaları, modern diye nitelenen sanatçıların çalışmaları kadar değerlidir; plastik sanatlarda bilinen kalıplar aşılabilir, heykelin biçim diline yeni soyutlama biçimleri kazandırılabilir.

Primitivim'i heykel sanatına tanıtan sanatçılardan Brancusi, çalışmalarını giderek soyutlaştırma sonucunda 1920'de çalıştığı "Körler İçin Heykel"indeki³³ gibi, oluşumun başlangıcı olan yumurta benzeri biçimlere ulaşır. Bu heykellerinde "şeylerin özünü" göstermek istediğini söyleyen Brancusi'nin, soyut üslupta çalıştığı, farklı bilgileri sağlayan heykelleri de bulunur. Örneğin Brancusi, "Sonsuz Sütun" (1938) adlı heykelini, ülkesinin Birinci Dünya Savaşı'nda ölen Romanyalı kahramanlarının anısına çalışmıştır.

³³ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 2.'de değerlendirilmiştir.

Brancusi ile hemen hemen aynı yıllarda yaşayan heykeltıraş Ernst Barlach (1870-1938), özellikle Dilenci ³⁴ adını verdiği heykeli gibi ahşap çalışmalarıyla bilinir, Ekspresyonist olarak sınıflandırılır. Ekspresyonist sözcüğü ilk kez 1901'de Fransız amatör ressam J. Auguste Herve'in Paris'te sergilediği sekiz tablosunun tanıtımında kullanılmıştır. 1911'de, sanat tarihçi Wilhelm Worringer'in kullanımı ile de bu sözcüğün kullanımı yaygınlaşır. Aynı yıl, Kurt Hiller, bu sözcüğü Alman edebiyatına uygular (Batur, 2007, s. 239). Ekspresyonizm özellikle, Birinci Dünya Savaşı'ndan çok etkilenen ve savaşın getirdiği yıkımı, dehşeti eserlerinde göstermek isteyen sanatçıların "duygularını dışavurması"yla ilgilidir.

Ekspresyonizm'in heykelin biçim dilinden çok, içeriğini etkilediği söylenebilir. Kübizm ise, heykelin biçim dilini etkileyen, bu dilin sınırlarını genişleten akımlardan birisidir. Picasso'nun 1907'de sergilediği Avignonlu Kadınlar tablosu, Kübizm'e ait ilk yapıt sayılır. Akımın kökleri, 1901'de Cezanne'ın doğal biçimlerdeki geometrik alt yapıyı çalıştığı resimlerine dayanır. Eleştirmen Louis Vauxcelles, Paris'te Picasso ve Braque'ın yapıtlarını "küplerden oluşan biçimler, kübik acayiplikler" olarak yorumlar ve makalesinde bu üsluba kübizm ismini verir. Kübizm, edebiyata Guillaume Apollinaire'in (1880-1918) gayretiyle girer. Szerb'e göre Apollinaire'in şiirin ilkeleri neredeyse yeni resim sanatı ile paralel gelişmiştir (2008, s. 799).

Apollinaire 'e göre halk, Ekspresyonistlerin parlak, biçimsiz karalamalarına alışık olduğu için, Kübistlerin biçimsel kavrayışlarının büyüklüğünü başta kavrayamamıştır; ancak insanlar görse de görmese de "Kübizm, büyük eserlere yol açacaktır" (2003, s. 186). Apollinaire "The New Spirit and the Poets" başlıklı denemesinde şöyle der:

³⁴ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 3.'te değerlendirilmiştir.

Bütün dünyanın şiirine hâkim olacak olan yeni ruh, hiçbir yerde Fransa'da olduğu kadar aydınlığa çıkmamıştır (...) Doğruyu araştırmak, onu aramak, etnik sahada olduğu gibi, imgelemde de onu aramak- yeni ruhun başlıca özellikleri bunlardır.

(...) Bu yeni ruhun karmaşık, gevşek, yapay ve donmuş olduğuna inanmayın. Doğanın düzenine uydururken, şair herhangi bir abartılı amaçtan kaçınır. Artık içimizde *Wagnerianism* yok ve genç yazarlar Almanya'nın ve Wagner'in güçlü romantizminin büyüdü elbisesini üzerinden atmış durumda (2003, s. 228-229).

Daha çok duygularla ilgili olan Romantizm'e ve gelip geçici şeyleri betimleyen Empresyonizm'e karşı Kübizm, sürekli olanı, değişmeyi arar. Picasso'nun kübist çalışmalarının, örneğin Fernande adını verdiği büstün³⁵, heykeltraşları etkilediği ve kübist yaklaşımla heykeller yapıldığı görülür. W. Wauer German (1866-1962), Henri Laurens (1885-1954), Alexander Archipenko (1887-1964), Otto Gutfreund (1889-1927), Jacques Lipchitz (1891-1973), Kübizm'i heykel sanatına benimseten, doğal bir biçimi yeniden kurmayı amaçlayan heykeller çalışırlar. Ancak yukarıda adı geçen her bir sanatçı, Kübizm'i farklı şekilde yorumlarlar, özgün eserler ortaya koyarlar, farklı üslupta çalışmalar da yaparlar. Kübizm'in etkisiyle çalışılmış heykellerin sağladığı "heykelleştirilmiş bilgiler" şöyle okunabilir: heykelde doğa model olarak ele alınabilir ve soyutlanarak, parçalanarak yeniden kurulabilir.

Heykelin biçim diline Kübizm gibi katkı sağlayan bir diğer akım da Futurizm'dir. Bu akım heykel sanatında, teknolojiden etkilenen ve ondan yararlanan çalışmalara öncü olur. 20. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkan, hem edebiyatta hem de görsel sanatlarda etkili olan Futurizm'in öncüsü, İtalyan şair ve yazar Filippo Tommaso Marinetti'dir (1876-1944). Yaşanan çağın hızını öven Marinetti için "bir yarış arabası Louvre Müzesindeki Yunan Samothrake Zaferi heykelinden güzeldir". Marinetti'nin 1909'da Paris'te "Le Figaro" gazetesinde yayınlanan manifestosu, Futurizm'in manifestosu olur. Bu manifestoya göre şiirin temel öğeleri cesaret,

³⁵ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 4.'te değerlendirilmiştir.

atılganlık ve isyan olmalıdır; bir yapıtın başyapıt olabilmesi için agresif özelliği olmalı; bütün akademiler, kütüphaneler ve müzeler de yıkılmalıdır (2003, s. 147-148).

Marinetti, şiirlerinde, makineleri canlı varlıklar gibi betimler. Örneğin Marinetti'ye göre tren sürücülerinin sadık, vefakâr dostları lokomotiflerdir; sürücüler, grev sırasında baskı görseler de lokomotifleri yaralamak veya öldürmek istemezler. Ayrıca Marinetti'ye göre dua etmek Tanrı'yla iletişim kurmaksa, yüksek hızla seyahat etmek bir duadır (aktaran Eco, 2006, s. 396). Futurizm'e ait şiirlerde görülen "makine ve hız hayranlığı", heykellerde de görülür. Örneğin Umberto Boccioni'nin (1882-1916) soyut figüratif üslupla çalıştığı "Boşlukta Süreklilik" isimli heykeli ³⁶, Futurizm'e bir örnektir. Bu yapıtın verdiği heykelleştirilmiş bilgilere göre, bir heykel dinamizmi, hızı, hıza bağlı olarak oluşumu ve değişimi gösterebilir. Boccioni'nin adı geçen heykelinin önemli olmasının nedeni, sanatçının diğer heykelleri "taklit etmesi" değil, Futurizm'in öncülerinden olması, heykelin biçim diline katkı sağlaması, sanat ve teknoloji ilişkisinin önünü açmasıdır.

Genelde "Futuristler" olarak bilinen Rus avangard sanatçıları, daha sonraki yıllarda, kendilerini faşizmle yakınlaştığını düşündükleri İtalyan Futurist gruptan ayırmak için Komünizm ve Futurizm'in bir kısaltması olan KOMFUT'u örgütlerler, program açıklamaları da 1919'da *Iskusstvo kommuny*'de yayınlanır. Programa göre bütün yaşam biçimleri, ahlak, felsefe ve sanat Komünist ilkelere göre yeniden düzenlenmeli, bütün kültür alanlarında, burjuvazinin lobilerine ve önyargılarına hâkim olan yanılsamaları reddetmelidir (KOMFUT, 2003, s. 333).

³⁶ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 5.'te değerlendirilmiştir.

20. yüzyılda, görsel sanatlarla ilgisi olmayan “izm”li yaklaşımlar da görülür. Örneğin edebiyat eleştirisi alanında görülen Rus Formalizmi, *New-Criticism* ve Strukturalizm yaklaşımlarında, sanat yapıtı merkeze alınarak incelenir. Formalistler için edebiyat çalışması, dil çalışması olmalıdır ve bu çalışmanın öncelikli problemi, şiirsel dilin özelliklerini tanımlamaktır. Bu görüş, I. A. Richards'ın *Principles of Literary Criticism* ve *Science and Poetry* kitaplarının da çıkış noktası olur (Lemon-Reis, 1965, s. xi). Rus Formalist dilbilim ekolü içinde bulunan Viktor Shklovsky, sanatın ve edebiyatın teknik doğasıyla ilgili sorunları ele alır. Sanatın amacının “alışılmışlıktan çıkarmak” olduğunu düşünen Shklovsky'nin 1917 yılında yayınlanan denemesi daha sonra “*Art as Technique*” olarak İngilizce'ye çevrilir ve *Russian Formalist Criticism* (1965) isimli kitapta yer alır. Shklovsky için şiirin dili ve gündelik dil farklıdır; insanlar nesnelere baka baka alışırlar, bir nesneyi yüzeysel görseler bile onu tanırlar; sanatın tekniğinin amacı, bu alışkanlığı kırabilmek (*defamiliarization*) ve nesnenin yeni bir biçimde görülmesini sağlamaktır (2003, s. 277-280).

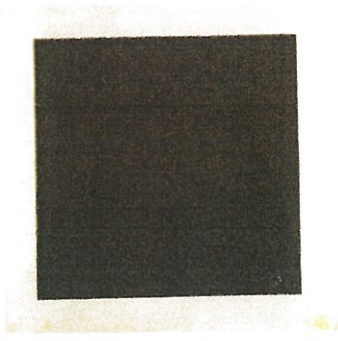
Shklovsky'nin “*defamiliarization*” kavramı, hem Formalistlerin edebiyat ve edebiyat olmayan arasında ayırım yapmasını, hem de sanatın amacının ortaya konulmasını sağlar. (Lemon-Reis, 1965, s. 3-4). Eagleton'a göre:

(...) Rusya'da biçimciler, 1917 Bolşevik Devrimi'nden önceki yıllarda ortaya çıkmışlar ve sonuçta Stalinizm tarafından susturuluncaya kadar 1920'ler boyunca serpilmişlerdir. Militan polemikçi bir eleştirmenler grubu olan Rus biçimcileri kendilerinden önceki edebi eleştiri anlayışını etkilemiş olan yarı-mistik simgeci öğretileri reddetmiş ve pratik, bilimsel bir tutumla bizzat edebi metnin maddi gerçekliğine dikkat çekmişlerdir (...) (2014, s. 17).

Kuçuradi'ye göre estetikçi yaklaşımların arasına, “yazın yapıtlarına her türlü linguistik, semantik veya strukturalist denen yaklaşımlar, yani kaynaklarını doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak I. A. Richards'ın eleştiri kuramında bulan görüşler de

girer. Çünkü Kuçuradi'ye göre, her ne kadar Richards yapıta dayandığını ileri sürüyor ve ilk bakışta öyle görünüyorsa da, daha dikkatli bakıldığında, görüşü, diğer estetik yaklaşımlardan “daha az psikolojist değildir” (2013, s. 92).

Edebiyat eleştirisi alanında Formalizm, Strukturalizm yaklaşımları tartışılırken, görsel sanatlarda Suprematizm, Konstruktivizm adları verilen akımlar görülür. Suprematizmi, Rus ressam Kasimir Malevich (1878-1935), 1915'te Petrogard'da düzenlenen “0.10 Son Futurist Sergi” isimli sergide³⁷ ilan eder.



Resim: 3. 1. 1. 5. Malevich: Siyah Kare, 1913.

Suprematizm'in kurucusu Malevich'e göre biçimler değişir, sanatçılar yeni buluşlar yaparlar; yaşanan çağda, geçmiş zamanların eski biçimlerini dayatmak saçmadır. Malevich için geleneksel biçim dilini öğreten akademiler işkence odalarıdır; bir sanatçı, resmindeki biçimler doğa ile ortak bir yan taşıyor ise yaratıcı olabilir. Renk ve dokunun resimde kendi içinde amaç olduğunu düşünen Malevich için Madonnaların, Venüslerin ve şişko, neşeli erosların resmi yapılmamalıdır (2003, s. 175-176). Sanatçının Siyah Kare isimli yapıtı, 20. yüzyıl sanatının temel taşlarından birisi olarak kabul edilir. Bu yapıtın sağladığı bilgilere

³⁷ Bu sergi için hazırlanan kitapçık, 1916'da Moskova'da *From Cubism to Suprematism in Art, to New Realism in Painting, to Absolute Creation* ismiyle yayınlanır.

göre bir resim, doğadaki biçimleri, dini veya mitolojik figürleri vb. temsil etmeyebilir; bir resmin içeriği, rengin kendisi, geometrik bir biçim olabilir.

Suprematizm'e heykel örneği olarak, Jean Pougny'nin³⁸ (1892-1956) metal, karton gibi malzemeleri ve geometrik biçim verdiği nesnelere kullanarak, soyut üslupta çalıştığı rölyefler verilebilir. Sanatçının "Suprematist Rölyef-Heykel" isimli yapıtında³⁹ heykelleştirdiği bilgiler şöyle okunabilir: bir rölyefte yalnızca kare, daire gibi temel geometrik biçimler kullanılabilir, karton gibi farklı malzemelerle de çalışılabilir. Suprematist anlayışta çalışan sanatçıların amacının soyut, detaylardan arındırılmış, işlevi olmayan sanat yapıtları ortaya koymak olduğu görülebilir. Rus Konstruktivistler ise, sanat yapıtlarının işlevi olması gerektiğine inanırlar.

Görsel sanatlarda Konstruktivizm⁴⁰, 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkar ve diğer ülkelere yayılır. Konstruktivizm Batı sanatında, soyut sanat ve tasarım eğilimi anlamına gelir. Sovyetlerde ise devrim sonrasında, sanatın yeni bir toplumu inşa etmesiyle ilgilidir. A. Rodchenko'nun (1891-1956) ve V. Stepanova'nın (1894-1958) öncülüğünde "Konstruktivistlerin Programı", 1922'de Moskova Ermitazh'da yayınlanır. Konstruktivist Grubun hedefi, "maddi yapıların komünist ifadesini bulabilmektir" (Rodchenko, Stepanova, 2003, s. 341). Alexei Gang'a (1889-1942) göre Konstruktivizm, "devrimci bir ortamın duygularını sisteme sokamayan sanata savaş açmıştır; toplumun teknik sistemi ve onun zenginliği düzene sokulursa, insan ilişkileri de düzenlenir" (2003, s. 343-344). Sanatı üretimle ilişkilendiren Marx'ın yaklaşımıyla, sanatı, bilimi ve teknolojiyi birleştiren Konstruktivizm arasında bağ kurulur (Rose, 1989, s. 1-2, 164).

³⁸ Sanatçının ismi, Ivan Puni olarak da geçer

³⁹ Bu rölyef, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 6.'da değerlendirilmiştir.

⁴⁰ Konstruktivizm, Türkçe'de Yapısalcılık, Yapılandırmacılık, Yapımcılık veya Oluşturmacılık olarak da geçer.

Rus Konstruktivist sanatçı Vladimir Tatlin, Rus devrimini dünya çapında yaymayı amaçlayan 3. Enternasyonal için 1919'da, soyut üslupta çalıştığı Tatlin Kulesi maketini hazırlar ⁴¹. Bu yapıtın sağladığı bilgiler şöyle okunabilir: sanat yapıtı bir devriminin sembolü olabilir, heykeller mimari yapılar gibi çalışılabilir, heykel ve mimari arasındaki sınırlar kaldırılabilir, sanat yapıtının işlevi olmalıdır.



Resim: 3. 1. 1. 6. Gabo, İnşa Edilmiş Baş, 1916.

Rus Konstruktivist sanatçıların sanatın işlevi olmasını savunmalarına karşı, Avrupalı Konstruktivist sanatçılar ve Rusya dışında yaşayan Rus kökenli Naum Gabo, Antoine Pevsner gibi Konstruktivist sanatçılar, sanatın işlevinin olması gerektiğini savunmazlar. Örneğin Gabo'nun "İnşa Edilmiş Baş" gibi heykellerinde, bir heykelin işlevi olmadan, mimari konstruksiyonlara benzer şekilde çalışılabileceğinin bilgisi heykelleştirilmiştir.

Mimari yapılar gibi çalışılabileceğini gösteren Konstruktivizm'den çok farklı bir anlayış sergileyen Surrealizm, Fransız şair Andre Breton'un 1924'deki manifestosuyla bir akım olarak kabul edilmiştir. Surrealistler, Freud'un psikoanalitik

⁴¹ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 7.'de değerlendirilmiştir.

yaklaşımından ve Jung'un kolektif bilinçaltı kavramından etkilendikleri gibi, Kubizm, Futurizm ve Dada gibi sanat akımlarından da etkilenirler. Breton' göre Freud, insanın zihinsel dünyasının en önemli parçasını ışığa çıkartmıştır; bu nedenle Breton' göre Freud'un keşiflerine minnettar olunmalıdır. Çünkü bu keşifler, insanı daha iyi anlamayı sağlayacak araştırmalara yardımcı olacak; insan kendisini özet gerçeklerle sınırlamak zorunda olmayacak; imgelem haklarını isteyebilecek; insanın aklının derinliklerinde, aklın yüzeyindekileri boğabilecek "tuhaf güçler" varsa, bu güçler de denetlenebilecektir (Breton, 2003, s. 448). Freud'dan etkilendiği için rüyalara önem veren Breton, şöyle bir örnek verir:

Bir öyküye göre çok eski zamanlarda Aziz Pol Roux, Camaret'teki evinin kapısına uyumadan önce şu yazıyı asarmış: ŞAIR ÇALIŞIYOR.

Çok daha fazlası söylenebilir, fakat geçerken sadece çok uzun ve çok daha ayrıntılı tartışma gerektiren bir konuya değinmek istedim (...) Benim niyetim sadece bazılarını öfkeliendiren harikuladenin nefretine, onu gömmeye çalıştıkları saçmalığa dikkat çekmekti. Lafı dolandırmayalım: harikulade her zaman güzeldir, harikulade olan herhangi birşey güzeldir, aslında sadece harikulade güzeldir (2003, s, 450).

"Harikulade" (*marvelous*) kavramını ortaya koyan Breton'un Freud ile anlaşamadığı konular da bulunur. Örneğin Hal Foster'a göre:

(...) rüyaların doğası konusunda anlaşamıyorlardı. Breton, rüyaları arzunun alametleri olarak görüyor; Freud ise çatışma içerisindeki isteklerin muğlak şekillerde yerine gelmesi olarak okuyordu. Breton için rüyalar ve gerçeklik *vases communicants*'tı, gerçeküstücülükse bu mistik iletişime bağlıydı; Freud'a göre bu ikisi çarpık bir yer değiştirme ilişkisi içerisindeydiler (...) (2011, s. 27).

Sanatı bilinçaltının bir aktarımı olarak kabul eden bu akımda, edebiyatta "otomatizm" denilen teknik de kullanılır. Örneğin hiçbir önyargı, tasarım vb. olmadan el serbest bırakılır; rasgele hareketlerle çizim yapması veya yazı yazması sağlanır,

bilinçaltı ortaya çıkarılmaya çalışılır. Heykel sanatının biçim diline herhangi bir yenilik getirmeyen Surrealizm, heykelin içeriğine katkı sağlar. Örneğin Surrealizm'den etkilenen Max Ernst, "Kral Kraliçe İle Oynuyor" isimli yapıtında ⁴², bir heykelin ruhta ve kolektif bilinçaltında yer alan sembolleri gösterebileceğinin bilgisini heykelleştirmiştir.

Surrealizm, Biomorfizm ile de ilişkilendirilir. Biyomorfizm terimi ilk kez 1936'da, sanat tarihçisi Alfred H. Barr tarafından kullanılır; görsel sanatlara özgü olan bu terim, genelde doğadan elde edilen organik veya düzensiz biçimleri tanımlar. Dadaizmin kurucu üyelerinden Jean Arp (1887-1966), daha sonra Surrealizm'i benimser ve "sürrealist-biyomorfik" heykeller çalışır. Arp'ın soyut üslupta çalıştığı, baktıkça şekillenen, yumuşak kenarlarıyla dikkat çeken "İnsan Konkresyonu" (*Concretion Humaine*) isimli heykeli ⁴³, gelişimin ve oluşumun bilgisini verir. *Spacialism* (Uzamsalcılık) adlı yaklaşımda ise, farklı bir uzamın varlığına dikkat çekilir.

Spacialism, Lucio Fontana tarafından İtalya'da başlatılan, görsel sanatlara özgü bir sanat akımıdır. Tuvaller üzerinde oluşturduğu "yırtıklar" ile farklı bir boyut ve oluşum arayışında olduğu bilinen Fontana için, modern insan, doğal ve sade olanın peşinde olmalıdır. Fontana'ya göre "doğaya her zamankinden daha çok yaklaşmalıdır" ve "doğa sevgimiz, bizi onu kopyalamaya zorlamaz" (2003, s. 655).

Fontana'nın soyut üslupla çalıştığı "Uzamsal Kavram: Doğa" yapıtında ⁴⁴ heykelleştirdiği bilgiler şöyle okunabilir: bir heykel en sade doğal biçimlerde

⁴² Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 8.'de değerlendirilmiştir.

⁴³ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 9.'da değerlendirilmiştir.

⁴⁴ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 10.'da değerlendirilmiştir.

çalışılabilir; yapıt, el değmemiş gibi, doğanın bir parçası gibi durabilir; heykelin pozitif yüzeyi üzerinde açılan bir yarık ile negatif biçim oluşturulabilir ve görünmeyen farklı bir boyutun, oluşumun varlığına dikkat çekilebilir.

Spacialism'e ait yapıtlar, Primitivizm'den etkilenen heykeltıraşların yapıtları gibi, detaydan uzak ve yalındır, doğal biçimler olabildiğince soyutlanmıştır. Ancak görsel sanatlara özgü olan "minimal sanat" kavramı, ilk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş" sanat anlamında kullanılır. Pierre Cabane'a göre Pop Sanat'ın taşkın canlılığından sonra, basit yapılar kendilerini benimsetirler (2007, s. 354). 1960 sonrası bu anlayış, "Minimalizm" adı verilen bir akım olarak görülür.

Minimalist üslupta çalışan Robert Morris'e (1976-2008) göre Tatlin, heykeli doğayı model almaktan kurtaran belki de ilk kişidir. Gestalt prensipleriyle ilgilenen Morris'e göre küpler, piramitler gibi basit sıradan çokyüzlüklerde, bütün Gestalt duyumunun ortaya çıkması için seyircinin nesne çevresinde dolaşması gerekmez⁴⁵. Morris, basit çokyüzlülere "birleştiriciler" der. (2003, s. 829-830). Morris'in soyut geometrik biçimleri kullanmasına karşı, George Segal'in (1924-2000) figüratif üslupta çalıştığı ve insan bedeninden kalıp alma yöntemini kullandığı bilinir

Segal'in 1960'lardaki figüratif çalışmaları Yeni-Realizm adı verilen akımın öncüleridir. Sanatçının "Üç Figür Dört Sıra" yapıtı⁴⁶, bu akıma örnek verilebilir ve bu yapıttaki "heykelleştirilmiş bilgiler" şöyle okunabilir: heykeller insan bedeninden kalıp alma yoluyla yapılabilir; heykeller, müze, galeri gibi kurumsal yapılar olmadan da seyirci ile iletişim kurabilir. Segal'in farklı bilgileri sağlayan heykelleri de bulunur;

⁴⁵ Morris'in yapıtı, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 11.'de değerlendirilmiştir.

⁴⁶ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 2. 12.'de değerlendirilmiştir.

örneğin 1980'lerde alçı, ahşap ve tel malzemelerini kullanarak hazırladığı "Soykırım" isimli çalışmasında, soykırımın sonuçlarını göstererek insanları uyarmak ister.

Bu bölümde adı geçen, "izm"lerin kurulmasında veya benimsenmesinde payı olan heykeltıraşların, estetik kaygılarla çalışmadıkları, heykelleri aracılığı ile bilgi ilettikleri ve bu bilgiler nedeniyle, "izm"lerin ortaya çıkmasına veya benimsenmesine yol açtıkları görülür. Ancak bu yapıtların bile, "izm"lere göre değil, "genelleme yapmadan" tek tek değerlendirilmeleri, sağladıkları bilgilerin okunabilmesi için daha yararlı olur. Çünkü ancak bu bilgiler, bir yapıtın "varlıktaki özel yerini" görmeye, "başarılı" ve "önemli" oluşunu ortaya koyabilmeye yarar.

3. 1. 2. İzmler Dışında Olan Heykeller ve Bilgi

19. yüzyılın sonundan günümüze, herhangi bir "izm"e ait olmayan heykeller irdelendiği zaman, hiçbirisinin estetik kaygılarla çalışılmadığı, heykeltıraşların iletmek istedikleri bilgileri, vermek istedikleri mesajları heykelleştirdikleri, heykellerin de bu "heykelleştirilmiş bilgileri" gösterdikleri görülebilir.

3. 1. 2. 1. Rodin: Modern Heykelin Öncüsü

Auguste Rodin (1840-1917), geleneksel heykel anlayışından farklı yaklaşımıyla ve heykelleriyle ilettiği bilgilerle, "modern heykelin" önünü açan sanatçılardandır.

Anıtların çalışılmasına farklı yaklaşan Rodin, sipariş aldığı anıtların yüksek kaide üzerine oturtulmalarını ve seyirciden kopuk olmalarını istemez. Örneğin

“Calais Burjuvaları” anıtını ⁴⁷ yer seviyesinde tasarlar. Ancak bu anıt, Ernest Decroix’in çizimiyle inşa edilen, bir metre yüksekliğindeki, geleneksel ve Rodin’e göre “çirkin” olan bir kaide üzerine oturtulur ⁴⁸ (Tytgat, 2006, s.165-166). Figüratif üslupla çalışılmış olan “Calais Burjuvaları” anıtınının sağladığı bilgilere göre anıtlar farklı bir kompozisyonla çalışılabilir, yer seviyesinde tasarlanabilir, içerik olarak da Kuçuradi’nin dikkat çektiği gibi insan realitesinin “fenomenolojik reduksyon”udur (2010, s. 18).

Rodin, kendisine sipariş verilen Balzac heykelini de kukuletalı, sabahlıklı ve dantel yakalı çalışır. Balzac heykelinin sağladığı Balzac ile ilgili bu bilgiler, heykelin skandal olarak nitelendirilmesine neden olur; Balzac heykeli, Rodin yerine başka bir heykeltıraşa, Alexandre Falguère’e sipariş edilir.

Rodin, insan morfolojisi kitaplarındaki ve tıp fakültesi derslerindeki bilgiyi yeterli görmez; ona göre tüm bunlar ölüdür. Rodin için önemli olan, yaşayan biçimin kılı kırk yarararak incelenmesidir; bu nedenle hareketi heykele aktarmak için “bir duruştan ötekine geçiş”ler üstünde çalışır (Delclaux, 2006, s. 180-181). Sanatçının bu anlayışı, Yürüyen Adam gibi heykelleri üzerinden okunabilir. Cornell’e göre Rodin ve Medardo Rosso, Empresyonistlerin resimde yakaladıklarını heykelde yakalamışlar ve “anın izlenimini” heykellerinde göstermişlerdir (1983, s. 361). Ancak Rodin, kendisine Empresyonist denilmesini haklı olarak kabul etmez; çünkü çok farklı üsluplarda çalışmaları bulunur.

⁴⁷ Bu anıt, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 1.’de değerlendirilmiştir.

⁴⁸ Günümüzde Rodin’in adı geçen heykeli, Fransız yasalarının izniyle 12 adet çoğaltılmış ve Londra, Tokyo, Washington gibi kentlere yerleştirilmiştir; çoğu müzede heykel, sanatçının istediği gibi yer seviyesinde sergilenmiş, birkaç yerde, örneğin Londra’da belirli yükseklikteki kaideler üzerine yerleştirilmiştir.

Rodin, sanata estetikle yaklaşmaz, izleyicilerin “güzel” veya “çirkin” bulacakları heykeller yapmayı amaçlamaz. Sanatçı, plastik sanatların biçim diliyle, çeşitli konularda söylemek istediklerini heykelleştirir. Örneğin, Rodin’in Yürüyen Adam heykelinde ⁴⁹ sanat adına iletildiği “heykelleştirilmiş bilgiler”e göre sıradan bir hareket veya biçimin kendisi heykelin konusu olabilir; heykel sanatında bir figürün parçaları “tamamlanmış heykel” olarak çalışılabilir; heykelde döküm izleri vb. bırakılabilir, heykelin geleneksel anlamda bitmiş görünmesi zorunlu değildir.

3. 1. 2. 2. Giacometti: Yalnız Heykeller

Çok farklı üsluplarda çalışan ve bu nedenle de birçok akımla ilişkilendirilen Alberto Giacometti’nin (1901-1966) detaysız, özgün biçimde uzatılmış, soyutlanmış, kırılacakmış gibi duran figürleri eşsizdir. Örneğin “Yürüyen Adam” heykeli ⁵⁰ ve “Köpek” heykeli ⁵¹ özgün figüratif üslup, özgün soyutlama ve özgün perspektif kullanımının bilgilerini sağlarlar. Plastik sanatlara farklı form bilgisi kazandıran ve Varoluşçuluk felsefesinden de etkilenen Giacometti, “Yürüyen Adam” heykeli gibi heykellerini grup olarak da çalışır. Bu heykeller, özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında insanın yaşadığı kaygıların ve insanın yalnızlığının bilgisini iletirler. Giacometti’nin bu heykelleri için Sartre şöyle der:

İnsan kalabalığı, Giacometti’nin üzerinde çalıştığı konulardan biri. Bir meydanda birbirlerine bakmadan geçen insanlar. Umutsuz, yalnız ama birlikte. Birbirlerini kaybeden, ama birbirlerini aramadıkça da asla birbirlerini kaybetmeyecek olan insanlar

⁴⁹ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 1.’de değerlendirilmiştir.

⁵⁰ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 2.’de değerlendirilmiştir.

⁵¹ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 2.’de değerlendirilmiştir.

(...) Giacometti kullandığı maddeye, insana ait biricik bütünlüğü doğru bir şekilde vermeyi başarır: Bu eylem bütünlüğü'dür (2000, s. 70, 96).

Sanatçı, Yürüyen Adam isimli heykeliyle benzer üslupta çalıştığı Köpek heykeli için de şöyle der: "Rue de Vanves'da yağmurlu bir günde, bina duvarlarına yakın, başım önde, biraz da mutsuz yürürken, kendimi bir köpek gibi hissettim ve heykelini yaptım" (aktaran Brenson, 2004, s. 227). Sanatçının bu sözleri, sanatçının sadece düşüncelerini değil, zaman zaman kendisini nasıl hissettiğini de eserlerinde gösterdiğini vurgulayan "kendisinin verdiği bir bilgidir". Daha önce de belirtildiği gibi, bir sanatçının yapıtıyla ilgili olarak "kendisinin verdiği" herhangi bir bilgi, sanatçının yapıtını değerlendirmeye katkı sağlar.

3. 1. 2. 3. Moore: Heykelde Yüzey Şekilleri

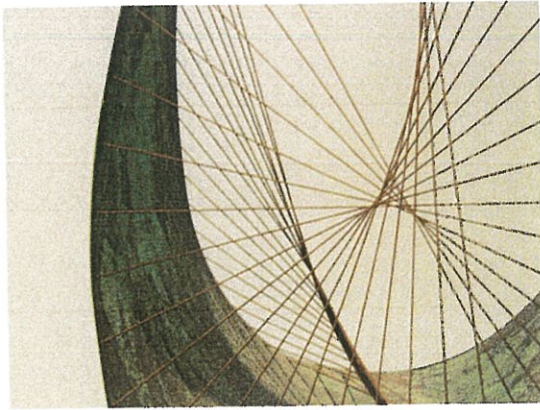
Doğadaki dağ, tepe gibi yüzey şekillerinden etkilenen Henry Moore (1898-1986), insan figürünü adeta yeni yüzey şekilleri yaratacak şekilde tasarlar. Moore'un heykelleri, plastik sanatlar adına önemli "heykelleştirilmiş bilgiler" verirler. Örneğin "Uzanan Figür" isimli yapıttaki⁵² "heykelleştirilmiş" bilgiler şöyle okunabilir: heykelin "doluluk-boşluk" ilişkisine yeni bir yorum getirilebilir; heykelin dışındaki boşluk, heykelin dış konturlarından içeriye alınabilir; figürün içinde bir boşluk ve farklı bir doluluk boşluk karşıtlığı yaratılabilir. Ayrıca sanatçının büyük boyutlardaki çalışmaları açık alanlarda sergilenir. Böylece insanların adeta heykelin içinde dolaşabileceği "yeni çevre"lerin yaratılabileceği gösterilmiş olur.

⁵² Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 3.'te değerlendirilmiştir.

Moore'un açık alanlar için tasarladığı büyük boyutlu heykeller, yerleştirildikleri mekânın bir parçası olmak yerine, mekânı dönüştürerek kendilerine özgü, yeni bir mekân yaratırlar. Heykel ve mekân ilişkisine farklı bir görme biçimi kazandıran benzeri heykeller, seyirci ve heykel ilişkisine de farklı bir görme biçimi kazandırır. Seyirci, pasif bir şekilde belli bir uzaklıktan gördüğü heykelin içine girerek veya çevresinde dolaşarak heykele katılma deneyimini yaşar. Moore'un plastik sanatların biçim dilini kullanarak çalıştığı yapıtlarının sağladığı bilgiler, onları açık alan için tasarlanmış dekoratif nesnelere veya seyircinin beğenisine sunulan, estetik kaygılarla çalışılmış "iri biblolardan" ayırır.

3. 1. 2. 4. Hepworth: Soyutlamada Çeşitlilik

Soyut heykellerde, doğal biçimler sadeleştirilir, detaylardan arınmış geniş yüzeyli planlar veya geometrik biçimler kullanılır. Her sanatçının kendine özgü bir soyutlama anlayışı bulunur. Kimi sanatçılar, örneğin 1950'lerde Barbara Hepworth, farklı soyutlama biçimlerini heykel sanatına tanıtarak heykelin biçim diline katkı sağlamıştır.



Resim: 3. 1. 2. 1. Hepworth: Orpheus (detay), 1959.

Hepworth'un heykellerinde maden, ahşap ve ip gibi farklı malzemeleri ustaca bir arada kullandığı görülür. Örneğin Orpheus heykelinin⁵³ içinde bıraktığı boşluğu, ip gibi malzemeler kullanarak hareketlendirir. Orpheus heykelindeki "heykelleştirilmiş bilgilere" göre, heykelin içindeki boşluk, farklı malzemeleri kullanarak ve karşıtlıklardan yararlanarak hareketlendirilebilir; ışık-gölge değerlerine yeni bir yorum getirilebilir; farklı malzemelerin ve dokuların bir arada kullanılması, heykelin biçim diline katkı sağlar.

3. 1. 2. 5. Calder: Hareket Eden Heykel

Sanatın biçim diline katkı sağlayabilme, sanatçılara ve seyircilere farklı görme biçimleri kazandırabilme amacıyla, Alexander Calder (1898-1976), renkli soyut heykellerine "hareket" katarak, heykelin geleneksel üç boyutunu aşar⁵⁴. Calder'in ince tel ve levhalardan oluşan, elle veya hava akımlarıyla hareket edebilen yapıtlarını 1932'de Duchamp, "mobiller" olarak adlandırır. Calder, 1932'de Duchamp'a yazdığı bir mektupta, bunları "dört boyutlu çizimler" olarak adlandırmıştır (Tükel, 2008, s. 284). "Kinetik Sanat"ın öncülerinden olarak da bilinen Calder'in "mobilleri", heykelin tamamen soyut, renkli ve en önemlisi hareketli olabileceğinin bilgisini verirler. Calder'in önünü açtığı Kinetik Sanat'ta ise, ışık, makineler veya hava, su gibi doğal güçler kullanılır. Bu tür farklı malzemelerin kullanılması ve teknolojiden yararlanılması, günümüzün enstalasyonlarının⁵⁵ hazırlanmasında da

⁵³ Bu heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 4.'te değerlendirilmiştir.

⁵⁴ Calder'e ait bir "mobil", bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 5.'te değerlendirilmiştir.

⁵⁵ Açık veya kapalı alanlarda hazırlanan "enstalasyon" Türkçe'ye genelde "yerleştirme" olarak çevrilir; enstalasyonun kökleri, Kurt Schwitters'in (1887-1948), "Merzbau"larına kadar gider. Schwitters 1920'lerde mimari ve heykel arasındaki sınırları bulanıklaştırmış, mekânın kendisini heykel haline getirmeye çalışmıştır.

görülür. Enstalasyonun geleneksel heykelden en önemli farkı, belirli bir mekân için ve seyircinin katılımı için hazırlanması ve seyirciyi “katılımcı”ya dönüştürmesidir.

Teknolojiden yararlanarak çalışan sanatçılar da, yapıtları aracılığıyla bilgi iletmek isterler. Örneğin dijital sanat çalışmalarıyla bilinen Robert Michael Smith şöyle der: “(...) hem sanal hem gerçek olan heykellerim, doğanın temel yapıları olan arketip formları dikkate alan konuşmalardır (...)” (aktaran Wands, 2006, s. 96).

3. 1. 2. 6. Abakanowicz: Eleştiren Heykel

Abakanowicz (1930-), 1939’da Polonya’nın Naziler tarafından işgaline ve 1944’de Varşova Ayaklanmasına tanık olur; hem bu olayların içinde, hem de yardım amaçlı hemşire olarak çalıştığı klinikte, yıkımla ve ölümlerle yüz yüze yaşar. Bu nedenle, sanat çalışmalarının önemli bir bölümüyle insanlığı sorgular. Bu sorgulama ve yaşadıkları, sanatçının eserlerinde okunabilir.

“Savaş Oyunları” konulu serisinde bir dizi silah çalışan Abakanowicz, “Runa”⁵⁶ adını verdiği benzer yapıtlarında, savaşın ilkelliğini ve yıkıcılığını gözler önüne serer. Benzer şekilde, 1990’larda savaşın yıkımını göstermek için çalıştığı “Yatıştırılmış Varlıklar Alanı” (*Space of Becalmed Beings*) isimli, soyut figüratif “Sırt” figürleri Japonya’da Hiroshima Çağdaş Sanat Müzesi’nde bulunur.

⁵⁶ Runa adı verilen heykel, bu çalışmanın dördüncü bölümünde. bölüm 4. 3. 6.’da değerlendirilmiştir.



Resim: 3. 1. 2. 6. 1. Abakanowicz: Yatıştırılmış Varlıklar Diyarı, 1993.

Polonya'da 20. yüzyıl sanat atmosferini gözlemleyen sanat tarihçi Piotr Piotrowski'nin gözlemine göre 1960'lardan sonra sanatçılar, sanat ve insanlık durumu arasında ilişki kurarlar (aktaran Inglot, 2004, s. 79). “Sanat, insan türünün en zararsız etkinliğidir” diyen Abakanowicz, bu sözlerinden hemen sonra, sanatın totaliter sistemler tarafından bir propaganda aracı olarak kullanıldığını anımsadığını, sanatçıların olağanüstü duyarlılıkları olduğunu söylemek istediğini, fakat Hitler'in ressam olduğunu, Stalin'in de soneler yazdığını anımsadığını söyler. Abakanowicz'e göre sanat problemleri çözmez; fakat onların varlıklarından insanları haberdar eder (1995, s. 260).

Abakanowicz'in “Agora” isimli 106 adet başsız, kolsuz, içi boş figürden oluşan heykel grubu ⁵⁷, Chicago Grandt Park'ta sergilenmiştir. Kullanılan malzemenin paslanması nedeniyle kırmızımsı renk alan her bir figür yaklaşık üç metreye yakındır. Abakanowicz'in Agora'dakilere benzeyen figürleriyle, Hitler gibi liderleri körü körüne, düşünmeden izleyen kalabalıkları gösterdiği bilinir. Sanatçı, kendisiyle yapılan röportajlarda “beyinsiz organizmaların” kendilerine verilen emirlerin peşinden gittiklerinin altını çizer (Artner, 2005, *Chicago Tribune News*).

⁵⁷ Agora adı verilen bu yapıt, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 7.'de değerlendirilmiştir.

3. 1. 2. 7. Kapoor: Heykel ve Deneyim

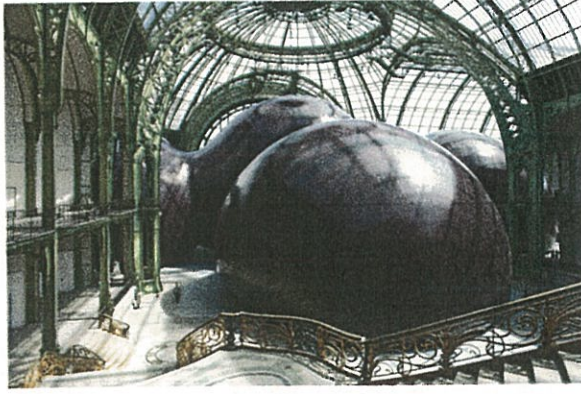
Çağdaş sanatın dehası olarak tanınan Anish Kapoor (Antmen, 2014, s. 79), farklı üsluplarda ve farklı malzemelerle çalışan bir sanatçıdır. Örneğin sanat ve mühendisliği birleştirdiği enstalasyonlar hazırlar; bazı çalışmalarında taş gibi malzemeleri olabildiğince doğal halleriyle bırakır; renkli pigmentlerle hazırladığı yapıtları sergiler; “sanat dünyaya tutulan aynadır” görüşüne uygun biçimde, kamusal alana ayna yerleştirir. Kapoor’un yapıtlarıyla üslup ve içerik açısından farklı bilgileri ilettiği görülebilir.

Kapoor, kimi çalışmalarında ışığı ve maddeyi yutan kara delikler ve görünmeyen başka boyutlar olduğunu gösterir. Bu amaçla sanatçı, taş çalışmalarına, sergi duvarlarına veya yere, karadelik etkisi veren veya farklı bir boyuta işaret eden “delik”, “yırtık” gibi negatif biçimler uygular. Örneğin *Marsupial* isimli soyut yapıtında, karadelik gibi farklı bir uzamın ve negatif biçimin gücünün bilgisini vermek istediği görülebilir. Bu yapıttaki güçlü negatif alan, seyirciyi içine çekebilecek bir karadelik gibi çalışıldığı için, seyirciyi bilinmeyen farklı bir boyuta doğru çeker.

Kapoor’un 2004 yılında Chicago’ya yerleştirdiği paslanmaz çelik “Bulut Kapısı” üzerinde gökyüzünün, çevredeki binaların, gelip geçen insanların yansımaları görünür. Başka bir gezegene aitmiş gibi görünen “Bulut Kapısı”, soyut bir uzam yaratır (Baume, 2008, s.18). Bu soyut yapıt, bir heykelin yerleştirildiği yerle nasıl bütünleşeceğinin ve heykelin çevresinde olup bitenlerin heykele nasıl

katılabileceğinin bilgisini verir; sanat, dünyaya tutulan aynadır görüşünü de akla getirir.

Benzeri çalışmaların gerçekleştirilmesi için sanatçıların maddi açıdan ciddi destek aldıkları bilinir. Ancak bir heykelin sanat değeriyle onun büyüklüğü veya kullanılan malzemenin “pahalı oluşu” arasında bağlantı kurmak da yanlış olur.



Resim: 3. 1. 2. 7. 1. Kapoor: Leviathan (dış görünüm), 2011.

Kapoor'un Paris Grand Palais'de MONUMENTA 2011 için hazırladığı Leviathan isimli enstalasyonu, 35 metre yüksekliğindedir. Çelik çerçeveye gerilen PVC (polivinil klorür) kaplı polyester malzemedan yapılan bu enstalasyon, birbirine ekli dört kollu balon biçimindedir ve ziyaretçiler içini gezebilirler⁵⁸. Leviathan'ın içi, ışık, yatay ve dikey çizgiler nedeniyle dış görünüşünden daha büyük görünür.

Yerleştirildiği mekân içinde yeni bir uzam yaratmak ve sergi alanının sınırlarını zorlamak isteyen Kapoor, Leviathan'ın içinde tek renk olarak kırmızıyı seçmiştir. Bu rengin diğer renklerden daha çok psikolojik ve fiziksel “karamsar” gölge yarattığını düşünen sanatçı, ziyaretçilere daha önce hiç yaşamadıkları “yeni bir felsefi deneyim” yaşatmak istediğini belirtir. Kapoor için boşluk, felsefi bir şeydir (Loisy, 2011, s. 4).

⁵⁸ Bu enstalasyon, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 3. 7.'de değerlendirilmiştir.

Benzeri enstalasyonların önemli bir bölümü, sergi bitiminde kaldırılır. Kalıcı olan, yapıtın fotoğrafları ve yapıtla ilgili çeşitli kaynaklarda yer alan bilgilerdir. Örneğin Leviathan, söndürülmüş, sökülmiş ve “Leviathan”ın ölümü olarak haber olmuştur. Herhangi birine verecek bir “mesajı olmadığını” söyleyen Kapoor, şöyle der:

Bir sanatçı olarak rolüm bir şey söylemek, bir şeyi ifade etmek, anlatmak mıdır? (...) Söylemek istediğim belirli bir şey yok, herhangi birine verecek mesajım da yok. Benim rolüm ifadeye yer açmak, olanak sağlamak. Şöyle diyelim, insanın kullanabileceği fenomenolojik algılara ya da başka algılara izin veren yolları tanımlamak, sonra şiirsel bir varoluşa doğru harekete geçmek” (aktaran Antmen, 2014, s. 93)

Kapoor “bir mesajı” olmadığını söylese de, çalışmaları aracılığıyla her zaman söyleyecek bir sözü olduğu görülebilir. Örneğin yukarıdaki alıntıda, “insanın kullanabileceği fenomenolojik algılara ya da başka algılara izin veren yolları tanımlamak, sonra şiirsel bir varoluşa doğru harekete geçmek” istediğini belirtir. Daha önce de belirtildiği gibi Kapoor, Leviathan’ın içine giren ziyaretçilere “felsefi deneyim” yaşatmak istediğini, boşluğu felsefi bir şey olarak gördüğünü söyler. Doğal halde bırakılmış görünen taş heykelleri için Kapoor, “taşın biçim alması sanki taş ocağında gerçekleşmiş gibi olmalı, bir el o taşta hiç dokunmamış gibi olmalı” der. Sanatçı, büyük boy çalışmaktan da kaçınmamak gerektiğini savunur; örneğin, “çağdaş sanatta adeta ölçekten utanan bir gelenek var, sanki ölçek kötü bir kelime” der (aktaran Antmen, 2014, s. 74-80). Sanatçının yapıtlarıyla ilgili verdiği bu bilgiler, onun, “estetik kaygılarla” çalışmadığını, sanatı sorguladığını ve sanatla ilgili çözümlerini yapıtları aracılığıyla ortaya koyduğunu gösterir.

3. 2. Sıradan Nesnelere Sanat Yapıtına Dönüştüren Bilgi

20. yüzyılın başından günümüze sıradan nesnelere, örneğin bir pisuarın, çalı demetlerinin, ağaç gövdelerinin, taşların, iskemlelerin vb. sanat alanında yer aldıkları, sanat yapıtı statüsünde oldukları görülür. Genelde anti-estetik kavramıyla yaklaşılacak bu yapıtların sağladıkları bilgilerin okunabilmesi için, anti-estetiğin “çirkin”, “biçimsiz”, “estetiği reddeden”, “sanata tepki”, “biçime tepki”, “moderniteye tepki”, “kapitalizme tepki” gibi farklı anlamlarından hiçbirisi yardımcı olmaz.

Sıradan nesnelere sanat yapıtına dönüşmesini sağlayan, bilginin gücüdür. Sanatçı, duygu ve düşüncelerini iletmek için bir nesne seçer ve verdiği bilginin gücüyle, sıradan bir nesneyi çok az değiştirerek veya olduğu haliyle sanat yapıtına dönüşmesini sağlar. Aslında bunda pek şaşılacak bir durum yoktur. Geçmişten günümüze kimi filozoflar, örneğin Aristoteles ve Schopenhauer, sanat yapıtlarındaki bilginin gücüyle insanların değişip dönüştüğünü öne sürmüşlerdir. Bir insanı değiştirecek güçteki bilgi, hiç kuşkusuz bir sanatçının da sıradan nesneyi dönüştürerek sanat yapıtı statüsüne yükseltmesini sağlayabilir.

Sanat yapıtına dönüşen sıradan nesnelere değerlendirirken, bu yapıtların “Karşı-Sanat”, “Kavramsal Sanat”, “Yoksul Sanat” gibi tamamen yeni kategorilerin oluşmasına neden olduklarına ve bu kategorilerle değerlendirmeye dikkat etmelidir. Bu yapılmadan bu çalışmalara “heykel” denirse, heykelin kendine özgü biçim dilinin ve bu dil içindeki yeniliklerin, farklılıkların anlaşılması zor olur. Üstelik heykel sanatında “bu post modern sanat⁵⁹, ne yapılsa gider” gibi yargıların yerleşmesi de

⁵⁹ Postmodern sanatın 1960'larda Pop Sanat ile başladığı kabul edilir. Ancak kimi sanat tarihçilerine göre postmodern sanat, 1960'dan önce Duchamp ve Dada ile başlar. Ancak, bu başlangıç tarihleri kabul edilirse, aynı tarihlerde görülen Modernizm'in “izm”lerini anlamak zorlaşır. Duchamp'ın çalışmaları, Dada vb. Modernizm içinde yer alırlar ve bu dönemi eleştirirler..

kaçınılmaz olur. Hiçbir sanatçı “ne yapsam gider” anlayışı ile çalışmaz; çünkü böyle bir şeyin olamayacağını bilir. “Bana ilham geldi” diyen bir sanatçı bile bu “ilham gelen şeyi” plastik sanatlara uygun bir biçimde sunabilmek için düşünür, bilgisini kullanır.

Sanatçıların yapıtları aracılığı ile eleştirel nitelikte bilgi iletmelerinin veya tepki göstermelerinin, kimi zaman çeşitli güç odaklarını endişelendirdiği görülür. Örneğin 1940’ların sonuna doğru, ABD Kongre üyesi George A. Dondero (1883-1968), modern sanat yapıtlarında, özellikle de “izm”lere ait eserlerde gördüğü Komünizmi suçlar.

Bu çalışmanın “Heykeller, İzm’ler ve Bilgi” (3. 1. 1.) bölümünde irdelenen sanat, Dondero’ya göre Rus Devrimi’nin silahı olarak Amerika’ya yerleştirilmiş sanattır. Bütün izmler: Dadaizm, Futurizm, Konstruktivizm, Suprematizm, Kubizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm yabancı kökenlidir ve Amerikan sanatında yerleri olmamalıdır. Bu akımlara ait eserler Dondero için yıkım araçları ve yıkım silahlarıdır. “Kongre Tutanakları”na göre, bu konuda Dondero şöyle der:

Kubizm tasarlamış düzensizlikle yıkmayı hedefler.

Futurizm makine mitiyle yıkmayı hedefler.

Dadaizm dalga geçerek yıkmayı hedefler.

Ekspresyonizm ilkel ve çığgın olanı taklit ederek yıkmayı hedefler.

Sürrealizm akli reddederek yıkmayı hedefler

Artık hoşgörülmesi imkânsız bir durumla karşı karşıyayız, devlet okulları, liseler, üniversiteler, sanat ve meslek okulları yabancı sanat düzenbazları sürüsünün işgali altında. Komünist esinli ve komünist bağlantılı öğretiyi pazarlıyorlar; İzm’ler öğretisinin

Postmodern kavramı, sanat dışında da kullanılır. Önce sanat alanında görülen “postmodernite teması, daha geniş alanları kapsamış, kültürel, felsefi ve politik deneyimimizin yeni bir ufku haline gelmiştir (Laclau, 2002, s.81). Postmodern, akılcı, modernist Batı düşüncesini sorgulayan ve eleştiren, merkezsiz bir düşünce biçimidir (Doltaş, 1999, s. 24). Postmodernizm, eleştirel açıdan canlandırılmış bir Modernizm biçimidir ve “meta anlatılara” karşı güvensizliktir (Lyotard, 2003, ss. 1122-1123)

tek ortak hedefi de kültür geleneğimizi ve paha biçilmez mirasımızı yok etmektir (2003, s. 667-668).

Dondero'nun görüşleri tartışılabilir. Örneğin Alfred H. Barr (1902-1981), "Modern Sanat Komünist mi?" başlıklı makalesinde, modern sanata 'komünist' denilmesini eleştirir (2003, s. 670-673). Ancak Dondero'nun görüşlerinin bu çalışma açısından önemi, sanat yapıtlarının estetik kaygılarla çalışılmadığına ve sanatçıların yapıtları aracılığı ile ilettikleri bilgiler nedeniyle, bu yapıtların kimi zaman bir silah gibi bile algılanabildiklerine dikkat çekmesidir.

3. 2. 1. Duchamp: Pisuardan Sanat Yapıtına

Merdivenden İnen Çıplak (1911) gibi yapıtlarıyla da bilinen Marcel Duchamp'ın 1917'de "Çeşme" ⁶⁰ adını verdiği ve sergiye Richard Mutt takma ismiyle yolladığı pisuar, bir sanat yapıtı olmadığı için sergiye kabul edilmez. Buna karşı, günümüzde bir sanat yapıtı olarak kabul edilen "Çeşme"nin, neredeyse her dilde yayınlanmış olan sanat tarihi ve benzeri kaynaklarda yer aldığı, kalıcı olabildiği bilinir, üstelik orijinali kaybolmuş olsa bile.

Duchamp'ın pisuarı sergiye kabul edilmeyince, 1917 yılının Mayıs ayında, New York'ta *The Blind Man* isimli sanat dergisinin ikinci ve son sayısında aşağıda verilen metin yayınlanır. Metnin Duchamp'a ait olup olmadığı tartışmalıdır, ancak yayınlanmasından Duchamp'ın sorumlu olduğu tartışılmaz. Sanatçının neden pisuarı seçerek sergiye gönderdiği tam olarak bilinmese de, aşağıda verilen metinde, Amerika'nın sanatının eleştirildiği açık şekilde görülebilir. Bu metin,

⁶⁰ Çeşme, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 4. 1.'de değerlendirilmiştir.

sanatçının “seçimine” , “nesneye yeni anlam yüklemeye” ve “sanat eserinin elle yapılıp yapılmamasına” dikkat çekmesi açısından önemlidir. Bu metne göre:

Altı dolar ödeyen her sanatçının sergiye katılabildiğini söylüyorlar. Bay Richard Mutt, bir çeşme gönderdi. Bu, hiçbir tartışması yapılmadan kayboldu ve sergilenmedi. Bay Mutt’un çeşmesinin reddedilmesinin dayanakları nelerdi:

1-Bazıları onu ahlak dışı ve kaba buldu.

2-Bazılarına göre de “*plagiarism*” di, tesusat malzemesiydi.

Bay Mutt’un çeşmesine ahlak dışı demek saçma (...) Bay Mutt’un çeşmeyi kendi elleriyle yapıp yapmamasının önemi yok, onu SEÇTİ (...) O nesne için yeni bir düşünce yarattı. Tesusat malzemesi demek de absürd. Amerika’nın sanat eserleri sadece onun tesusatları ve köprüleridir (aktaran Harrison, Wood, 2003, s. 252).

Thierry de Duve’ye göre Duchamp’ın görüşü, yani yorumu eseri yaratır (aktaran Erzen, 2012, s. 157). Jale Nejdet Erzen’e göre:

Duchamp’ın düşüncesi hiçbir zaman güzellik yaratmak olmamıştı; sanatın güzellikle ilgisi olmadığını savunarak, ‘sanat nedir?’ sorusunu güzelliğin ötesine taşımayı amaçlıyordu (...)

Çağdaş dönemde sanatta beğeni ve ölçüt problematiğinin en iyi örnekleme si Duchamp’tan gelmiştir aslında. O şunu söyler gibidir: ‘Bunu kim yapmış olursa olsun, bunu yaparken ondaki sanat değerini görmüyordu, ben görüyorum. Bundan dolayı bu benim eserimdir. Ben de alıp müzeye koyuyorum. Onun için, sanatı yaratan en önemli şey, yine insan aklı ya da yargısıdır, yargılama gücüdür, onu seçebilme gücüdür’ (...) (2012, s. 158-159).

Danto da şöyle der:

Her koşulda, şartlar göz önüne alındığında 1790’da buji sanat eseri olamazdı. Bugün ise Marcel Duchamp’ın 1917 dolaylarında yaptığı yaramazlıktan doğmuş bir devrim neticesinde, buji de sanat eseri olabilir; ama bunun da nedeni bujinin güzelliği değildir.

Duchamp estetik tanımaz. Bunlar sanat ise fakat güzel değillerse; güzelliğin gerçekten de sanatın tanımlayıcı özneliği olamayacağını ispatlıyordu Duchamp (2010, s. 113).

Bu örneklerden de görüldüğü gibi bu pisuarın neden sanat alanında kabul gördüğüne ilişkin birçok yorum yapılmıştır. Oysa Duchamp'ın görsel sanatların biçim dilini kusursuz bir biçimde kullandığı "Merdiven'den İnen Çıplak" tablosu üzerinde pek durulmaz.

Duchamp'ın "Çeşme" adını verdiği pisuar, sanat yapıtına dönüşmüş bir nesnedir; çünkü "sanat bilgisine güvenilen" sanatçının iletmek istediği bilginin gücü, tepkisini göstermek için bu nesneyi seçmesi, sıradan nesneyi sanat yapıtı statüsüne yükseltmiştir. Her mesaj ileten, bilgi veren nesnenin sanat yapıtına dönüşmeyeceği açıktır. Ancak, farklı görme biçimleri kazandırabilen, örneğin sanatı sorgulatabilen, sanata katkı sağlayan, farklı çalışmalara ilham veren vb. bilgilerin dönüştürme gücü vardır.

Çeşme, sanatı sorgular; "bir pisuar sanat yapıtı olur mu?", "bu sanat yapıtı mıdır?", "bunu sanat yapıtı yapan nedir?" gibi sorular sordurtur. Bu soruları yanıtlama çabaları sonucunda, hazır nesnelere (*ready mades*) sanatta kullanılmaya başlar; sanatta "el işçiliğinin" önemli olmadığı düşünülür; sanat yapıtının, elle yapılmış bir nesne değil de, sanatı sorgulayan veya eleştiren düşüncenin kendisinin olabileceği görüşü ortaya konulur. Bu görüşler de plastik sanatlara Karşı-Sanat, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat gibi farklı kategoriler kazandırır. Çeşme heykel değildir; Karşı-Sanat, Karşı-Biçim, Kavramsal Sanat kategorilerine aittir; bir başka deyişle, plastik sanatlara ait bir sanat yapıtıdır. Bu yapıt, kendisini bir sanat yapıtı olarak görecektir kategorileri plastik sanatlara kazandırmanın öncüsü olmuştur.

3. 2. 2. Hausmann: Dada, Tepki Gösteren Sanat

Savaşın yarattığı karamsallık ve umutsuzluktan etkilenen sanatçılar tarafından ortaya konulan Dada, 1915-1916'da New York ve Zürih'te aynı zamanlarda görülür. Dadacılar, kendi dönemlerindeki politikaları da, sanatı da eleştirirler, her şeyin anlamsızlığını, hiçliğini, vazgeçilmişliği yapıtları aracılığı ile göstermek isterler. Tristan Tzara'nın (1896-1963) 1918'deki Dada Manifestosu'nda hem Dada kavramının anlamı, hem de Dada'ya gösterilen tepkiler için şöyle der:

Dada, hiçbir şeydir; (...) Kru Zencileri, kutsal ineğin kuyruğuna Dada derler. İtalya'nın bir bölgesinde "küp" ve "anne" : Dada diye çağrılır. Bir hobi atı, bir hemşire hem Rus hem de Romen dillerinde: Dada'dır. Bazı bilmiş gazeteciler, Dada'ya çocuk sanatı gözüyle bakar (...) günümüzün küçükçocuklarınıçağırankutsalısalar⁶¹ derler (2003, s. 253).

Dada Manifestosu'nda, eleştiriyi yararsız bulan ve "bir sanat yapıtı hiçbir zaman nesnel olarak herkes için karar yoluyla güzel olamaz" diyen Tzara için, "komşunu sev" ilkesi ikiyüzlülüktür; "kendini bil" ilkesi ise ütopyacıdır, ama hainliği de kucakladığı için daha akla uygundur. Dada, güvensizlikten ve bağımsızlık ihtiyacından doğar; çünkü insanın baktığı her şey sahtedir. Ancak katliamdan sonra insanlık yine de umudunu korur; Dada'ya katılanlar, özgürlüklerini koruyabilirler (Tzara, 2003, s. 253-255).

Hiçbir sanat kuramını ve sanatta hiçbir geleneksel yaklaşımı vb. kabul etmeyen Dadacılar, akademileri ve tüm sanat akımlarını eleştirirler. Örneğin Tzara'ya göre Kübizm bir nesneye bakmanın basit şeklinden doğar; Cezanne'ın gözlerinin yirmi santim altından resmettiği fincana Kübistler yukarıdan bakarlar;

⁶¹ Orijinali: *holy jesusescallingthelittlechildren of our day* (...) (Tzara, 2003, s. 253).

başkaları, dikey kesitini alıp yan yatırır. Futuristler de aynı fincanı hareket halinde görerek peş peşe fincan resmederler. Bütün plastik sanatlara ait çalışmaların yararsız olduğunu savunan Tzara şöyle der:

Eğer şöyle bağırırsam:

İdeal, İdeal, ideal,
Bilgi, bilgi, bilgi,
Boomboom, boomboom, boomboom,

İlerleme, yasa, ahlak ve çeşitli yüksekçe entelektüel adamın birçok kitapta tartıştığı diğer bütün iyi niteliklerin oldukça sadık uyarlamasını vermiş olurum; sonra da herkesin kendi kişisel boomboom dansını yaptığını ve yazarın da kendi boomboom'una bağlı olduğunu söylemiş olurum (...) (2003, s. 254).

Richard Huelsenbeck (1892-1974), "İlk Alman Dada Manifestosu"nda, en yüksek sanatın "bugünün çok katmanlı sorunlarını bilinçli şekilde temsil eden sanat" olduğunu belirtir. Bu Manifestoya göre Ekspresyonistler, ne sanat alanında, ne de yaşamda beklentileri karşılayamamışlardır. Dadacılık ise ilk kez yaşam karşısında estetik bir tutum almaktan çıkar; "Dada!!!, diyen savaş çılgınlığının altını imzalayanlar" yeni idealler için, yeni sanat ortaya koyarlar (Huelsenbeck, 2003, s. 257-259).

Berlin Dada hareketinde yer alan Raoul Hausmann (1886-1971), Mekanik Baş/ Çağımızın Ruhunu isimli çalışmasında⁶², malzeme olarak kuaförlerde kullanılan model başı, cep saati, kamera parçalarını vb. kullanır. Böylece sanatta kullanılan geleneksel malzemeler yerine, sanatla hiç ilgisi olmayan nesnelere de sanat çalışmalarında kullanabileceğini gösterir. Ona göre bu yaklaşım, sanat aracılığıyla bir tepki gösterme biçimidir. Hausmann'ın bu yapıtı, sanatta kullanılan geleneksel

⁶² Bu yapıt, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 4. 2.'de değerlendirilmiştir.

malzemelere ve üsluplara tepki göstermenin, yaşanan çağa tepki gösterme anlamına gelebileceği bilgisini verir.

Kurt Schwitters (1887-1948), Alman Dadaist ressam ve heykeltıraştır; ancak görüşleri yeterince politik bulunmadığı için Berlin Dada grubu tarafından kabul edilmez. “Merzbau” adını verdiği heykel-mimari arası çalışmalar yapar. Mekânın kendisini üç boyutlu bir eser haline getirmeye çalışır. Schwitters çalışmalarıyla, resim-heykel-mimari arasındaki sınırların kaldırılabileceği bilgisini verir. Schwitters’in bu çalışmaları için, günümüzde görülen enstalasyonların öncüleri denebilir.

Hausmann’ın ve Schwitters’in yapıtlarının sağladıkları bilgilerin, “anti-estetik” kavramıyla görülemeyeceği açıktır. Bir yapıtı değerlendirenlerin anti-estetigi hangi anlamda kullandıkları tartışmalı olduğu gibi, anti-estetigin farklı anlamlarından hiçbirisi de bir yapıtın sağladığı bilgileri görmeye ve yapıtı doğru bir şekilde değerlendirmeye katkı sağlamaz.

3. 2. 3. Merz: Yoksul Sanat

Yoksul Sanat (*Arte Povera*), 1960’larda İtalya’da doğar; bu terimi, 1967’de sanat tarihçi, eleştirmen yazar, kuratör Germano Celant kullanır. Yoksul Sanat anlayışında, geleneksel sanatta kullanılmayan malzeme ve yöntemler kullanılarak, sanatta yeni bir tavır alındığı gösterilir. Örneğin bu anlayışta, çiçek, meyve, buz, pirinç ve şeker gibi doğal ve bozulabilir malzemeler de kullanılır.

Mario Merz (1925-2003) ve Michelangelo Pistoletto (1933-) Yoksul Sanat’ın öncü sanatçılarıdır. Yoksul Sanat yaklaşımında sanayileşmeye, kapitalizme, sanat

yapıtının bir meta gibi alınıp satılmasına tepki gösterilir; günlük yaşam ve sanat, sıradan nesnelere ve sanat yapıtları arasındaki sınırların kaldırılması amaçlanır. İtalya’da sanayileşmenin desteklenmesini isteyen, hıza ve teknolojiye hayranlık duyan Futuristler’den sonra, Yoksul Sanat anlayışındaki sanatçıların, sanayileşmenin ve kapitalizmin “mutluluk” getirmediklerini gözlemledikleri ve tepki gösterdikleri öne sürülebilir.

Merz’in “Lingotto” (1968) adını verdiği yapıt, sanatçının yaşadığı ve içinde Fiat fabrikası olan Turin’in bir semtinin ismidir. Merz, Lingotto isimli yapıtında ⁶³ kırsal ve modern kentlerin arasındaki zıtlıklara dikkat çekebilmek için, karşıt özellikte malzemeler kullanmış ve bu malzemelere metaforik anlamlar yüklemiştir. Yapıttaki bu bilgilerin de “anti-estetik” kavramıyla okunamayacağı açıktır.

3. 2. 4. Smithson: Yeryüzünü Şekillendiren Sanat

1960’ların sonlarında ABD’de görülen ve daha sonra Avrupa’ya yayılan Arazi Sanatı (*Land Art*) anlayışında çalışan sanatçılar, yeryüzünde yeni yüzey şekillerinin oluşturulabileceğini, örneğin dalgakıran yapılabileceğini; dağların, tepelerin veya kraterlerin şekillendirilebileceğini gösterirler. Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar, Kavramsal Sanat’la da yakın bir görüşü paylaşan Arazi Sanatı, çağdaş sanatın Karşı-Biçim hareketiyle de ilişkilidir.

⁶³ Bu yapıt, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 4. 3.’te değerlendirilmiştir.

1970'de Robert Smithson, Utah'daki Büyük Tuz Gölü'nün kıyılarında, sarmalanmış bir kayalık alan oluşturur ve bir sanat yapıtı olarak çalıştığı bu alana Spiral Jetty ismini verir ⁶⁴. Yine bir Arazi Sanatı sanatçısı olan James Turrel ise, Arizona Çölü'ndeki sönmüş bir volkanın kraterini, ışığın ve doğanın deneyiminin yaşanacağı bir sanat eserine (1977) dönüştürür. Bu örnekler, Arazi Sanatı'nda mimari ve mühendislik verilerinden yararlanılabileceğini gösterir.

Spiral Jetty ve benzer çalışmaları, kapitalist Arazi Sanatı diye nitelendirerek, arazide fiziksel olarak kalıcı olmayacak biçimler oluşturan sanatçılar da vardır. Örneğin Richard Long (1945-), doğada, o bölgeye özgü olan pirinç, taş ve ağaç parçası gibi malzemelerle oluşturduğu biçimlerin fotoğraflarını çeker. Çalışmalarını fotoğraf aracılığı ile kalıcı olabileceğini düşünen Long, fotoğrafını çektiği çalışmalarını, rüzgâr, yağmur gibi doğa güçlerinin dönüştürmesine bırakır. Arazi Sanatı, Semra Germaner'e göre "bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile ilgilidir" (1997, s. 44-45).

Arazi Sanatı, sanat pazarına karşı çıkmak, galeri ve müzelerin dışında etkinlik göstermek isteyen bir anlayıştır. Arazi Sanatı sanatçıları da, arazide ne "estetik kaygılarla", ne de "anti-estetik" kaygılarla çalışmazlar; sanatla ilgili gördükleri problemleri çözmek, çalışmaları aracılığı ile farklı bilgileri iletmek, sanata katkı sağlamak isterler.

⁶⁴ Bu yapıt, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 4. 4.'te değerlendirilmiştir.

3. 2. 5. Warhol: Pop Sanat

1960'lara doğru İngiltere ve Amerika'da birbiriyle ilişkisi olmadan ortaya çıkan Pop Sanat, iki ülkede farklı özellikler gösterir. Amerikan Pop Sanatı, İngiliz Pop Sanatı'ndan daha az duygusaldır; çünkü Amerikan Pop'u, popüler kültür ürünlerini tarafsız olarak ele alır (Germaner, 1997, s. 10-13). Pop Sanat kavramı, çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar (Restany, 2007, s. 347). Amerika'da genelde tüketim ürünlerinin, popüler kültür ürünlerinin içerik olarak seçildiği bu sanatta, hiçbir şeyin eleştirildiği veya herhangi bir şeye tepki verildiği görülmez.

Gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeye ilişkindir. Tüketim dünyası olduğu gibi gözler önüne serilir, ancak bu dünyanın geçersizliğini ya da bozukluğunu anlatmayı kimse üstlenmez" (Germaner, 1997, s. 18).

Andy Warhol (1930-1987) heykeltıraş değildir; fakat Pop Sanat akımında önemli bir isim olduğu ve Danto'nun, Dickie'nin denemelerinde kendisinden çokça söz edildiği için, bu çalışmada Campbell'in Çorba Kutuları isimli yapıtı irdelenmiştir. Warhol, Amerikan halk kültürünün sembelleri olan Campbell marka çorba kutularıyla, Brillo kutularıyla, Coca Cola şişeleriyle ve Marilyn Monroe serileriyle tanınır. Warhol'a göre benzeri ürünleri hergün herkes tüketir ve bunları tüketen insanlar birbirlerine benzerler.



Resim: 3. 2. 5. 1. Warhol: Campbell'in Çorba Kutuları, 1962.

Sanatçı, kendisinin de 20 yıldır her öğlen Campbell çorbalarını içtiğini, bu nedenle "Campbell'in Çorba Kutuları" çalışmasını yaptığını söyler. Sanatçı, kendisiyle yapılan bir söyleşide tüketim ürünleri vb. aracılığı ile insanların giderek birbirine benzemesi konusunda şöyle der:

Birileri Brecht'in herkesin benzer şekilde düşünmesini istediğini söylüyordu. Ben de herkesin benzer şekilde düşünmesini istiyorum. Fakat Brecht bunu bir bakıma Komünizm ile yapmak istiyor, Rusya bunu devlet gücüyle yapıyor. Burada bu, sıkı bir devlet yönetimi olmadan kendi kendine oluyor; hiç çaba harcamadan bu olabiliyorsa, neden Komünist olmadan da olmasın? Burada giderek daha çok herkes birbirine benziyor ve benzer davranıyor (2003, s. 747).

Atölyesine "fabrika" diyen Warhol'a göre "herkes bir makine olmalı"dır; çünkü "herkes herkesi sevmelidir"; "her şeyi sevmek de makineye benzemektir; çünkü hep aynı şey yapılır"; Pop Sanat da "her şeyi sevmek" demektir (2003, s. 747).

Warhol, Dada'dan etkilenmiş benzer; fakat Dada'dan farklı bir sanat anlayışı olduğu da görülebilir; çünkü Warhol, herhangi bir şeye tepki göstermeden popüler kültür ürünlerini, tüketim nesnelere konu olarak seçer. Bu tür konuları seçmesi, sanatçının yapıtlarını "popüler kültür ürünleri" yapmaz; çünkü Warhol, sanatı sorgulamış ve çözümlerini yapıtları aracılığı ile ortaya koymuştur. Sanat yapıtları ve

günlük yaşamda kullanılan nesnelerin arasındaki sınırları bulanıklaştıran Warhol'un döneminde, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann gibi sanatçıların da televizyon, reklâm, sinema, çizgi film, dergi gibi iletişim araçlarında var olan, halkın bildiği imgeleri kullandıkları görülebilir.

“Campbell Çorba Kutuları” gibi Pop Sanat çalışmaları, herkesin bildiğini başkalaştırmak yoluyla sanata aktarır (Danto, 2010, s.164). “Campbell Çorba Kutuları” na benzer anlayışta çalışılan, sanatçının el yapımı olan “Brillo Kutuları” çalışması için Danto şöyle der:

Ben neden bir sanat yapıtıyım? sorusuyla modernizmin tarihi sona erdi. Çünkü modernizm fazla yerel ve materyalistti. Greenberg'in tanımladığı biçimiyle resim ve heykelle ilgili olarak şöyle sorulabilirdi. Bende olup da diğer sanat türlerinde olamayacak olan nedir? (2010, s. 38).

Daha önce belirtildiği gibi, Danto şöyle sorar: “Warhol'un Brillo Kutularını sanat yapan nedir?”. Benzeri nesnelerin sanat olup olmadığı üzerine pek çok tartışma yapılmış; bu tartışmalar, Kurumsal Sanat Kuramı'nın ortaya konulmasına yol açmıştır. Daha önce belirtildiği gibi bu kuramı ortaya koyan Dickie'ye göre, Brillo Kutuları gibi nesnelere, eğer müzeler ve galeriler tarafından kabul ediliyorsa ve sanat koleksiyoncuları tarafından satın alınıyorsa, sanattır (Freeland, 2001, s. 54). Ancak bu kuram, bir yapıtın neden müzeler ve galeriler tarafından kabul edildiğini ve neden sanat koleksiyoncuları tarafından satın alındığını açıklamaz.

3. 2. 6. Kosuth: Kavramsal Sanat

Kavramsal Sanat'ın kurucusu Joseph Kosuth'a göre sanat, sanatın doğasını sorgulamaktır; bu nedenle de sadece Kavramsal Sanat, estetikten uzaktır ve sanattır. Kosuth için formalist sanat (resim ve heykel gibi biçimi olan sanat) sanat değil, estetik deneyimlerdir. Kosuth, "Felsefeden Sonra Sanat" başlıklı denemesinde, sanat ve felsefe arasındaki sınırları da belirsizleştirir (2003, s. 853-854).

Art and Language dergisinin editörlüğünü de üstlenen Kosuth, Duchamp'tan etkilendiği kadar, dil felfefesinden de etkilenir. Kosuth şöyle der:

(...) sanat eserleri, analitik önermelerdir (...) herhangi bir olgu hakkında bilgi sunmazlar. Bir sanat eseri, sanatçının niyetini sunduğu için totolojidir; belli bir sanat eserinin sanat olduğunu söyler, bu da tanımın bir parçasıdır ve onun sanat olduğu *apriori* doğrudur.

(...) sanatın mantık ve matematikle ortak yanı, onun bir "totoloji" olmasıdır; çünkü sanat fikri ya da sanat çalışmasıyla, sanat aynıdır (Kosuth, 2003, s. 857).



Resim: 3. 2. 6. 1. Kosuth: Turuncu Neonda Beş Sözcük, 1965.

Kosuth'un 1965'teki "Turuncu Neonda Beş Sözcük" çalışması, kendisinin ne olduğunu tanımlayan bir çalışmadır; turuncu neonlar ile beş adet sözcük yazılmıştır.

Anne Cauquelin, “mantık ve analitik felsefe ile ilgili olan totoloji, sanatta kullanılıncaya ve yapıt, olduğunu söylediği şey olunca, kendi özerkliği benzersiz bir şekilde kendi içinde sona erer” (1992, s. 112) dese de, dil felsefesinden etkilenen ve kavramları düşündürten Kosuth’un, yapıtlarıyla ilettiği mesajlar, Kavramsal Sanat’ın benimsenmesinde etkili olur.

Kosuth’un “Bir ve Üç İskemle” adlı çalışmasında ise ⁶⁵, katlanabilir bir iskemle, iskemlenin bir fotoğrafı ve sözlükten alınmış iskemleyi açıklayan bir metin görülür. “İskemle, bir ‘gösterge nesne’ olarak konumlandırılırken, arkada duvarda asılı olarak duran fotoğraf ve sözlük tanımı, nesneyle ilgili farklı çağrışım noktalarını açıklamaktadır. “Nesnenin kendisi, fotoğrafik imgesi ve tanımıyla, onu farklı açılardan irdeleyen bir gösterge dizgesidir gördüğümüz” (Şahiner, 2008, s. 149). Kosuth’un çalışması, seyirciye şu soruları yöneltir: “İskemleyi temsil eden iskemlenin fotoğrafı mı?”, “İskemlenin kendisi mi?”, “Sözlükte yazan iskemle tanımı mı?”, “Hepsi mi?”

Kavramsal sanatçılar, sanat eseri olarak düşünceyi, sanatı sorgulamayı ve kavramları öne çıkardıkları için, “el emeğiyle” yapılan biçimlerden uzak dururlar ve genelde “hazır nesnelere” (*ready made*) kullanmayı tercih ederler. Kavramsal Sanat anlayışında “sanat yapıtı olan”, sanatı sorgulamak ve kavramlar üstünde düşünmektir. Kavramsal Sanat seyircisi de yapıtın ilettiği mesajlar üzerinde düşünür, sanatı sorgular, sanata katılır. Bu anlayışta çalışılmış yapıtlara anti-estetikle yaklaşmak, sanatçıların yapıtları aracılığı ile ilettikleri mesajları okumaya bir katkı sağlamaz.

⁶⁵ Bu yapıt, bu çalışmanın dördüncü bölümünde, bölüm 4. 4. 5.’te değerlendirilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: YAPITLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Çalışmanın bu bölümünde, Kuçuradi'nin sanat yapıtının değerinin bilgisine ulaştırabilen değerlendirme görüşünde ortaya koyduğu yol, bu çalışmanın üçüncü bölümünde "Modernizm"de adı geçen heykellerin, günümüz heykel örneklerinin ve sanat yapıtına dönüşen sıradan nesnelere değerlendirilebilmesi için uygulanmıştır.

4. 1. Kuçuradi'nin Değerlendirme Görüşünü Heykele Uygulama

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu alışmada "Kuçuradi: Yapıtın Doğru Değerlendirilmesi" bölümünde belirtildiği gibi, değerlendirmede atılacak ilk adım "yapıtı anlamak"tır. Bir heykeli anlayabilmek için de hem heykelin biçim dilinin bilgisi hem de sanatçının yapıtıyla ilettiği bilginin anlaşılması gerekir.

Heykelin biçim dili okunurken, heykelin üslubu, doğanın model alınıp alınmadığı, soyutlama biçimi, kullanılan planlar ve bu planların birbirleri ile ilişkileri, ışık-gölge kullanımı, doluluk-boşluk ilişkileri, detayların bütün içindeki yeri, kullanılan malzeme ve doku farklılıkları, karşıtlıkların dengesi, kaidenin heykelle ilişkisi, heykelin seyirci ve mekân ile ilişkisi irdelenir. Bir başka deyişle, heykelin biçim dilini ilgilendiren "heykelleştirilmiş bilgi" anlaşılmaya çalışılır.

Plastik sanatlara özgü biçim dilininin “başarılı” bir şekilde uygulandığı bir heykelin, içeriğiyle ilgili “heykelleştirilmiş bilgi” de anlaşılmaya çalışılır; çünkü heykeltraş, söylemek istediklerini, düşüncelerini ve duygularını “heykelleştirir”. Heykelleştirilen bu bilginin ne tür bir bilgi olduğu, sanatçının heykeline verdiği isimden anlaşılabilir. Örneğin bu çalışmada adı geçen sanatçılardan Rodin, heykellerine “Calais Burjuvaları”, “Yürüyen Adam” isimlerini; Giacometti, “Yürüyen Adam”, “Köpek” isimlerini; Moore, “Uzanan Figür” ismini vermiştir. Kimi heykeller de “isimsiz” olabilir. “İsimsiz” bir heykel, “biçimimle ilgilenin” mesajını iletiyor olabilir veya seyircinin farklı okumalarına açık olduğunu gösteriyor olabilir. Bir sanatçı, “yapıtımla herhangi bir duygu veya düşünce iletmek zorunda değilim” de diyebilir; ancak bu da içerikle ilgili bir tür bilgidir.

Birinci adımda, heykelin biçim dilinin ustaca kullanıldığı bir heykelin “başarılı” bir heykel olduğu anlaşılır. Örneğin dünyanın her yerinde sanat eğitimi veren akademi öğrencilerinin diploma çalışmaları vb. genelde heykelin biçim dilinin bilgisine sahip, sanat değeri olan “başarılı” çalışmalardır.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Değerlendirme etkinliğinin ikinci aşaması, bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmaktır; kendi alanındaki yerini -değerini- belirlemektir. Bir şeyin değeri, kendisiyle aynı cinsten olan şeyler arasındaki “özel yeri”dir (Kuçuradi, 2010, s. 41). Daha önce de belirtildiği gibi, Kuçuradi’ye göre bu aşama yenilik sorunuyla karşılaştığımız aşamadır (2013, s. 96).

Bir heykelin diğer heykeller arasındaki “özel yerini” belirleyebilmek için heykel, diğer heykellerle karşılaştırılır. Karşılaştırma, heykellerin biçim dili ve içerikleri açısından yapılır. Bu karşılaştırmanın amacı, heykelin sağladığı “heykelleştirilmiş bilginin” diğer heykellerin sağladığı bilgilerle benzerliğini veya farkını görebilmektir. Bir heykelin biçim dili, diğer heykellerin biçim dilleriyle karşılaştırıldığı zaman, heykelin plastik sanatların biçim diline katkısı, özgünlüğü, varsa getirdiği yenilik görülebilir. Bir heykelin içeriği de diğer heykellerin içeriğiyle karşılaştırıldığı zaman, yapıtın iletmediği bilgilerin özgünlüğü, yeni bir bilgi olup olmadığı anlaşılır.

Heykelin getirdiği bir yenilik, örneğin yeni bir malzeme kullanımı veya o güne dek ele alınmamış bir konunun çalışılması, sanat alanında kabul görse de, heykelin kalıcı olmasını sağlayacak, sanat tarihine geçecek kadar “önemli” görülmebilir. Bu nedenle, birinci adımda “başarılı” bulunan heykel, yine “başarılı” bir heykel olarak kalabilir. Örneğin sanat eğitimi veren bir akademiden mezun olmak için çalışılan ve birinci adımda “başarılı” bulunan bir heykelde, o güne dek hiç kullanılmamış bir malzeme kullanılmış olabilir veya yeni bir konu ele alınmış olabilir veya heykel sergilerine katılan heykeltıraşların “başarılı” çalışmaları olabilir. Ancak bu tür “başarılı” yapıtlar, kalıcı olabilecek kadar “önemli” görülmebilir. Bu nedenle başarılı bir heykeli, “önemli” görülen bir heykelden ayırabilmek için, heykeli değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gereklidir. Burada amaç, “önemli heykel”, “önemsiz heykel” gibi ayrımlar yapmak değildir; yalnızca neden bazı başarılı heykellerin diğer başarılı heykellerin önüne geçtiklerini, neden önemli bulunarak müzelere konduklarını, neden sanat tarihine geçebildiklerini ve kalıcı olabildiklerini vb. anlayabilmektir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek

Bir heykelin kalıcı olmasını sağlayan, heykelin gösterdiği heykelleştirilmiş bilgilerin “önemli” görülmesidir. Önemli görülen bilgiler, Kuçuradi’ye göre farklı görme biçimleri kazandırabilen bilgilerdir.

Farklı görme biçimleri kazandırabilen bilgi: “eşsiz bir üslubu” göstererek farklı form bilgisi kazandırabilir; sanatta bilinen kalıpların aşılabileceğini gösterebilir, sanatın biçim dilini sorgulatabilir ve bu dile katkı sağlayabilir; farklı çalışmalara ilham verebilir, öncü olabilir, yaratıcılığı geliştirebilir; sanata farklı kategoriler kazandırabilir; bir ideyi veya insanlığın durumunu gösterebilir; toplumsal sorunlara dikkat çekebilir vb..

4. 1. 1. Değerlendirmede Sanatçının Yeri

Kuçuradi’nin ortaya koyduğu, bir yapıtın değerini ortaya koymak amacıyla yapılan değerlendirmede, sanat yapıtı merkeze alınır. Peki, bu yaklaşım yapıtı sanatçıdan koparmak anlamına gelir mi? Bu sorunun yanıtı kısaca “gelmez” olarak verilebilir ve bu yanıtı desteklemek için aşağıdaki örnekler verilebilir.

Her modern veya çağdaş heykel, kendisini yapan heykeltıraşın biçim dilini gösterir; sanatçının ismi veya imzası kapalı olsa bile, o heykelin kime ait olduğu (sanatçı çok farklı malzemeler ve farklı üsluplarla çalışmadı ise) anlaşılabilir. Yapıt merkeze alınarak değerlendirildiği zaman, heykeltıraşın kullandığı biçim dili, yapıtı üzerinde bıraktığı izler vb. yapıtta görülebilir. Heykeltıraş, iletmek istediği mesajı,

vermek istediği bilgiyi “heykelleştirmiştir”; bu heykelleştirilmiş bilgiyi okumaya çalışmak, yapıtın sanatçıdan koparılmadığını gösterir.

Genelde Dadacılar’ın savaş-karşıtı oldukları, Birinci Dünya Savaş’ından etkilenip, hem dönemin sanatına hem de dönemin politik duruşuna tepki gösterdikleri bilinir. Dadacılar’ın bu tepkileri, yapıtlarında görülebilir. Benzer şekilde günümüz sanatçılarından Polonyalı Magdalena Abakanowicz’in, tanık olduğu işgallerden ve savaşlardan etkilendiği ve bu etkilerin heykellerinden okunabildiği bilinir. Bir sanatçının yapıtına “isim” vermesi de, sanatçının “kendisinin verdiği” bir bilgidir. Örneğin Rodin yapıtına Calais Burjuvaları ismini vermeseydi, kompozisyondaki figürlerin kim oldukları bilinemezdi. Bir yapıtın merkeze alınarak irdelenmesi, sanatçıların da amaçlarına ulaşmasına ve vermek istedikleri bilgilerin, bir başka deyişle, plastik sanatların biçim diliyle ilettikleri duygu ve düşüncelerinin anlaşılmasına yardımcı olur.

Yapıt merkeze alınarak irdelendiği zaman, yapıtta görülemeyen fakat “sanatçının kendisinin” yapıtıyla ilgili verdiği bilgiler de değerlendirilir. Örneğin daha önce belirtildiği gibi Giacometti, “Köpek” heykelini, yağmurlu bir günde yalnız, biraz da mutsuz yürürken “kendisini böyle hissettiği” için yaptığını söyler. Bu bilgi, sanatçının heykeliyle ilgili olarak kendisinin verdiği bir bilgidir. Sanatçı bu bilgiyi vermese, “Giacometti neden bir köpeğin heykelini yaptı?” sorusuna yanıt aramak, sanatçıyı merkeze alarak psikolojisini çözümlmeye çalışmak boşuna bir uğraş olur. Çünkü sanatçı, köpekleri sevdiği için, benzeri bir köpeği olduğu için veya olmasını istediği için, doğadaki köpek formundan etkilendiği için, köpeği seven bir arkadaşına hediye etmek için, rüyasında gördüğü için vb. köpek heykeli yapmış olabilir.

Yapıt merkeze alınarak değerlendirildiği zaman, sanatçıların heykelleri aracılığı ile ilettikleri bilgiler veya kendilerinin heykelleriyle ilgili verdikleri bilgiler göz

önünde bulundurulur; bu tür bir yaklaşım da yapıtı sanatçısından koparmaz, ancak yapıtı kendisiyle ilgisi olmayan spekülâtif yorumlardan koparır.

4. 1. 2. Değerlendirmede Seyircinin⁶⁶ Yeri

Yapıt merkeze alınarak değerlendirildiği zaman, yapıtın seyirciyle kurduğu ilişki, değerlendirilen yapıttan okunur. Örneğin “heykel, seyirci ile kendisi arasına mesafe konularak mı yerleştirilmiş?”; “heykel, seyircinin kendi içinde gezmesine izin veriyor mu?”; “heykel, seyircinin deneyimi için yeni bir çevre yaratıyor mu?” gibi soruların yanıtları, heykelin kendisi görülerek yanıtlanır.

Yapıtı merkeze almak, onu yapan sanatçıyı dışlamadığı gibi seyirciyi de dışlamaz. Dışladığı, seyircilerin bir eseri “güzel”, “çirkin”, “ucube” gibi estetik kategorilerle değerlendirmeleri veya yapıtlardan “haz” alıp almadıklarının irdelenmesidir. Bu dışlamanın nedeni de, seyircinin beğenisini vb. anlama çabasının, bir yapıtın sanat değerini anlamaya hiçbir katkısının olmamasıdır; çünkü çoğunluğun beğendiği bir yapıtın hiçbir sanat değeri olmayabileceği gibi, beğenilmeyen bir yapıtın sanat değeri olabilir.

⁶⁶ Sanatla ilgili kaynaklarda, seyirci veya izleyici sözcükleri kullanılır. Burada, “seyirci” yerine “görücü” sözcüğünün kullanılması daha uygun olurdu; çünkü sanat yapıtları, pasif bir şekilde “seyretmek” için yapılmaz; görülmeleri ve üzerlerinde düşünülmeleri gerekir. Ancak, görücü, yalnızca “kız bakmaya giden kimse” anlamında kullanıldığı için, sanat yapıtlarını görmeye gidenler için, ister istemez “seyirci” sözcüğü kullanılmıştır.

4. 2. İzm'lerde Adı Geçen Heykelleri Değerlendirme

:

Bu bölümde Kuçuradi'nin yaklaşımıyla değerlendirilen heykeller, bu çalışmanın üçüncü bölümünde Modernizm'e ait "izm"lerde adı geçen sanatçılara aittir. Bu sanatçılar: Medardo Rosso, Constantin Brancusi, Ernst Barlach, Pablo Picasso, Umberto Boccioni, Jean Pougny (Ivan Puni), Vladimir Tatlin, Max Ernst, Jean Arp, Lucio Fontana, Robert Morris ve George Segal'dir. Adı geçen sanatçıların heykelleri aracılığı ile ilettikleri heykelleştirilmiş bilgiler, farklı görme biçimleri kazandırdıkları için "önemli" bulunmuştur. Bu nedenle de, bu bölümde örnek seçilen heykeller, hem başarılı hem de önemli görülen, sanat tarihine geçen, bilinen, kalıcı çalışmalardır.

4. 2. 1. Rosso: Ecce Puer



Resim: 4. 2. 1. 1. Rosso, Ecce Puer, 1906.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Doğanın model alınarak çalışıldığı bu büst, “çabucak” yapılmış ve geleneksel anlamda bitmemiş etkisini verir. Detayların çalışılmadığı bu büste kullanılan malzemenin tazeliği korunmuş, büste dokulu bir yapı kazandırılmıştır. Kullanılan malzemenin yumuşak balmumu olması da bu üslupta çalışabilmeye yardımcı olmuştur; büst, daha sonra bronza dökülmüştür.

Büst için herhangi bir kaide tasarlanmamış ve üzerine yerleştirildiği yüzeyle bütünleşmesi istenmiştir. Kapalı formların, detaysız ve birbirleri içine geçmiş geniş yüzeyli planların kullanıldığı büst, alt yapısının sağlamlığı nedeniyle ustaca ışık-gölge alır. Metropolitan Sanat Müzesi'nin verdiği bilgiye göre ismi “Ecce Puer” olan yapıt, beş yaşlarında Alfred William Mond isimli bir çocuğun büstüdür. Sanatçı, tül arkasından bakan çocuğu görmüş ve bu görüntüyü daha sonra çalışmıştır.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Ecce Puer isimli büst, diğerleriyle karşılaştırıldığı zaman, daha önce benzer üslupta bir büstün çalışılmadığı görülebilir. Bu büstün, üslup ve içerik açısından Rodin'in, Degas'nın kimi çalışmalarına yakın olduğu söylenebilir. Örneğin Rodin'in “Çömelen Kadın”, “Yürüyen Adam” gibi hareketin kendisini konu olarak ele aldığı heykelleri görülür. Ressam Edgar Degas'nın da “Çorabını Giyen Dansçı” (1900) gibi anlık hareketi konu olarak seçtiği figüratif heykelleri bulunur. Fakat bu yapıtların hiç birisi Rosso'nun yapıtı kadar “çabucak yapılmış ve bitmemiş” etkisini vermez. Rosso'nun biçim dili yeni, özgün bir dildir.

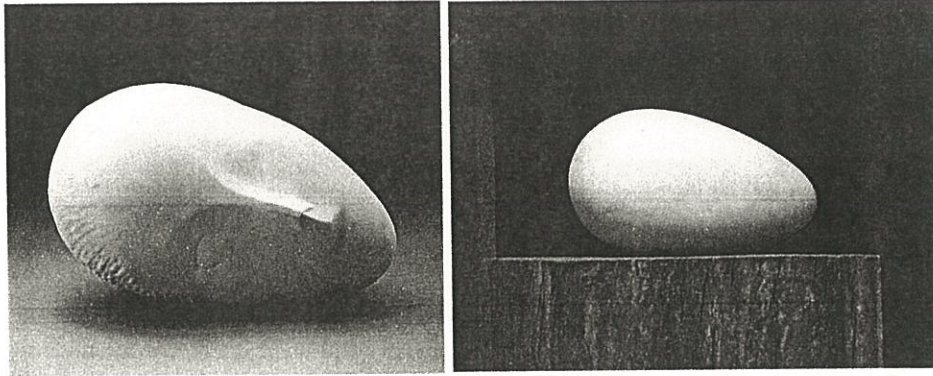
Heykel sanatında Empresyonizm'in öncüsü olan Rosso'nun büstünün sağladığı “heykelleştirilmiş bilgiler” şöyle okunabilir: bir heykeltraş, izlenimini, yakaladığı anı,

abuk veya bu etkiyi verecek Şekilde çalışarak heykel yapabilir; bir heykelin klasik üsluptaki gibi "bitmiş" görünmesi zorunlu değildir; malzemenin tazeliğini korumakla farklı dokular kazanılabilir. Bu büstün biçim diliyle gösterdiği "heykelleştirilmiş bilgi", onun içeriği olmuştur.

nc Adım: Yapıtın nemini Ortaya Koyabilmek

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Ecce Puer" isimli yapıt önemlidir. Yapıtın eşsiz üslubu, farklı form bilgisi kazandırır; plastik sanatlarda bilinen kalıpları aşma yolunu gösterir; heykelin biçim diline katkı sağlar; yaratıcılığı geliştirir.

4. 2. 2. Brancusi: Körler için Heykel



Resim: 4. 2. 2.1. Brancusi, Uyku Perisi Resim: 4. 2. 2. 2. Brancusi, Körler için Heykel, 1920.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Brancusi'nin mermerden çalışılmış yumurta biçimli heykeli, hiçbir detayın görülmediği tamamen soyut bir çalışmadır. Sanatçının daha önceki çalışmalarını, özellikle "Bayan Pogany" veya "Uyku Perisi" (1909) gibi çalışmalarını bilenler, Brancusi'nin eserlerinin giderek soyutlaştığını ve bunun sonucunda yumurta benzeri bir biçime ulaştığını görebilirler. Doğadaki bir yumurta biçimi nasıl kusursuz ise, bu heykelin biçimi de o kadar kusursuzdur. Geniş yüzeyli planlar birbirleri içinde eritilmiş, heykelin düzgün ve dengeli bir Şekilde ışık gölge alması sağlanmıştır. Yapıtta herhangi bir detay veya heykel için tasarlanmış bir kaide olmadığı için, biçim diliyle ilgili daha fazla yorum yapmak pek olası değildir. Yapıtın isminin "Körler için Heykel" olması, yapıtın yalnızca görülmek için değil, "dokunulmak" için de yapıldığını gösteriyor olabilir. Bu heykelde içerikle ilgili ne tür bilgilerin heykelleştirildiğini de sanatçının kendisi bildirir. Brancusi, bu ve benzeri yapıtlarında "Şeylerin özünü" göstermek istediğini söyler; ancak bu heykelinde, neyin "z"n gösterdiği ile ilgili daha fazla bilgi vermez.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

"Körler için Heykel", diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, daha önce benzeri bir soyutlama yapılmadığı görülür. Cilalı Taş Devri, Kiklad uygarlığına özgü heykellerde, Paskalya Adası'ndaki heykellerde vb. benzer soyutlamalar görülür. Ancak, genelde inançlarla ilgili olan bu heykeller, sanatta nasıl soyutlama yapılabileceğini gösterme amaçlı çalışılmamıştır; Brancusi'nin çağında çalışılan heykellerde ise soyutlama, heykelin biçim diline katkı sağlama amaçlı yapılır.

Körler için Heykel'in dışındaki soyutlamalarda, figüratif üslup özelliklerinin az çok korunduğu görülebilir. Brancusi heykele yeni bir soyutlama anlayışını tanıttığı gibi, Primitivizm'in benimsenmesi için de öncü olmuştur. Primitivizm'de sanatların,

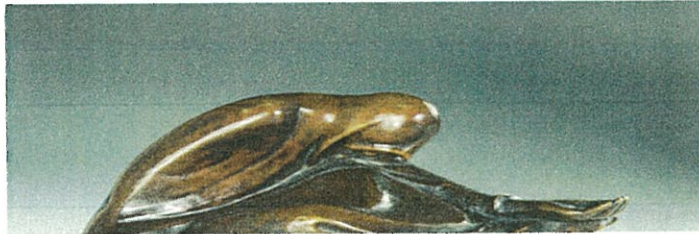
Batılı olmayan kültürlerin ve özellikle de “ilkel” diye anılan kültürlerin sanatından yararlandıkları ve soyutlama yaptıkları görülür. Örnek olarak Paul Gauguin (1848-1903), Andre Derain (1880-1954) ve Amedeo Modigliani (1884-1920) verilebilir.

Bu heykelde görülen soyutlama yapma isteğinin ve soyutlamada ulaşılan sonucun aynı zamanda heykelin içeriği olduğu da söylenebilir. Körler İçin Heykel’in sağladığı “heykelleştirilmiş bilgilere” göre, doğa model olarak alındığı zaman, hiçbir kısıtlama olmadan soyutlama yapılabilir ve “şeylerin özüne ulaşılabilir”; bir heykel yalnızca görmek için değil, dokunmak için de yapılabilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Körler İçin Heykel” isimli yapıt önemlidir. Bu heykel, farklı soyutlama yollarını ve plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğini gösterir; heykelin biçim diline katkı sağlar; farklı çalışmalara ilham verir ve yaratıcılığı geliştirir; Barbara Hepworth’dan Carl Andre ve Donald Judd’a kadar birçok sanatçıyı etkilediği görülür.

4. 2. 3. Barlach: Dilenci



Resim: 4. 2. 3. 1. Barlach, Dilenci, 1907.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Barlach'ın ahşaptan yontulmuş yapıtında, plastik sanatların biçim dili ustaca kullanılmıştır. Yapıtta doğa model alınmış, ancak doğal biçimler olabildiğince sadeleştirilerek geniş yüzeyli, ustaca ışık gölge alan planlar elde edilmiştir. Kompozisyonda yuvarlak etkili biçimler ve konturlar farklı değerlerde kullanılmış ve monotonluktan kaçınılmıştır. Heykelde, içbükey biçimlerin ve dışbükey biçimlerin de karşıtlık oluşturarak uyum sağladıkları görülür. Kaidenin heykelle bütünleştiği, kaidenin düz çizgileri ile heykelin yuvarlak biçimleri arasında da karşıtlık ve bu karşıtlıktan doğan denge sağlandığı görülür. Heykele verilen isme göre heykelin içeriği bir dilencidir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

“Dilenci” adı verilen heykel, biçim dili açısından diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, benzeri üslupta çalışılmış bir ahşap heykel görülmez. Bu heykel ve Barlach'ın diğer çalışmaları, özellikle ahşap çalışanlar için başarılı, ustaca teknikleri gösterirler.

Barlach'ın yaşadığı dönemin sanatında, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan çok etkilenen sanatçıların, savaş karşıtı duygularını eserlerinde gösterdikleri, daha iyi bir dünya için duygularını dışa vurdukları, bu nedenle de “Ekspresyonist” denildikleri bilinir. Barlach'ın bu yapıtının içeriği de duyguların dışa vurumunu gösterdiği için, “Ekspresyonizm” ile ilişkilendirilmiştir. Bu yapıtın içeriğinin sağladığı “heykelleştirilmiş bilgilere” göre bir heykel, duyguların dışavurumunu gösterebilir, toplumsal sorunlara dikkat çekebilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Dilenci" isimli yapıt önemlidir. Barlach, geçmişten günümüze dünyanın en önemli ve çözülmesi gereken sorunlarından biri olan yoksulluğa dikkat çekmek istemiş ve bu mesajını heykelleştirmiştir. Bu heykel, özgün çalışılmış ahşabın biçim diliyle heykele farklı form bilgisi kazandıran ve "yoksulluğu" gösteren eşsiz bir örnektir.

4. 2. 4. Picasso: Kadın Başı



Resim: 4. 2. 4. 1. Picasso, Kadın Başı, Fernande, 1909.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Alçıdan çalışıldıktan sonra bronz dökülen büste, doğa model alınmış, sonra da parçalanarak ve soyutlanarak tekrar bir araya getirilecek şekilde yorumlanmıştır. Parçalı yapısı nedeniyle fazla ışık gölge alan yapıtta planların iç içe geçişleri sert etkilidir; planlar, kimi yerlerde sert konturlar oluşturarak yan yana dururlar. Genelinde özgün bir soyutlama görülen bu büst, sert planları ile karşıtlık oluşturan,

ince yuvarlak bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. İçeriğiyle ilgili bilgiyi heykelin ismi olan “Kadın Başı, Fernande” verir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

“Kadın Başı, Fernande” isimli büst diğerleriyle karşılaştırıldığı zaman, biçim dilinin tamamen yeni olduğu görülür; büstün içeriği de bir kadından daha çok, “Kübizm” olduğu için “yeni”dir. Yapıtın biçim diliyle ilgili verdiği bilgi, onun içeriği haline gelmiştir denilebilir. Heykelde doğanın model olarak alınabileceği; fakat parçalanarak ve soyutlanarak yeniden kurulabileceği bilgisi “heykelleştirilerek” gösterilmiştir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Kadın Başı, Fernande” isimli büst önemlidir. Kübist bir büstün nasıl yapılabileceğini ve plastik sanatlarda bilinen kalıpları aşma yolunu gösteren bu büst, heykelin biçim diline katkı sağlar; farklı form bilgisi kazandırır ve yaratıcılığı geliştirir; Apollinaire’in “Kübizm, büyük eserlere yol açacaktır” dediği gibi (2003, s. 186), farklı anlayıştaki çalışmaların önünü açar.

4. 2. 5. Boccioni: Boşlukta Süreklilik



Resim: 4. 2. 5. 1. Boccioni, Boşlukta Süreklilik, 1913.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bronz dökümü yapılmış olan bu figüratif heykelde, doğa model alınmış, ancak doğadaki biçimlerden farklı, özgün soyutlamalara ulaşılmıştır. Yatay ve dikey eksenlerde farklı değerlerde kullanılan akıcı soyut biçimlerle hareket, dinamizm etkisi sağlanmıştır. Yer yer yarattıkları karşıtlıklarla birbirlerini dengeleyen içbükey ve dışbükey biçimler kullanılmış, güçlü bir ışık gölge etkisi elde edilmiştir. Yapıtın kaidesi heykelle birlikte tasarlanmış, hareketli biçimlere karşıtlık oluşturan iki geometrik biçim, figürün ayakları altına yerleştirilmiştir. Heykelin isminin “Boşlukta Süreklilik” olması, heykelin içeriğinin bilgisini verir. Bu isim, bir heykelin boşluğu doldurma gücüne, boşlukta bir süreklilik etkisi yaratabileceğine, hareket ve dinamizmi gösterebileceğine dikkat çeker.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, bu heykelde, doğanın model alınarak ilk kez bir makineye vb. benzer şekilde soyutlandığı ve ilk kez heykelde hız ve dinamizmin gösterildiği görülebilir. Heykelin üslubu ve içeriği tamamen “yeni”dir. Sanatçının, heykel sanatında nü'lere karşı olduğu ve dönemin hem sanatına hem de sanat eleştirmenlerine tepki gösterdiği bilinir. Örneğin Boccioni'nin 1912'deki Manifestosuna göre:

(...) Bütün taklit biçimler hor görülmeli, özgün olanlar takdir edilmelidir. Uyum ve iyi zevk gibi kavramların tiranlığına son vermeli; sanat eleştirmenleri zararlı ve gereksizdir (...) On yıllığına resimden nü'nün tamamen kaldırılmasını talep ediyoruz (2003, s. 152).

Futurizm'in öncülerinden olarak bilinen bu heykelde, durağan kompozisyonlara ve monotonluğa karşı çıktığının, heykelin dinamizmi, hızı ve oluşumu gösterebileceğinin, sanatta teknolojinin benimsenebileceğinin bilgileri heykelleştirilmiştir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Boşlukta Süreklilik” isimli yapıt önemlidir. Bu heykel, eşsiz üslubuyla farklı form bilgisi kazandırır; plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılacağına dikkat çeker; heykelin biçim diline katkı sağlar, yaratıcılığı geliştirir; özellikle, teknolojiden etkilenen veya teknolojiden yararlanan çalışmalara ilham verir.

4. 2. 6. Pougny: Suprematist Rölyef-Heykel



Resim: 4. 2. 6. 1. Pougny, Suprematist Rölyef-Heykel, 1915.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Boyanmış ahşap, metal ve kartondan yapılmış olan bu rölyef, geometrik biçimlerin kullanıldığı soyut bir çalışmadır. Pougny'nin soyut çalışması gibi bir yapıtın biçim dilini okumanın figüratif yapıtların biçim dilini okumaktan çok da farkı bulunmaz. Örneğin doğanın model alındığı bir biçimin alt yapısında da, farklı değerlerde geometrik biçimler, küreler, küpler vb. görülür. Bu temel formlar, doğal biçimlerde birbirleriyle ilişki, karşıtlık ve denge içindedir. Doğayı model almadığını öne süren sanatçıların soyut çalışmalarının önemli bir bölümünde, bu temel biçimler ele alınır ve aralarındaki ilişkiyi sanatçının kendisi kurar.

“Suprematist Rölyef-Heykel” isimli çalışmada, farklı değerlerdeki yuvarlak ve düz biçimlerin birbirleriyle ilişkilendirildiği, oluşturulan karşıtlıklarla kompozisyonun dengesinin sağlandığı görülebilir. Yapıtta kullanılan renkler de yapıtın ışık gölge etkisine katkı sağlar. Örneğin yapıttaki siyah dikdörtgen için gölgeli alan denilebilir. Yapıtın içeriği, kendisine verilen isimden de anlaşılacağı gibi “Suprematizm”dir.

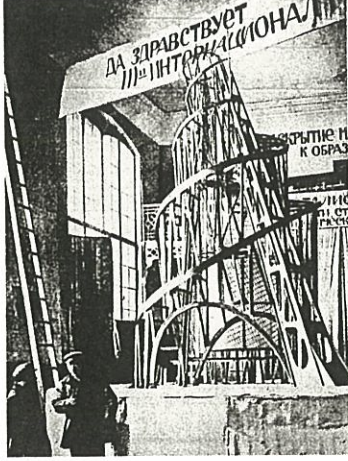
İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Bu rölyef, diğer rölyeflerle karşılaştırıldığı zaman, soyut geometrik biçimlerin yanı sıra, karton gibi malzemelerin kullanılmasının ve içeriğinin "Suprematizm" olmasının "yeni" olduğu görülebilir. Dönemin sanatçılarından Malevich'in Suprematizm'i başlattığı ve resimlerdeki tıbbi aşk meleklerinin, Madonnaların kalkmasını istediği, yaratıcı ve özgür bir sanatçının resminde doğadakine benzer bir şeyin bulunmaması gerektiğini savunduğu bilinir. Daha çok resim çalışmalarıyla bilinen Jean Pougny'nin (Ivan Puni) bu rölyefi, Suprematizm'in heykele uygulanmasını gösteren özgün bir örnektir. Rölyefin verdiği bilgilere göre, bir rölyefin içeriği yalnızca geometrik biçimler olabilir; rölyefte, farklı değerlerde dokulara sahip olan karton, ahşap gibi farklı malzemeler bir araya getirilebilir, renk kullanılabilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemi Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Suprematist Rölyef-Heykel" isimli yapıt önemlidir. Plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğini gösteren bu yapıt, sanatın biçim diline katkı sağlar, yaratıcılığı geliştirir. Sanatta kullanılması uygun bulunmayan karton gibi malzemelerin de kullanılmasının, farklı dokulardaki malzemelerin bir araya getirilerek çalışılmasının önünü açar.

4. 2. 7. Tatlin: Tatlin Kulesi



Resim: 4. 2. 7. 1. Tatlin, Tatlin Kulesi Maketi, 1919.

Birinci Adım Yapıtı Anlamak:

Demir, çelik ve cam gibi sanayi malzemeleriyle yapılması planlanan Tatlin Kulesi'nin maketi, heykel ve mimari arasındaki sınırların bulanıklaştığını gösterir. Yapıtta görülen farklı değerlerdeki spiraller, yuvarlak ve düz konturların birbirlerini dengeleyen karşıtlıkları ve oluşturdukları doluluk boşluk ilişkileri, bu yapıtın "işlevi olan" soyut bir heykel olabileceğini gösterir. Tatlin Kulesi'nin özelliklerinden biri de, yapıtın iç kısmındaki bölmenin hareketli, dönen şekilde tasarlanmış olmasıdır. Makete verilen isim olan "Tatlin Kulesi", bu soyut yapıtın içeriğinin bilgisini verir. Rus devrimini dünya çapında yaymayı amaçlayan Tatlin, çalıştığı kulenin hem devrimin sembolü olmasını hem de Paris'teki Eiffel Kulesi gibi işlevi olmasını istemiştir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Tatlin Kulesi, diğer yapıtlarla karşılaştırıldığı zaman, benzerinin olmadığı görülebilir. Mimari bir yapı olarak tasarlanan, işlevi olan ve heykelin biçim dilinin

kaygılarıyla çalışılan bu yapıt, Modernitenin sembolü denebilecek Eiffel Kulesi ile karşılaştırılırsa, üslubunun ve içeriğın farklı olduğu görülebilir. Çünkü Tatlin Kulesi, işçi sınıfını ve devrimi temsil eder; i kısmındaki bölme de hareketli, dönen şekilde tasarlanmıştır. Hareketli bir tasarım, plastik sanatlarda yeni bir yaklaşımdır; ancak Tatlin, hareketten çok sanat yapıtının işlevi olmasına, mimari bir yapı gibi de kullanılabilmesine odaklanmıştır.

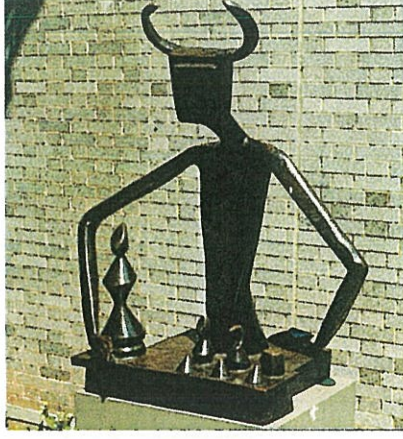
Rus Konstruktivistler'inin öncüsü olan bu yapıt, sanatın işlevi olmasına dikkat çektiği için, Rusya dışındaki Konstktivistler'in çalışmalarından ayrılır. Örneğin Rusya dışındaki Konstruktivistler'den Naum Gabo'nun heykelleri, bir heykelin işlevi olmadan da mimari yapılara benzer şekilde alışılabileceğinin bilgisini sağlarlar.

Tatlin Kulesi, maket olarak kalmış, uygulanmamıştır. Ancak bu haliyle de sanatla ilgili kaynaklarda yer alan, farklı boyutlarda çalışılarak sergilenen "kalıcı" bir yapıt olmuştur. Heykel ve mimari arasındaki sınırların zorlanabileceği bilgisini sağlayan bu yapıtın neden önemli, kalıcı olduğunu anlayabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Tatlin Kulesi" isimli yapıt önemlidir. Bu yapıt, sanatın işlevini, yapıt ve seyirci ilişkisini sorgular. Heykellerin mimari yapılara benzer şekilde çalışılmasının önünü açtığı gibi, mimarların da yapılarını bir heykel gibi tasarlamalarının önünü açar; seyirciyi içine alabilecek çalışmalara ilham verir. İinin hareketli tasarımının da, hareketli heykellere öncü olduğu söylenebilir.

4. 2. 8. Ernst: Kral Kraliçe İle Oynuyor



Resim: 4. 2. 8. 1. Ernst, Kral Kraliçe İle Oynuyor, 1944.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bronza dökülmüş heykel, doğayı model alan ve bu modelin soyutlandığını, temel geometrik biçimlerin kullanıldığını gösteren bir çalışmadır. Heykelin bütünü göz önüne alındığında, geniş yüzeyli düz planlarla karşıtlık oluşturacak şekilde, farklı değerlerde “koni biçimli” parçaların kullanıldığı ve kompozisyona hareketlilik kattıkları görülebilir. Seyircinin bakış açısından yukarda olmayacak yükseklikteki düz kaide, heykeldeki irili ufaklı konik biçimlerin hareketliliğini dengeler. Heykeldeki doluluk-boşluk ve ışık-gölge değerlerinin uyumlu olduğu dikkat çeker. Yapıtın isminin “Kral Kraliçe ile Oynuyor” olması, içerikle ilgili bilgi verir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Bu heykel, diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, heykelin biçim dili açısından özgün bir soyutlama olduğu görülebilir. Doğanın model alınarak

soyutlandığı bu çalışmada, içerik yenidir. Max Ernst'ün daha önce çalışılmamış içerikteki yapıtları, farklı içeriklerinden dolayı, dönemin politikalarına vb. tepki gösterme şeklinde yorumlanmıştır. Örneğin daha önce belirtildiği gibi, Peter Weiss, Direnmenin Estetiği romanında şöyle der:

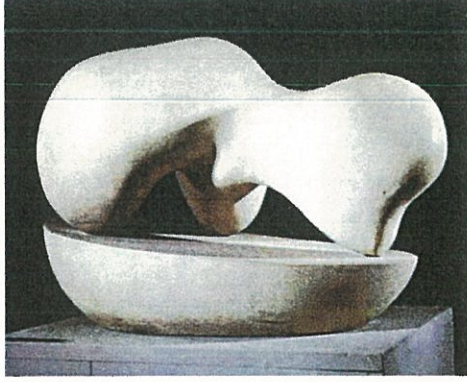
(...) Max Ernst, Klee, Kandinsky, Schwitters, Dali ve Magritte'in tablolarında görsel önyargıların çözülüşünü, koyu bir öfkeye ve çürümüşlüğe, paniğe ve dönüşüme keskin bir ışık tutulduğunu görüyorduk; tükenmiş ve batmakta olan eski düzene düpedüz saldıranlarla onu kaale almasa da eninde sonunda pazarı onaylayanları birbirinden ayırıyorduk (...) (2012, s. 63).

Surrealizm'in öncülerinden olan bu heykelde, Freud'dan ve Jung'dan etkilenildiğinin, bilinçaltı ile ilgili sembollerin heykelde kullanılabileceğinin bilgileri heykelleştirilerek gösterilmiştir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Kral Kraliçe ile Oynuyor" isimli yapıt önemlidir. Bilinçaltıyla ilgili sembolleri özgün bir üslupla, heykelin biçim diliyle seyirciye gösteren bu heykel, heykelin biçim diline katkı sağlar, yaratıcılığı geliştirir.

4. 2. 9. Arp: İnsan Konkresyonu



Resim: 4. 2. 9. 1. Arp, İnsan Konkresyonu, 1933.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Organik görünümlü, farklı değerlerde yuvarlak biçimlerin görüldüğü bu heykel, farklı yönlerden görüldüğünde, yeni bir şekil oluşturuyor etkisini verir. Kullanılan biçimler ustaca birbirleriyle ilişkilendirilmiş ve heykelde bütünlük sağlanmıştır. Işık-gölge, doluluk- boşluk, içbükey-dışbükey ilişkilerinin titizlikle çalışıldığı görülür. Kaide, sert ve düz görünen biçimiyle, organik biçimlerle karşıtlık yaratarak dengeler.

Arp, heykellerinde gösterdiği “heykelleştirilmiş” bilgiyi şöyle açıklar: “sanat insanın içinde büyüyen bir meyve gibi olmalıdır, bitkinin meyvesi gibi, ana karnındaki çocuk gibi” (aktaran Moszynska, 1990, s. 113). Bu heykelin de içinde gelişen birşey olduğuna sanatçı dikkat çeker.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, bu heykelde görülen organik biçimlere benzer biçimleri, bazı çalışmalarında kullanan sanatçılar görülür. Bu sanatçılara örnek olarak, Joan Miro (1893-1983), Yves Tanguy (1900-1955), Barbara Hepworth (1903-1975) ve Henry Moore (1898-1986) verilebilir. Ancak Biyomorfizm'in öncülerinden olan Arp'in oluşum halindeki biçimlere odaklanması ve heykelin "oluşumu" gösterebileceği bilgisini heykelleştirilerek iletmesi, özgün bir yaklaşımdır.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemi Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "İnsan Konkresyonu" isimli heykel önemlidir. Bu heykel, plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğini gösterir; heykelin biçim diline katkı sağlar; özellikle de sanat eserinin bitmemiş, tamamlanmamış bir şey olduğunu öne süren görüşlere ilham verir.

4. 2. 10. Fontana: Uzamsal Kavram: Doğa



Resim: 4. 2. 10. 1. Fontana, Uzamsal Kavram: Doğa, 1960.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu heykelde kullanılan tüm biçimlerde doğa model alınmıştır; heykel grubu, doğal, sade ve el değmemiş gibi görünür. Açık alan için tasarlanan heykelin kompozisyonu için farklı değerlerdeki küreler bir araya getirilmiştir; bu kürelerin dokuları ve negatif biçimleri birbirlerinden farklıdır. Örneğin bir kürede enlemesine çalışılan bir “yarık”la “negatif biçim” oluşturulmuş, diğer bir kürenin üst kısmında “negatif biçim” oluşturulmuştur. Pozitif yüzeyler üzerindeki negatif biçimler, hem pozitif-negatif dengesini sağlar, hem de görünmeyen farklı bir uzamın varlığına, farklı bir oluşuma dikkat çeker. Heykelin isminin “Uzamsal Kavram: Doğa” olması, içerikle ilgili bilgi verir. “Doğayı sevmek onu taklit etmek anlamına gelmez, ancak ona bağlı olmak anlamına gelir” diye düşünen sanatçı, Beyaz Manifesto’sunda (1946) şöyle der:

Yeni sanat öğelerini doğadan alır.

Varoluş, doğa ve madde kusursuz bir birlik içinde bir araya gelir.

Zaman ve uzamda gelişirler (2003, s. 664)

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, ilk kez bir heykelin hem üslubunun, hem de içeriğinin, doğanın el değmemiş parçalarıyla ilgili olduğu söylenebilir. Zaman ve uzamdaki değişime, gelişime önem verdiğinin altını çizen Fontana, resimde iki boyutu aşmak ve farklı uzamlar yaratmak amacıyla, tuvaler üzerinde oluşturduğu kesiklerle de bilinir. Fontana, kendisinden önce yapılan çalışmalarını eleştirir ve yapılan yeniliklerin çağdaş insanın taleplerine karşılık veremediğini öne sürer. *Spacialism*’in kurucusu Fontana’ya göre kendi başına geçerli olan “fikirlerle

kirlenmemiş bir sanat” gereklidir. Bu nedenle en eski sanat deneyimleri ele alınmalıdır; örneğin, içi oyuk bir nesneye vurarak ilk sesi duyan ve kendisini ritme yakalanmış bulan tarihöncesi insan, örnek alınabilir (2003, s. 652–656).

Fontana'nın bu heykelinin sağladığı “heykelleştirilmiş bilgilere” göre heykeller, doğanın en yalın biçimleriyle, el değmemiş gibi çalışılabilirler ve farklı bir uzamı gösterebilirler.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Uzamsal Kavram: Doğa” isimli yapıt önemlidir. Bu heykel, plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğini gösterir, plastik sanatların biçim diline katkı sağlar, farklı çalışmalara ilham verir. Örneğin günümüz sanatçılarından Kapoor da, kimi heykellerinde görünmeyen farklı bir boyutun varlığına dikkat çeker ve taş gibi malzemeleri el değmemiş gibi kullanır. Bu heykelin sanatçılara farklı yollar göstermesi, Kuçuradi'nin şu sözlerini akla getirir: “insanın, kişinin ve değerlerinin dışında bir şeyin değer taşıması için, kişi yaratması ürünü ve eşsiz olması, dolayısıyla insana yeni imkânlar açması şarttır” (2010, s. 44).

4. 2. 11. Morris: Levha Platform, Levha Bulut



Resim: 4. 2. 11. 1. Morris, Levha Platform, Levha Bulut, 1973.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu yapıtta, malzeme değişime uğratılmadan kendi niteliğini ortaya koyacak şekilde kullanılmıştır. Kontraplaktan hazırlanan bu yapıt (1962), daha sonra boyanmış alüminyumdan çalışılmıştır (1973). Yapıt, mekânla bir bütün olarak tasarlanmıştır; bu bütünlük görülmeden de herhangi bir yapıttan söz etmek olanaksızdır.

Yapıtta, plastik sanatların biçim diline uygun şekilde, monotonluğa kaçmadan yinelenen ve birbirlerini dengeleyen, bütüne katkı sağlayan geometrik biçimler kullanılmıştır. Yapıtın isminin “Levha Platform, Levha Bulut” olması, seyirciyi bütüne bakmaya, platform ve bulut ilişkisini görmeye zorlar; bu ilişki, yapıtın çevresinde dolaşılmadan da görülebilir. Gestalt prensipleriyle ilgilenen Morris’in “Heykel Üzerine Notlar” metni, 1966’da New York *Art Forum*’da yayınlanır ve Gestalt duyumunun ortaya çıkması için seyircinin nesne çevresinde dolaşmasının gerektiğini öne sürer (2003, s. 829- 830).

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Minimalist üslupla çalışılan “Levha Platform Levha Bulut”, diğer yapıtlarla karşılaştırıldığı zaman, Gestalt prensiplerini uygulamanın heykelde yeni bir yaklaşım olduğu görülür. Bu yapıt, kendisine verilen isim nedeniyle seyircinin algılarını değiştirir. Seyirci, bu değişen algıyla tek tek geometrik biçimleri gruplandırıp ilişkilendirir, “bulut” ve “platform” şeklinde bir bütün olarak görür.

Minimalizm ile ilişkilendirilen bu yapıtın iletlediği heykelleştirilmiş bilgilere göre bir yapıt, içinde yer aldığı mekânla bir bütündür ve onunla birlikte tasarlanır; yapıtta temel geometrik ve el emeği olmayan bir malzeme değişime uğratılmadan kullanılabilir; seyirci, yapıtın etrafında dönmese de bütünü algılayabilir. Bu bilgilerin yapıtın içeriği olduğu söylenebilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Levha Platform Levha Bulut” isimli yapıt önemlidir. Bu yapıt, sağladığı bilgilerle farklı görme biçimleri kazandırır; çünkü plastik sanatların biçim diline katkı sağlar; seyirciye, algısının değişmesiyle gördüğünün değişebileceğinin farkındalığını kazandırır; zihnin heykeldeki boşlukları mantıksal bir bütün oluşturacak biçimde doldurabileceği çalışmalara ilham verir.

4. 2. 12. Segal: Üç Figür Dört Bank



Resim: 4 .2. 12. 1. Segal, Üç Figür Dört Bank, 1979.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Parktaki bir bankta, insanların arasında oturan, alçı döküm figüratif heykeller görülür. Heykelin biçim dilini konuşan figürler, insandan kalıp alma yoluyla çalışılmıştır. Figürlerin müze, sergi salonu gibi kurumsal yapıların dışında olduğu, insanlarla aynı yaşam alanlarını paylaştıkları dikkat çeker. Heykellerde herhangi bir sembolik anlatım vb. söz konusu değildir; yapıta verilen isim de, onun sadece dört bankta oturan üç figür olduğunu gösterir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

“Üç Figür, Dört Bank” isimli heykel, diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, benzer heykellerin ancak Segal’in kendisi tarafından yapıldığı görülür. Rodin’in döneminin heykel sanatında, insan bedeninden kalıp alma yoluyla çalışmanın, neredeyse bir suç olarak sayıldığı bilinir. Örneğin Rodin’in “kalıp alma yoluyla” çalıştığı söylentisiyle suçlandığı, ancak bu yöntemle çalışmadığının altını çizerek

kendini savunduğu bilinir. Yeni-Realizm ile ilişkilendirilen Segal ise bu üslubun heykelde kullanılmasının heykelin biçim diline katkı sağlayabileceğini düşünür. .

Yeni-Realizm adı verilen sanat akımının öncü çalışmalarından olan bu heykeldeki “heykelleştirilmiş bilgilere” göre: kalıp alma yöntemiyle hazırlanan heykellerin sanat değeri olabilir; sıra” gibi nesnelere, hiç değiştirilmeden sanatta kullanılabilir; heykeller, müze, galeri gibi kurumsal yapılar olmadan seyirciyle iletişim kurabilir ve aynı alanları paylaşabilir, heykeller ve seyirciler arasındaki sınırlar belirsizleşebilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Üç Figür, Dört Bank” isimli yapıt önemlidir. Bu heykel, plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğine dikkat çeker, heykelin biçim diline katkı sağlar; özellikle insanlarla aynı mekânları paylaşan heykellerin farklı yorumlarına öncü olur. Örneğin çağdaş heykeltıraşlardan Antony Gormley de (1950-) özgün üslubuyla, insandan kalıp alma yöntemini kullanır; heykellerini, çatılara, köprülere vb. yerleştirerek, seyirciye farklı bir görsellik kazandırır.

4. 3. İzmler Dışındaki Heykelleri Değerlendirme

Bu bölümde değerlendirilen heykeller, bu çalışmanın üçüncü bölümünde adı geçen ve herhangi bir “izm”le ilgisi kurulmayan çalışmalardır. Auguste Rodin, Alberto Giacometti, Henry Moore, Barbara Hepworth, Alexander Calder, Magdalena Abakanowicz ve Anish Kapoor heykelleri aracılığı ile ilettikleri heykelleştirilmiş

bilgilerle, farklı görme biçimleri kazandırmışlardır. Bu nedenle de, adı geçen sanatçıların heykellerinin sağladığı bilgiler, önemli bulunmuş ve heykellerin kalıcı olmasını sağlamıştır.

4. 3. 1. Rodin: Calais Burjuvaları, Yürüyen Adam



Resim: 4. 3. 1. 1. Rodin: Calais Burjuvaları, 1889.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Auguste Rodin'in altı figürlü bronz anıtı, plastik sanatların geleneksel biçim dilinin doğru ve güçlü bir şekilde kullanıldığını gösterir. Anıtta doğa model alınmış, sadeleştirilmiş geniş yüzeyli planlar ustaca birbiri içinde eritilmiş, böylece ışık ve gölgenin düzenli biçimde anıt üzerinde akışı sağlanmıştır. Figürlerde kullanılan kumaş kıvrımları, ip gibi detaylar, bütünü bozmadan bütüne hareket katmıştır. Figürlerin yerleştirilme biçimi, kompozisyonun doluluk boşluk ilişkisini dengeler. Rodin'in eserlerini değerlendiren Rilke, Rodin'in yaklaşımını gerçek bir heykeltıraş sorgulaması olarak görür ve genel olarak onun çalışmalarını şöyle özetler:

(...) planların büyük oranda basitleşmesi, (...) vazgeçilmez olanın seçiminde daha titiz bir seçim ve (...) daha uzaklara yayılan bir görüş mesafesi (...)” (aktaran Delclaux, 2006, s. 142).

Anıtın ismi olan “Calais Burjuvaları”, anıtın içeriğiyle ilgili bilgi verir. Bu içerik, Yüz Yıl Savaşları sırasında kentin anahtarını Kral III. Edward'a teslim etmek üzere kendilerini feda eden altı kentlinin öyküsüdür.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Rodin'in bu anıtı, diğer anıtlarla karşılaştırıldığı zaman, yeni yaklaşımlar içerdiği gözlemlenebilir. Rodin, kendisine sipariş edilen Calais Burjuvaları'nı, diğer anıtlardaki gibi yüksek bir kaide olmadan yer seviyesinde ve seyircileri kompozisyonun içine çekebilecek şekilde tasarlar. Rodin'in asıl isteği, heykellerini “tıpkı canlı bir acı ve fedakârlık tespihinin taneleri gibi” döşeme taşlarına oturtmaktır. Fakat bu projesi kabul edilmemiştir. Anıt, dönemin diğer anıtları gibi yüksek bir kaide üzerine, mimar Ernest Decroix'in çizimiyle inşa edilen, bir metre yüksekliğindeki, geleneksel ve Rodin'e göre “çirkin” olan bir kaide üzerine oturtulmuştur (Tytgat, 2006, s.165-166).

Calais Burjuvaları anıtında Rodin, altı adamı, Ortaçağ sonlarının “mezara taşıma” gruplarını çağrıştıran bir dinsel geçit alayı havası içinde baş ve ayakları çıplak, boyunlarında bir ip, ellerinde şatonun ve kentin anahtarlarıyla” çalışmıştır (Tytgat, 2006, s.165). Bu anıtın sağladığı “heykelleştirilmiş bilgiler”, hem anıtlarla ilgili yeni bir kompozisyon anlayışını, hem de Calais Burjuvaları'nın öyküsünü gösterir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Calais Burjuvaları” isimli anıt önemlidir. Bu bir fedakârlık anıtıdır; insanların yaşam haklarını korumak adına kendilerini feda eden, bilerek ölüme giden kahramanları, insana insanlığı gösterir.



Resim: 4. 3. 1. 2. Rodin, Yürüyen Adam (bronz dökümü, 1907).

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Rodin'in bu bronz heykeli, plastik sanatların biçim dilini güçlü bir şekilde konuşur. Heykelde başvuru kaynağının doğa olduğu, sadeleşen doğal biçimlerin geniş planlarının, doğru ışık gölge alacak şekilde birbirleriyle ilişkilendirildiği görülür. Sağlam bir altyapısı olduğu görülen heykelde kullanılan organik biçimler, canlı ve tazedir, sanatçının çalışma ve döküm izleri de eser üzerinde gözlemlenebilir. Geniş yüzeyler üzerindeki kaslar, dizler gibi detay çalışmaları, bütünü bozmadan monotonluğu kırar. “Yürüme” hareketi, bacaklar arasında bırakılan boşluk, heykelin

doluluk-boşluk ilişkisini sağlar. Kaidenin heykelle bütünleştiği, heykelin kollarının, başının olmayışı ve “yürümeyi” göstermesi dikkat çeker. Rodin, verdiği isimle de heykelinin içeriğinin yürüyen adam olduğunu belirtir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Rodin'in “Yürüyen Adam” heykeli diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, daha önce başsız veya kolsuz heykellerin çalışılmadığı görülür. Ancak büstler veya müzelerde sergilenen antikçağ eserlerine ait torslar, kollar, eller vb., bütün bedeni göstermeyen parçalardır. Bu heykel, antikçağdan kalan heykel parçalarından etkilenildiğini gösterir; fakat Rodin kendi döneminin kaygılarıyla çalışmış ve “akademik pozlar yerine, canlı halde yakalanmış doğal hareketin peşinde” (Pinet, 2006, s. 31) olmuştur.

“Yürüyen Adam”ın “yürüme” hareketi, var oluşunun nedeni haline dönüşmüştür (Delclaux, 2006, s. 180-181). Bu heykelin yapıldığı dönemde, anlık hareketleri, izlenimlerini heykelle aktaran, Empresyonist heykeltıraş Rosso görülür. Ancak Rosso'nun büstler dışında, bedeni parça olarak çalıştığı eseri (bilindiği kadarıyla) bulunmaz. Bu bakımdan Rodin'in insan bedenini kolsuz ve başsız çalışması yeni bir yaklaşımdır; bir hareketin kendisini, heykelin konuları arasına alması da dönemin yeni yaklaşımları arasındadır.

Rodin'in bu heykel aracılığı ile ilettiği “heykelleştirilmiş bilgilere” göre, parçalar bütün kadar önemlidir; heykelin konusu herşey olabilir, örneğin “yürüme hareketi”nin kendisi de olabilir; sıradan bir hareketin de “Calais Burjuvaları” gibi heykeli yapılabilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Yürüyen Adam” isimli yapıt önemlidir. Bu heykel, plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğini gösterir; heykelin biçim diline katkı sağlar; yaratıcılığı geliştirir; modern heykelin önünü açar, geleneksel anlayışa tepki gösteren birçok özgün çalışmaya ilham verir.

4. 3. 2. Giacometti: Yürüyen Adam, Köpek



Resim: 4. 3. 2. 1. Giacometti: Yürüyen Adam, 1960.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Kilden çalışıldıktan sonra bronza dökülen bu heykel, kırılacakmış gibi duran incecik ve uzatılmış bir insan figürünü gösterir. Heykelde doğa model alınmış, ancak doğal biçimler olabildiğince soyutlanmış ve detaya yer verilmemiştir. Figürün üst kısmına doğru baş küçülmüş ve özgün perspektif kullanılmıştır. Kaide sadece heykeli ayakta tutma amacıyla tasarlanmıştır. Bu heykelde, çalışılan kilin de

“tazeliğinin korunduğu” ve dokulu yapı kazanıldığı görülebilir. Heykelin içeriği, yalnız başına yürüyen bir adamdır.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Özgün biçimde soyutlanmış Yürüyen Adam heykeli, diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, daha önce benzeri bir üslupta çalışılmadığı, bu üslubun Giacometti'ye özgü olduğu görülebilir. Bu heykelden önce de “yürüme” gibi sıradan hareketler heykelin konusu olarak ele alınmıştır; fakat Giacometti'nin heykelindeki doğa soyutlaması ve perspektif kullanımı eşsizdir. Bu konuda Jean Paul Sartre şöyle der:

Giacometti, nefes alıp veren bir insanda aşırı ve gereksiz hiçbir şeyin olmadığını farkındadır. Onun açısından heykel yaratmak, uzay boşluğuna biçim vererek ondan bir doluluk oluşturmak, onu sıkıştırmaktır (...) Klasizmi tersine çevirerek heykellerine hayali ve bölünmez bir derinlik kazandırır Giacometti (...) Şu bir gerçek: Giacometti, insanı görüldüğü gibi -yani belli bir uzaklıktan- yapan ilk heykeltıraştır. “Yirmi adım ötede” ya da “on adım ötede” bir figür yapar. Ve ne yaparsanız yapın, o hep orada kalır (2000, s. 91, 94).

Sartre'ın da dikkat çektiği gibi, Giacometti, insanı belli bir uzaklıktan görüldüğü gibi çalışmıştır, bu üslup heykelde tamamen yeni bir yaklaşımdır. Varoluşçuluk felsefesinden de etkilenen Giacometti, Yürüyen Adam heykeli gibi heykellerini grup olarak da çalışır. Bu heykeller, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında insanın yaşadığı kaygıların ve insanın yalnızlığının bilgisini iletirler. Giacometti'nin bu heykelleri için Sartre şöyle der:

İnsan kalabalığı, Giacometti'nin üzerinde çalıştığı konulardan biri. Bir meydanda birbirlerine bakmadan geçen insanlar. Umutsuz, yalnız ama birlikte. Birbirlerini kaybeden, ama birbirlerini aramadıkça da asla birbirlerini kaybetmeyecek olan insanlar

(...) Giacometti kullandığı maddeye, insana ait biricik bütünlüğü doğru bir şekilde vermeyi başarır: Bu eylem bütünlüğü'dür (2000, s. 70, 96).

Tek bir adamı gösteren “Yürüyen Adam” heykelinin sağladığı heykelleştirilmiş bilgiler ise, eylem bütünlüğünden çok, eşsiz bir üslubu ve eşsiz perspektif kullanımını gösterir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemi Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Yürüyen Adam” isimli yapıt önemlidir. Heykelin eşsiz üslubu farklı form bilgisi kazandırır; plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğini gösterir; yaratıcılığı geliştirir ve farklı çalışmalara ilham verir.



Resim: 4. 3. 2. 2. Giacometti: Köpek, 1957.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bronza dökülmüş olan Köpek figüründe, doğa model alınarak soyutlama yapılmıştır. Bu heykel de Giacometti'nin insan figürleri gibi, incecik, kırılğan ve uzatılmış bir görünümde dir. Yapıtın doluluk-boşluk ilişkisi, formların monotonluğa düşmeden farklı değerlerde yinelenmesi, özgün dokusu, plastik sanatların biçim dili

açısından kusursuzdur. Heykelde çalışılan kilin “tazeliği korunmuş” ve dokulu yapı sağlanmıştır; bu doku, bronz dökümde de görülmektedir.

Köpeğin küçük bir yay biçimindeki burnunun aşağı doğru hareketi ile daha büyük bir yay biçiminde çalışılan kuyruğun yukarı doğru hareketi, kullanılan biçimlerin nasıl bütüne katkı sağlamak amacıyla, farklı değerlerde tasarlandıklarına çarpıcı bir örnektir. Kaide, heykelin bütününe dengeleyecek şekilde tasarlanmış ve organik-inorganik karşıtlığı yaratmıştır. Heykele verilen “Köpek” ismi de yapıtın içeriğini bildirir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Ne Giacometti'nin döneminde, ne de daha önce benzeri üslupta çalışılmış bir hayvan figürü görülmez. Figürün üslubu, sanatçının imzası niteliğindedir. Bu çalışmanın üçüncü bölümünde daha önce belirtildiği gibi, Giacometti'nin “yağmurda tek başıma sokakta yürürken, kendimi böyle gördüm, bu nedenle de Köpek heykelini yaptım” dediği bilinir. Sanatçı bu sözlerini “heykelleştirmiştir”; bu heykel, sanatçının düşüncelerinin yanı sıra kendisini nasıl hissettiğini de eserine yansıttığının bilgisini verir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemi Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Köpek” isimli heykel önemlidir. Bu heykelin eşsiz üslubu farklı form bilgisi kazandırır; farklı çalışmalara

ilham verir, yaratıcılığı geliştirir ve heykelin biçim diline katkı sağlar. “Köpek” isimli heykel, eşsiz bir üslupla yalnızlığı ve bitkinliği gösterebilen tek örnektir.

4. 3. 3. Moore: Uzanan Figür



Resim: 4. 3. 3. 1. Moore: Uzanan Figür, 1938.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu taş heykelin doğadaki dağ, tepe gibi yüzey şekillerinden etkilenerek çalışıldığı ve soyutlanmış kadın figürününün adeta yeni yüzey şekilleri yaratacak şekilde tasarlandığı görülebilir. Ayrıca figürün “kapalı” görünmesi gereken yerlerinde boşluklar açıldığı, heykelin çevresindeki havanın heykelin içine alındığı görülür. Figürde kullanılan boşluklar, monotonluktan kaçınmak için farklı değerlerde ve farklı büyüklüklerde kullanılmıştır; örneğin dizaltındaki küçük yuvarlak daire, diğer boşlukları tamamlayıcı ve monotonluğu kırıcı özelliindedir. Yapıt için bir kaide tasarlanmamış, yerleştirildiği yer ile bütünlük sağlaması istenmiştir. Sanatçı bu

heykeline “Uzanan Figür” ismini verdiği için, heykelin içeriğinin uzanma hareketi olduğu anlaşılır.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

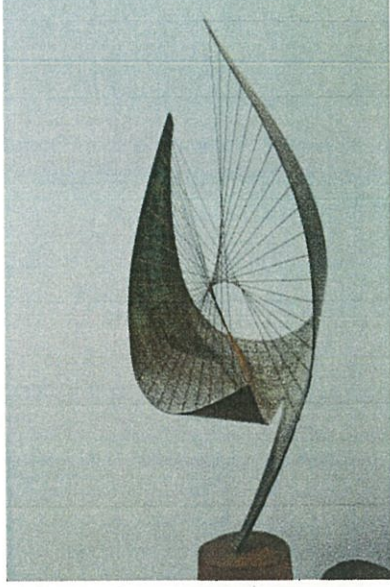
“Uzanan Figür”, diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, yüzey şekillerinden etkilenilerek çalışılmış benzeri “nü”ler görülmez. Heykelin doluluk-boşluk ilişkisinin özgün yorumu dikkat çekicidir; çünkü “boşluk” heykelin içine alınmıştır. Moore’un bu heykeline benzeyen, daha büyük boyutlarda çalışmaları da vardır. Açık alanlarda sergilenen benzeri heykeller ile, seyircilerin heykelin içinde dolaşabileceği “yeni çevre”ler yaratılır.

Bu heykelin sağladığı “heykelleştirilmiş bilgilere” göre, heykelin doluluk-boşluk ilişkisi farklı şekilde yorumlanabilir; boşluk, heykelin dış konturlarından içeriye alınabilir; bir figür, doğadaki yüzey şekilleri gibi çalışılabilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Uzanan Figür” isimli heykel önemlidir. Heykelin üslubu eşsiz olduğu için farklı form bilgisi kazandırır; plastik sanatlarda bilinen kalıpları aşma yollarını gösterir; heykelin biçim diline katkı sağlar; yaratıcılığı geliştirir, özellikle açık alanlar için tasarlanan, mekânı dönüştüren ve insanlar için “farklı bir çevre yaratabilen” çalışmalara ilham verir.

4. 3. 4. Hepworth: Orpheus



Resim: 4. 3. 4. 1. Hepworth: Orpheus, 1959.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bakır, ahşap, ip gibi farklı malzemelerle çalışılan bu soyut heykelde, yuvarlak ve yumuşak biçimlerle, dik açılı ve sert görünümlü biçimlerin zıtlık yaratarak birbirlerini dengeledikleri görülebilir. Heykelin içindeki boşluğun da ince uzun iplerle hareketlendirilmesi, geniş yüzeyli planlara hareketlilik kazandırmıştır. Bu hareketlilik, ışık, gölge uyumuna da yansımıştır. Heykelde kullanılan farklı malzemelerle sağlanan doku farklılıkları ile heykelin biçim dili zenginleştirilmiştir. Heykelin kaidesi, heykelle bütünleşmiş gibi durur. Sanatçının heykeline Orpheus ismini verdiği; Yunan mitolojisinde Orpheus'un "lir" çalarak, çevresindeki her şeyi müziğiyle etkilediği de bilinir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Orpheus adı verilen soyut heykel, diğerleriyle karşılaştırıldığı zaman, üslubunun özgün olduğu görülebilir. Soyut sanatın, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve daha sonrasında modern sanatın temel üslubu olduğu bilinir; ancak, Orpheus heykelindeki doluluk-boşluk ilişkisinin yorumu farklıdır; heykelin içindeki boşluk, farklı bir malzemeyle özgün biçimde hareketlendirilmiştir.

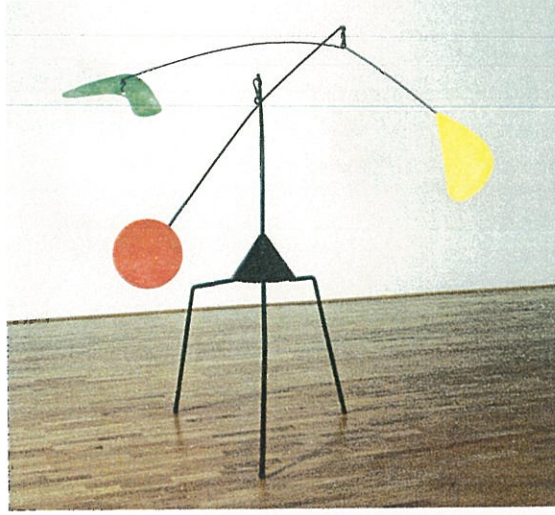
İçerik açısından Orpheus'un konu edinilmesi, yeni bir yaklaşım değildir; bu konu, antik Yunan sanatından modern heykelin öncüsü Rodin'e kadar klasik figüratif üslupta çalışılmıştır. Örneğin 1948'de Ossip Zadkine, Orpheus'u soyutlar, heykelin içinde bıraktığı boşluğa da figürü tamamlayacak şekilde metal çubuklar yerleştirir. Zadkine'in heykeli, soyut figüratif üslupta çalışılmıştır; Hepworth, aynı konuyu tamamen soyut biçimde, yeni bir dille anlatır.

Bu heykelin sağladığı "heykelleştirilmiş bilgilere" göre, Orpheus gibi bilinen bir karakter tamamen soyut bir üslupla gösterilebilir; heykeldeki boşluklar farklı malzemelerle şekillendirilebilir; farklı dokulardaki malzemelerin ve karşıtlıkların kullanımı heykelin biçim dilini zenginleştirir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemi Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Orpheus" isimli heykel önemlidir. Bu heykel, farklı form bilgisi kazandırır; plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabilmesine dikkat çeker; farklı soyutlama ve malzeme kullanma yollarını gösterir; heykelin biçim diline katkı sağlar, yaratıcılığı geliştirir

4. 3. 5. Calder: İsimsiz



Resim: 4. 3. 5. Calder: İsimsiz, 1937.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Boyanmış metal plaka ve metal çubuklar ile çalışılmış olan bu heykelde doğanın model alınmadığı görülür. Bu soyut heykeldeki üç bacaklı kaide, heykelle bir bütün oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Kaide ve kaidenin üzerine yerleştirilen renkli metal plakalar, farklı renkleriyle ve biçimleriyle uyum içindedir. Heykeldeki birinci kolun ucundaki kırmızı yuvarlak plaka, yeşil ve sarı plakaların yerleştirildiği kola karşı zıt bir kuvvet uygular. Bu yapıt hafifçe sallanırsa, örneğin esinti vb. olursa, hareket edebilir. Heykelin adının "İsimsiz" olması dikkat çeker.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

"İsimsiz" adlı heykel, diğerleriyle karşılaştırıldığı zaman, Calder dışında, benzer üslupta, renkli, hareketli soyut heykel çalışılmadığı görülür. Daha önce, Laszlo Moholy Nagy'nin (1895-1946) "Sahne için Işıklandırma" isimli hareket eden bir

çalışması bulunur. Rus Konstruktivistleri'nden Tatlin, Tatlin Kulesi yapıtını da iç kısmı hareketli olacak şekilde tasarlamıştır. Ancak Nagy'nin, Tatlin'in ve Calder'in çalışmalarındaki üsluplar birbirlerinden farklıdır. Calder, özellikle heykel ve hareket ilişkisine odaklanarak, özgün hareketli heykeller çalışmıştır.

1932'de Duchamp, Calder'in benzeri heykellerini "mobil"ler olarak adlandırır. Bu nedenle, bu tür çalışmaya "mobil" de denilir. Calder'in bu heykelinin "isimsiz" olması da "içerikten çok biçimle ilgilenilmesini" istediğini gösterir. Bu yapıtta, soyut heykellerin renkli ve hareketli olabileceği bilgisi heykelleştirilmiştir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Isimsiz" isimli heykel önemlidir. Bu heykel, yaratıcılığı geliştirir; plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğini gösterir; heykelin biçim diline katkı sağlar; Mobil'lerin öncülerinden olduğu gibi, temel malzemesi, mekân-ışık-zaman-dinamizm olan Kinetik heykelin de öncülerindendir.

4. 3. 6. Abakanowicz: Runa, Agora



Resim: 4. 3. 6. 1. Abakanowicz: Runa, 1987.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu heykelde, doğal biçimi olabildiğince korunmuş olan eski bir ağaç gövdesi kullanılmıştır. Seçilen ağacın kendi içindeki biçim dili de heykelin biçim diline uygun biçimde okunabilir. Ağaç gövdesi üzerinde maden ve kumaş da kullanılmış, farklı malzemeler ustaca bir araya getirilmiştir. Bu malzemelerin doku farklılıkları, hem birbirine karşıt olan hem de birbirini dengeleyen değerleriyle, çalışmanın biçim diline zenginlik katmıştır. Kullanılan kaide, yapıyla uyumludur. Sanatçının “Savaş Oyunları” serisinde yer alan yapıtının isminin “Runa” olması ilginçtir; neden bu ismin seçildiği ve anlamı tam olarak bilinmemektedir. Runa ile birlikte sergilenen diğer heykellerin de “Baz”, “Ukon” gibi isimleri vardır, bu isimlerin sembolik anlamları olduğu düşünülür.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Bu heykel diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, Runa'nın yapıldığı dönemin sanatında, hazır bulunmuş ağaç gövdelerinin ve doğal nesnelere sıkça kullanıldığı görülür; ayrıca ahşap, metal ve kumaş gibi farklı malzemelerin bir arada kullanıldığı çalışmalar da bulunur. Ancak bunların “bir silahı” betimlemek için ve savaşın ezici gücüne, ilkelliğine dikkat çekmek için çarpıcı bir dille bir arada kullanılması yenidir.

Runa'nın sağladığı “heykelleştirilmiş bilgilere” göre, doğal bir ağaç gövdesinin kütlesi ve biçim dili plastik sanatların diline uygundur; metal, kumaş, ahşap gibi farklı dokulardaki malzemelerin, karşıtlıkların kullanımı, heykele katkı sağlar; doğal malzemelere metaforik anlamlar yüklenebilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Runa” isimli yapıt önemlidir. Savaş karşıtı olan Runa, adeta “bir oyun” gibi görülen savaşlarda kullanılan “oyuncakların” hiç de masum olmadıklarını, ilkeliklerini ve yok edici güçlerini gösterir. Abakanowicz, günümüzde de tekrar tekrar verilmesi gereken “savaş karşıtlığı” mesajını, heykelin biçim diliyle ortaya koymuştur..



Resim: 4. 3. 6. 2. Abakanowicz: Agora, 2004-2006.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu heykel grubu, 106 adet başsız, kolsuz, her biri üç metreye yakın yükseklikteki figürden oluşur. Figürlerde kullanılan maden paslanmaya bırakıldığı için kırmızımsı bir renk almıştır. Birbirine benzeyen figürlerin üzerindeki ağaç kabuğuna benzeyen farklı doku çalışmaları dikkat çeker. Figürleri birbirinden farklılaştıran ve onlara bireysellik veren bu dokular, farklı değerlerde çalışılmıştır.

Ağaç gövdelerinden oluşmuş bir ormanı andıran figürlerin aralarında ve iç kısımlarında bırakılan boşluklar ile doluluk-boşluk dengesi kurulmuştur. Heykel grubunun isminin Eski Yunan sitelerindeki gibi Agora olması, kompozisyonun içeriğinin bilgisini verir. Sanatçı, *Blouin Artinfo*'da kendisiyle yapılan röportajda çalışmasıyla ilgili şöyle der:

Benim figürlerim metaforik olarak gezegenin nüfusunun çok artmasından, beyinsiz kalabalıkların emirle tapınmalarından, emirle nefret etmelerinden, kalabalıktaki tek başlıktan konuşurlar. Figürler ağaç gövdeleriyle insan gövdeleri arasındaki benzerliği gösterirler. Doğadaki varlıkların genel biçimleri benzer fakat detayları farklıdır. Agora'ya akılsız kaosu ve garip güzelliği olan yaşadığımız dünyanın görüntüsü gözünü bakabiliriz. Günümüzde, tarihte ilk kez insan, tüm temel gereksinimlerini doyurabildiği bir yaşamın keyfini sürebiliyor; tam tersine de tarihinde ilk kez insan, bir vuruşla kendini yok edebilecek kapasiteye sahip (aktaran Ayers, 2007) .

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

“Agora” diğer heykellerle karşılaştırıldığı zaman, benzer büyüklükte ve sayıda heykelin bir araya getirilmediği görülür. Figürlerin üslubu ve ağaç kabuğu benzeri dokuları özgündür; heykel sanatında daha önce bu üslupta çalışılmadığı söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı'ndan etkilenen sanatçının kalabalıklardan korktuğu, kalabalıkları liderlerin emirleriyle hareket eden “beyinsiz organizmalar” olarak gördüğü (Nance, 2006, s. 58) ve bu görüşünü heykellerinde gösterdiği bilinir.

“Agora” adlı çalışmanın günümüz kamusal alanlarıyla antik Yunan Agora'ları arasındaki karşıtlığı gösterdiği de söylenebilir; çünkü bu figürlerin, felsefe, politika, şiir vb. tartışabilecek özellikte olmadıkları görülebilir. Seyirciler kendilerinden çok uzun olan bu ağaç gövdesi benzeri figürlerin arasına katıldıklarında, daha önce yaşamadıkları bir deneyim yaşayabilirler ve daha önce hiç bilmedikleri bir ortamda

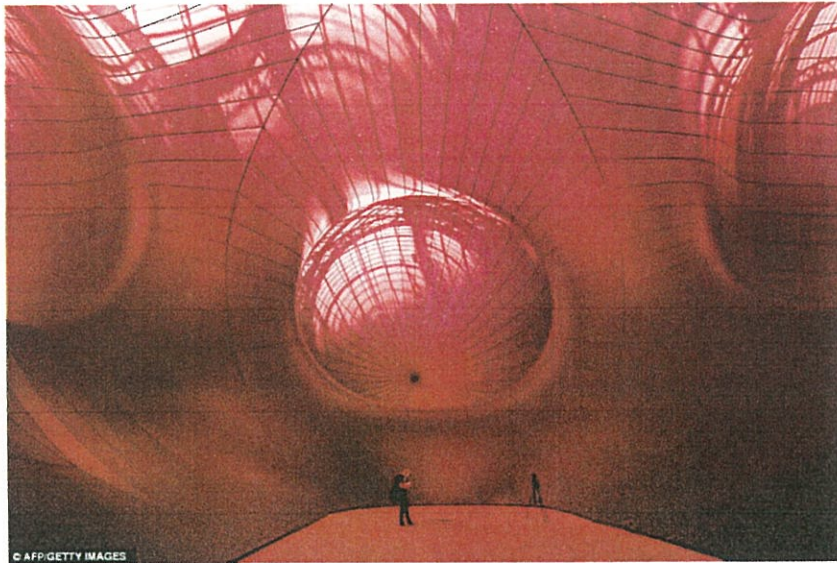
olduklarını düşünebilirler. Bu deneyim de seyirciye, varlıktaki yerini, insanlığın durumunu yeniden sorgulatabilir.

Agora'nın sağladığı heykelleştirilmiş bilgilere göre, heykel aracılığı ile toplumsal sorunlara dikkat çekilebilir; heykeller, insanlığın durumunu sorgulatabilir; heykellerle çok farklı deneyimler yaşatacak ve düşündürtecek yeni mekânlar yaratılabilir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Agora" isimli yapıt önemlidir. Eşsiz üslubuyla plastik sanatlara farklı form bilgisi kazandıran, sanatın biçim diline katkı sağlayan Agora, günümüzdeki insanlığın durumunu gösterir, insanı uyarır.

4. 3. 7. Kapoor: Leviathan



Resim: 4. 3. 7. 1. Kapoor: Leviathan (iç görünüm), 2011.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu enstalasyon, 35 metre yüksekliğinde, bir tür plastik olan PVC kaplı polyester malzemedен hazırlanmış üç adet küre görünümündedir; içi ziyaretçiler tarafından gezilebilir. Enstalasyonun içinde, ışık ve gölge nedeniyle farklı değerlerde kırmızı renk, birbirlerini dengeleyen yuvarlak biçimler, spiraller, düz çizgiler, negatif ve pozitif alanlar görülür. Enstalasyonun farklı açılardan çekilen fotoğrafları, bakış açısına göre biçimlerin değiştiğini gösterir.

Yapıtın isminin Leviathan olması da dikkat çeker. Leviathan hem bir deniz canavarını hem de Thomas Hobbes'un verdiği anlamla, mutlak güç ve yetkilere sahip egemen devleti ifade etmek için kullanılır. Kapoor bu yapıtını, Çinli otoriteler tarafından tutuklanan sanatçı ve politik aktivist Ai Weiwei'ye adanmıştır.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Kökleri Kurt Schwitters'e kadar giden enstalasyonlarda ışık, duman, sis vb. kullanıldığı gibi, müzik, ses ve teknolojiden de yararlanır. Ziyaretçilerin de yalnızca seyirci olmamaları, yapıtla bütünleşmeleri ve farklı bir deneyim yaşamaları sağlanır.

Leviathan diğer enstalasyonlarla karşılaştırıldığı zaman, Leviathan büyüklüğünde, mimari bir yapıt gibi tasarlanan, tek rengin tonlarının deneyimini yaşatan bir enstalasyonun çalışılmadığı görülür. Leviathan'ın heykelin biçim diliyle ilgili kaygıları, diğer enstalasyonlardan daha çok taşıdığı da öne sürülebilir. Örneğin bu yapıtta, farklı değerlerde yuvarlaklar kullanılmış; farklı değerlerde birbirlerini dengeleyen negatif, pozitif biçimler tasarlanmıştır.

Leviathan, ziyaretçiyi sanat yapıtının içine alarak, “kırmızı” tonlarının deneyimini yaşatır; buradaki biçimler yalnızca görülmez, dokunulabilir ve içinde gezilebilir. Yapıtta kullanılan renk konusunda farklı görüşler bulunur. Örneğin Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future* kitabında, Orhan Pamuk’un “*Benim Adım Kırmızı*” kitabından da alıntı yaparak, “tüm büyük ustalar, renkte ve zamanın ötesinde bir uzamı ararlar” der (2008, s. 15). Altı hafta sergilendikten sonra sökülerek kaldırılan ve “Leviathan’ ın Ölümü” diye de haber olan bu “başarılı” enstalasyonun, neden “sanatla ilgili kaynaklarda” kalıcı olabileceğini anlayabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Leviathan” isimli yapıt önemlidir. Ziyaretçiye bir canavarın, baskıcı mutlak gücün içinde olma deneyimini yaşatır, yaratıcılığı geliştirir, plastik sanatların biçim diline katkı sağlar.

4. 4. Sanat Yapıtına Dönüşen Nesnelerin Değerlendirilmesi

Bu çalışmanın “Sıradan Nesnelere Sanat Yapıtına Dönüştüren Bilgi” bölümünde irdelenen yapıtlara, genelde anti-estetik kavramıyla yaklaşılır. Bu yapıtların anti-estetik ve benzeri kavramlarla anlaşılamayacağı açıktır. Çünkü anti-estetik kavramı, bu yapıtların sanat alanında neden önemli olduklarını, sanatçıların yapıtları aracılığıyla ne tür bilgi ilettiklerini anlamaya çalışmada hiçbir işe yaramaz.

Bu bölümde verilen örnekler, sanat yapıtına dönüşmüş sıradan nesnelere dir. Sıradan bir nesnenin nasıl olup da sanat yapıtı statüsüne yükseldiğini açıklamaya çalışan kuramlardan birisi, daha önce de belirtildiği gibi “Kurumsal Sanat Kuramı”dır. Bu kurama göre Duchamp’ın pisuarı gibi nesnelere, sanat kurumları tarafından sanat olarak görüldükleri için sanattır; onlara benzeyen diğer sıradan nesnelere, ontolojik açıdan düşük kalırlar (Danto, 2012, s. 24-25). Ancak bu kuram, sanat kurumlarının bu çalışmaları neden sanat yapıtı olarak gördüklerini açıklamaz. Peki, sanat kurumları bu çalışmaları neden sanat yapıtı olarak görürler?

Bu soru, sıradan nesnelere, ilettikleri bilginin gücüyle sanat yapıtına dönüşürler şeklinde yanıtlanabilir. Sanat kurumlarında sıradan nesnelere ilettikleri bilgiler okunup anlaşılır ve bu nesnelere bilginin gücüyle, “sanat yapıtı”na dönüşebilecekleri kabul edilir. Bilginin gücüyle sıradan nesneyi sanat yapıtına dönüştüren kişi de, sanatla ilgili bilgisi olduğunu kanıtlamış biri, bir sanatçıdır.

Kuçuradi’nin bir yapıtın değerinin bilgisine ulaştırabilen değerlendirmesi görüşünde ortaya koyduğu yol ile sıradan nesnelere nasıl sanat yapıtına dönüştükleri ve neden “önemli buldukları” gösterilebilir.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Sanatçının ortaya koyduğu nesne ve bu nesne ile iletmek istediği bilgi anlaşılmaya çalışılır. Sanatçının nesne aracılığıyla ne tür bilgi ilettiğini öğrenmekle bir heykelin içeriği hakkında bilgi veren ismini öğrenmek arasında pek bir fark yoktur denilebilir. Ancak, bir heykel ile sıradan nesnenin sağladıkları görsel bilgiler farklıdır. Bir heykeli gören, heykelin biçim dilinden bu dilin gerektiği gibi kullanılıp kullanılmadığını, özgünlüğünü, heykelin biçim diline katkısı olup olmadığını vb.

anlar. Sıradan bir nesneyi görenin ise, bu nesnenin kimin tarafından ortaya konulduğunu ve ne söylediğini bilmesi gerekir. Çünkü sıradan bir nesneyi sanat yapıtına dönüştüren, sanatla ilgili bilgisi olduğuna “güvenilen birinin, bir sanatçının” nesne aracılığı ile ilettiği bilginin gücüdür. Kendisini dönüştürecek güçte bilgi taşımayan sıradan bir nesne, sıradan bir nesne olarak kalır.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek

Sanat yapıtına dönüştüğü kabul edilen nesne, diğer yapıtlarla karşılaştırılır, varsa getirdiği yenilik anlaşılmaya çalışılır. Bu tür yapıtlar arasında, aynı bilgileri veren ve özgün olmayan çalışmalar da görülür. Yapıtları birbirleriyle karşılaştırma, özgün olanlar ile olmayanları birbirlerinden ayırmaya yarar.

İlk iki adımdaki değerlendirme sonucunda, yapıtın “başarılı” olup olmadığı anlaşılır. Buradaki başarı, sanatçının seçtiği nesneyle iletmek istediği bilginin, sanat alanında kabul edilmesiyle ilgilidir. Kimi bilgiler hiç ciddiye alınmaz; gözardı edilir, kimi bilgiler de kabul görür. Sanat alanında kabul gören bilgileri sağlayan yapıt, “başarılı”dır; örneğin sanatla ilgili kurumsal bir yapıda sergilenme hakkını kazanır. Bu tür yapıtların içinden bazıları da kalıcı olur; bunun nedenini anlayabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek

Bir yapıtın sağladığı bilgilerin önemli bulunması, yapıtın kalıcı olmasını sağlar. Farklı görme biçimleri kazandıran bir yapıtın sağladığı bilgiler de önemli bulunur. Örneğin sanatı, sanat-seyirci veya sanat-seyirci-mekân ilişkisini sorgulatan, bilinen

kalıpları aşma yolunu gösteren, sanatta farklı kategorilerin ortaya konulmasına katkı sağlayan vb. yapıtların önemli görüldükleri ve kalıcı oldukları görülebilir.

4. 4. 1. Duchamp: Çeşme



Resim: 4. 4. 1. 1. Duchamp: Çeşme, 1917.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

İlk bakışta bu nesnenin sıradan bir pisuar olduğu ve diğer pisuarlardan bir farkı olmadığı açıktır. Hazır yapılmış (*ready made*) bir nesne olan bu pisuarın isminin “Çeşme” olması dikkat çeker; bu isim, pisuara farklı bir anlam yüklediğini gösterir. Bu nesne, sergiye ilk kez Marcel Duchamp tarafından, Bay Mutt takma adıyla gönderildiğinde, hem sergilenmez hem de kaybolur. Bu durum, New York'ta *The Blind Man* isimli sanat dergisinin ikinci ve son sayısında eleştirilir. Bu eleştiriye göre, Bay Mutt'un çeşmeyi kendi elleriyle yapmaması önemli değildir; Bay Mutt, onu seçmiş ve o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır. Çeşme'ye tesisat malzemesi demek de absürd'dür; çünkü Amerika'nın sanat eserleri sadece onun tesisatları ve köprüleridir (aktaran Harrison, Wood, 2003, s. 252).

Çeşme'nin "Merdivenden İnen Çıplak" tablosu ve Dada yaklaşımıyla da bilinen Marcel Duchamp'a ait olduğu öğrenilince, sanat alanında bilgisine güvenilen Duchamp'ın seçtiği sıradan bir nesne aracılığı ile bilgi iletebileceği ve bu bilginin gücüyle, sıradan bir nesneyi sanat yapıtına dönüştürebileceği düşünülür.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Çeşme sanat alanında tamamen "yeni"dir; bu nedenle sanat alanında onun karşılaştırılabileceği benzeri bir nesne görülmez. Çeşme'deki yenilik, sanatla ilgili birçok konuyu içerir. Örneğin bu nesnede sanatçının el emeği görülmez, hazır yapılmış nesnedir, plastik sanatların resim, heykel, seramik gibi disiplinleriyle değerlendirilebilecek bir nesne de değildir.

20. yüzyılın başlarında bisiklet tekeri gibi sıradan nesnelere sanatta kullanımı, yine Duchamp'ın çalışmalarında ve onun içinde olduğu Dada yaklaşımında görülür. Duchamp, yalnızca sanat yapıtları ve sıradan nesnelere arasındaki sınırları belirsizleştirmez, Kavramsal Sanat'ın, Performans Sanat'ının öncüsü görülebilecek çalışmalar da yapar. Örneğin 1938'de, New York'ta, "İpin Mili" isimli çalışmasında, üç mil ipe sergi salonundaki boşluğu örümcek ağına benzer şekilde doldurur; iplerin bir tür ateşli silah malzemesinden üretildiğini, ampullerin ısıyla yangın çıkabileceğini belirtir (şaka olarak). Amacı, sergilenen eserlere ulaşımın engellendiğini göstermek, seyirci ve sanat eserleri arasındaki kopukluğa dikkat çekmektir. Duchamp, bir diğer çalışması olan "Taşınabilir Müze"de (1938) bir valizin içine fotoğraflar vb. yerleştirir; amacı, sanat eserleri ve müze gibi kurumlar arasındaki ilişkiyi sorgulamaktır. Ancak bu yapıtlardan önce sergilediği Çeşme, hepsinden farklı ve çarpıcı bir seçimdir.

Çeşme'nin sağladığı bilgilere göre: hazır nesnelere sanatta kullanılabilir; bir nesneyi sanat yapıtı yapan, sanatçının el emeği değil, düşüncesidir, sanatı sorgulamanın veya eleştiri getirmenin kendisi sanat olabilir. Çeşme'nin sağladığı bilgiler, sanat alanında kabul görmüştür; bu bilgilerin neden "önemli" olduğunu anlayabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Çeşme" isimli yapıt önemlidir. Çeşme'nin sağladığı bilgiler, farklı görme biçimleri kazandırmıştır; çünkü sanatı sorgulatmış; plastik sanatlara Karşı-Sanat, Karşı-Biçim, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat gibi kategorilerin kazandırılmasına öncü olmuş, birçok sanatçıya da ilham vermiştir. Örneğin Kavramsal Sanat'ın kurucularından Joseph Kosuth, Duchamp'tan yola çıkarak, ondan farklı biçimde sıradan nesnelere kullanır; Pop Sanatçı Andy Warhol, "el yapımı" olan, sıradan görünümlü nesnelere çalışmalarında kullanır.

4. 4. 2. Hausmann: Mekanik Baş



Resim: 4. 4. 2. 1. Hausmann: Mekanik Baş /Çağımızın Ruhu, 1920.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu çalışmada, cep saati, kamera parçaları, cüzdan ve cetvel gibi nesnelerin kuaförlerde peruklar için kullanılan ahşap bir başa yerleştirildiği görülür. İsmnin “Mekanik Baş /ağımızın Ruhu” olması dikkat çeker. Yapıtın görüntüsü ve ismi, plastik sanatların biçim dilinin özellikle kullanılmadığını, eleştiri amaçlı bir çalışma yapıldığını gösterir; bu yaklaşım da Raoul Hausmann’ın içinde yer aldığı Dadacılar’a özgüdür. Hausmann’ın sanat alanındaki bilgisine güvenilir; onun, seçtiği sıradan nesnelere, bu nesnelere sanat yapıtına dönüştürecekle güçte bilgi iletebildiği bilinir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Bu yapıt diğerleriyle karşılaştırıldığı zaman, Dada anlayışının öncülerinden olduğu görülebilir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Dadacılar, sanatta alışılmadık malzemeleri ve üslupları kullanırlar. Dada anlayışında sanat yapıtı, yerleşmiş inançlara ve değerlere karşı çıkar. Dadacılar, hem gördükleri olumsuz şeylere hem de olumsuzluklara tepki göstermeyen sanata tepki gösterirler.

Bu yapıt, yaşanan çağa tepki göstermenin bir yolunun da dönemin geleneksel sanat üslubuna ve kullanılan malzemelerine karşı çıkmak olduğunun bilgisini sağlar. Samalığı gösterebilmek için saçma nesnelere seçilebilir bilgisi, sanat alanında kabul görür. Bu bilgilerin, neden “önemli” görüldüğu ve yapıtın kalıcı olmasını sağladığını anlayabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Mekanik Baş /Çağımızın Ruhı” isimli yapıt önemlidir. Yapıtta birbiriyle uyumsuz malzemeler kullanılarak saçma bir görünüm sağlanmış ve yaşanan çağın saçmalığı gösterilmiştir. Çağın sorunlarına dikkat çeken ve insanı uyaran bu yapıt, farklı bir karşı çıkma biçiminin nasıl olabileceğini ortaya koyar, plastik sanatlara katkı sağlar, sanatı ve sanatın işlevini sorgular, farklı çalışmalara öncü olur.

4. 4. 3. Merz: Lingotto



Resim: 4. 4. 3. 1. Merz: Lingotto, 1968.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu yapıtta doğal çalılar ve madeni ayaklar görülür. Ayakların üzerine külçe altın biçiminde balmumu bir form yerleştirilmiştir. Yapıtta kullanılan malzemeler ile doku açısından çarpıcı bir karşıtlık sergilenmiştir. Bu çalışmanın içeriğini *Tate Modern Art Gallery* internet sitesinde şöyle tanıtır:

Lingotto Merz'in diğer Yoksul Sanat (Arte Povera) sanatçıları ile birlikte yapıtlarını sergilediği yılda (1968) yapılmıştır; çalı demetleri, grubun alçakgönüllü/basit malzemeleri kullanmasının bir özelliğidir. Çelik ayaklar üzerindeki balmumu blok, külçe altını anımsatır. Lingotto İtalyanca'da “*ingot*” (külçe, tomruk, demir döküm çubuk)

anlamına gelir. Aynı zamanda Lingotto Merz'in yaşadığı Turin kentinde, babasının çalıştığı modernist sarı bir bina olan Fiat fabrikasının bulunduğu yerin ismidir. Bu farklı referanslar, lüks ile yoksulluk, kentsel yaşam ile kırsal yaşam arasındaki karşıtlıkları önermek için bir araya gelmiştir.

Sanatçı Mario Merz'in, seçtiği sıradan nesnelere sanat yapıtına dönüştürecek güçte sanat bilgisi olduğu bilinir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Bu yapıt, diğer yapıtlarla karşılaştırıldığı zaman, Yoksul Sanat anlayışının öncülerinden olduğu görülür. Yoksul Sanat'ta her tür doğal, bozulabilecek malzemeler veya kumaş parçaları gibi daha önce sanatta kullanılmamış malzemeler kullanılır. Sanat eserinin bir meta gibi alınıp satılmasına tepki gösteren Yoksul Sanat anlayışında, sanat eserinin "kalıcı" olmak zorunda olmadığı da öne sürülür. Aynı dönemin sanatçılarından Marisa Merz de çalışmalarında, zanaata ve kadınlara özgü görüldüğü için sanatta kullanılmayan dikiş iğnelerini, yün örgüleri vb. kullanır. Michelangelo Pistoletto ise, Paçavraların Venüs'ü isimli çalışmasında, klasik Venüs heykelinin önüne "paçavra" dediği giysileri yığar. Bu çalışmaların herbiri, hem akademik sanatı hem de kapitalist yaşam biçimini eleştirir.

Daha çok "yemek" , "barınmak" ve "yaşam" temalarını çalışın Merz, kültürel kimliği yansıtan "ev"leri, örneğin igluları ve sazdan yapılmış evleri, plastik sanatlara taşır. Sazdan evin görüldüğü Lingotto adlı yapıtın sağladığı bilgilere göre: sıradan nesnelere metaforik anlamlar yüklenebilir; sazlık ev yoksulluğu, madeni ayaklar ve üstündeki külçe altına benzeyen form, sanayileşmeyi ve kapitalizmi gösterebilir. Lingotto'nun sağladığı bu bilgiler, sanat alanında kabul görür; bu bilgilerin neden

“önemli” görüldüğünü ve yapıtın kalıcı olmasını sağladığını anlayabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekir.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Lingotto” isimli yapıt önemlidir. Bu yapıt, sanayileşmeyle zenginleşen kesim ile yoksul kırsal kesim arasındaki farka özgün bir üslupla dikkat çeker; seyirciyi sorunlar üzerinde düşündürür, Yoksul Sanat’ın öncülerinden olarak da plastik sanatlara katkı sağlar.

4. 4. 4. Smithson: Spiral Jetty



Resim: 4. 4. 4. 1. Smithson: Spiral Jetty, 1970.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu çalışmada, mimariden de yardım alarak, Utah’daki Tuz Gölü’nün içinde yeni bir yüzey şeklinin oluşturulduğu görülebilir. Ziyaretçilerin üzerinde yürüyebildiği,

gezebildiği bu biçim, sular yükseldiği zaman belirsizleşir. Yapıtın ismi de çalışmanın “Spiral Jetty” olduğunu açıklar.

Smithson, sanat yapıtlarının müze, galeri gibi yerlerde sergilenmesini kültürel kısıtlılık, bir tür hapis olarak görür. Sanatçıya göre bu tür yerlerde yapıtlar hareket edemeyen hastalar gibi görünürler ve eleştirmenlerin kendileri için, iyi olacak ya da olamayacak teşhisini beklerler. Sanatla ilgili bir kurumdaki sanat yapıtı, nötr haldedir, politik açıdan etkisizdir ve tüketime hazır, alınıp satılabilen, taşınabilen bir üründür. Smithson’a göre bu tür ortamlardaki sanatçı da bir tür B.F. Skinner faresi gibi davranır; bunu aşmak için, sanatçıların her tür kısıtlamadan kurtulmaları gerekir. Smithson için heykellerin parklara yerleştirilmesi de bir tür kısıtlamadır; çünkü parklar, idealleştirilmiş doğadır, tamamlanmış sanat yapıtları için tamamlanmış ortamlardır. Oysa doğa, parklar gibi düz çizgide ilerlemez; yayılır, gelişir ve tamamlanmış bitmiş değildir, fiziksel çelişkilerle dolu bir doğa diyalektiği vardır (2003, s. 970–971) Smithson’un sanatla ilgili görüşleri, onun seçtiği sıradan nesnelere de, şekillendirdiği araziye de sanat yapıtına dönüştürebilecek güçte olduğunu gösterir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

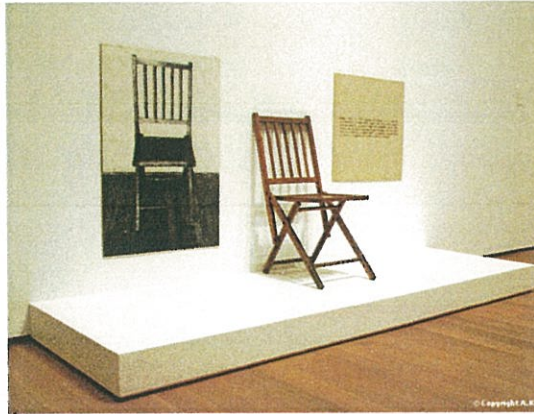
Bu yapıt, Arazi Sanatı’nın öncü örneklerindedir, “tamamen yeni”dir. Arazi Sanatı’nda, malzeme ve mekân olarak doğa kullanılır ve alınıp satılması mümkün olmayan çalışmalar yapılır. Örneğin Spiral Jetty’nin alınıp satılamayacağı, herhangi bir kapalı alana vb. taşınıp sergilenemeyeceği ve alana özgü olduğu (*site-specific*) görülebilir.

Bu yapıtın sağladığı bilgilere göre: sanat eseri alınıp satılan bir meta olmaktan kurtulabilir, bir araziyi Őekillendirmek sanattır, doğa gibi sanat yapıtı da yağmurla, rzgrle değişip dönüŐebilir, sanat yapıtı insanlar için doğada yeni deneyim alanları yaratabilir. Sanat alanında kabul gören bu bilgilerin, neden “nemli” olduğunu anlayabilmek için, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekir.

nc Adım: Yapıtın nemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, “Spiral Jetty” isimli yapıt önemlidir. Plastik sanatlara Arazi Sanat’ının kazandırılmasına öncü olan bu yapıt, plastik sanatlarda bilinen kalıpların aşılabileceğini gösterir; plastik sanatların biçim diline katkı sağlar, heykel-mekân-seyirci ilişkisini sorgulattır; farklı arazi çalışmalarına öncü olduğu gibi, açık alan çalışmalarına ve alana özgü çalışmalara da (*site-specific*) nc olur.

4. 4. 5. Kosuth: Bir ve üç İskemleler



Resim: 4. 4. 5. Kosuth: Bir ve üç İskemleler, 1965.

Birinci Adım: Yapıtı Anlamak:

Bu yapıtta bir iskemle, bir iskemle fotoğrafı ve sözlükteki iskemle tanımı görülür. Seçilen nesnelerin her biri sıradan, sanatçının kişiliğini yansıtmayan, el emeği olmayan nesnelere aittir. İlk bakışta yapıtın plastik sanatların heykel gibi bir disiplinine ait olmadığı, yapıtın başka bir kategoriyle değerlendirilmesi gerektiği anlaşılabilir. Yapıtın isminin “Bir ve Üç İskemleler” olması dikkat çeker.

Bu yapıtı ortaya koyan sanatçı Kosuth’un Kavramsal Sanat’ı kurduğu bilinir. Duchamp’tan etkilenen Kosuth için sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir. Kosuth’a göre sanatın işlevini bir soru olarak ilk kez Duchamp ele almış ve sanata kimliğini vermiştir (2003, s. 855). “Bir ve Üç İskemleler”i anlayabilmek için, Kosuth’un Kavramsal Sanat ile ilgili görüşlerinin bilinmesi yararlı olur. Kosuth’a göre:

(...) Başka bir dil konuşmanın ve sanatta anlam taşımanın olasılığının kavranmasını sağlayan olay, Duchamp’ın ilk katkısız Hazıryapımıydı (*Readymade*). Sanatın odak noktası, dilin biçimi yerine söylenen şey oldu (...) Bütün sanat (Duchamp’tan sonra) kavramsaldir (doğasında), çünkü sanat sadece kavramsal olarak varolur.

(...) Duchamp’tan sonraki sanatçıların değeri sanatın doğasını ne kadar sorguladıklarına göre tartılabilir; bu da “sanat kavramına ne eklediler” veya “onlar başlamadan önce eksik olan neydi” demenin başka bir biçimidir. Sanatçılar sanatın doğasını sanatın doğasına ilişkin yeni önermeler getirerek sorgularlar. Bunun yapılması için de geleneksel sanatın dilini kullanamayız (...) (2003, s. 856).

Kosuth’un sanat bilgisinin, onun seçtiği sıradan nesnelere sanat yapıtına dönüştürecek güçte olduğu bilinir.

İkinci Adım: Yapıtın Kendi Alanındaki Yerini Belirlemek:

Bu yapıtı diğerleriyle karşılaştırsak, bu yapıta benzer yapıtların ancak Kosuth'un kendi çalışmalarında veya bu yaklaşımın öncüsü olan anlayışlarda olduğu görülebilir. Örneğin Duchamp'ın çalışmaları, müzisyen John Cage'in 4'33" bestesi (dört dakika otuz üç saniye veya bestecisinin deyişiyile dört otuz üç), Joseph Beuys'un "Sosyal Heykel" kavramı gibi anlayışlarda sanat yapıtının biçiminden çok onun ilettiği "düşünce"ye önem verilmiş, seyircilerin de sanata katılımı sağlanmıştır. Örneğin müzisyen Cage, konseri sırasında dinleyicilerin kendi kalp seslerini, çevreden gelen sesleri vb. dinlemelerini ister. Beuys, katılımcılarla birlikte meşe fidanlarını diker, çöp toplar; bu tür etkinlikleri "sanat" olarak görür.

Bir ve Üç İskemleler adlı yapıt, seyircinin katılımcıya dönüşmesini, sanata katılmasını, kavramlar üzerine düşünmesini ister. "Bu çalışmadaki hangi iskemle, gerçek iskemledir?" veya "sanat nedir?" diye düşündürten yapıtın sağladığı bilgilere göre: Kavramsal Sanat'ta sanat yapıtı olan, düşünmenin, sorgulamanın kendisidir. Bu nedenle sanat yapıtı, ucu açık sorular ortaya koyar ve seyircinin de katılımı ile bu sorulara yanıt verilmesini ister.

Üçüncü Adım: Yapıtın Önemini Ortaya Koyabilmek:

Sağladığı bilgiler farklı görme biçimleri kazandırdığı için, "Bir ve Üç İskemleler" isimli yapıt önemlidir. Bu yapıt, plastik sanatları bir tür görsel felsefeye dönüştürmeye çalışır ve plastik sanatlara Kavramsal Sanat kategorisini kazandırır; yapıt-seyirci ilişkisini ve sanatı yeniden sorgular; seyircileri katılımcıya dönüştürmek ister, yaratıcılığı geliştirir.

SONUÇ:

“Heykel Değerlendirmesinde Estetik ve Anti-estetik Tartışması” başlıklı bu çalışmada, heykellere estetikle yaklaşmanın ve sanat yapıtına dönüşen nesnelere de anti-estetikle yaklaşmanın, bu yapıtları değerlendirmeye katkılarının olmadığı; Kuçuradi'nin bir yapıtın değerinin bilgisine ulaştırabilen değerlendirme görüşünde ortaya koyduğu yol ile bu yapıtların doğru bir şekilde değerlendirilebildikleri gösterilmeye çalışılmıştır.

Sanat yapıtlarını önerilen metotla değerlendirmeden önce, bu metodun dışında olan estetikçi yaklaşımlar ve estetik dışında olan kuramlar, analizler irdelenmiştir. Bu irdelenmenin sonucunda, sanata estetikle veya anti-estetikle değil, sanat felsefesiyle yaklaşmanın daha uygun olduğu, Kuçuradi'nin yaklaşımı dışındaki kuram ve analizlerin ancak bazı sanat yapıtlarına uygulanabildikleri veya bir yapıtın değerinin bilgisine ulaştırmayı amaçlamadıkları görülebilmektedir.

Bu çalışmada “estetikçi yaklaşımların”, seyircinin, sanatçının ve hatta Freud'un Musa heykeli yorumundaki gibi, heykelin gösterdiği figürün psikolojisine odaklandığı, bu nedenle de sanat yapıtlarını değerlendirmede amaca ulaştıramadıkları görülebilmektedir. Seyircilere odaklanarak bir yapıta yaklaşıldığı zaman, yapıtın “güzel”, “çirkin” , “gülünç”, “ucube” vb. olduğu; sanatçıların psikolojilerine odaklanıldığı zaman, Van Gogh'un çıldırırına kapıldığı, Gauguin'in içe-kapanık (schizoid) olduğu vb. öğrenilebilmektedir. Freud gibi sanat eserinde görülen figürün psikolojisine odaklanınca da, öfkeli görünen, sakalını çekiştiren, fırlayıp ayağa kalkmak isteyen bir Musa heykelinden söz edilebildiği anlaşılmıştır. Bu

örnekler ile sanata estetikle, "estetikçi yaklaşımlarla" değil, felsefeyle yaklaşmanın daha uygun olduğu, ortaya konulmuştur.

Sanata felsefeyle yaklaşan filozoflardan Schopenhauer'in görüşlerinin "ideyi" gösteren yapıtlar için, Nietzsche'nin görüşlerinin daha çok trajediler için veya Joseph Beuys gibi, yaşamla sanat, sanatçıyla seyirci arasındaki sınırları bulanıklaştıran sanatçılar için, Heidegger'in görüşlerinin hakikati ortaya çıkaran yapıtlar için uygulanabildiği ve bu filozofların sanatı bir bilgi türü olarak gördükleri anlaşılmıştır. Sanatın bir bilgi türü olarak görülmesi, plastik sanatlar açısından önemlidir; ancak adı geçen filozofların bir sanat yapıtını diğer yapıtlarla karşılaştırmayı önermedikleri ve bir yapıtın diğer yapıtlar arasındaki özel yerini görmeyi amaçlamadıkları görülebilmektedir. Bu amaç, Hartmann'ın ve Ingarden'in birbirine benzeyen tabakalar kuramları'nda da görülmez; fakat bu kuramlardan her biri, bir yapıtı merkeze alarak irdelene olanağı sağladığı ve yapıtın kendisinden uzaklaşmadan yapıt ile seyirci arasındaki ilişkiyi görmeyi sağladığı için önemlidir.

Bu çalışmada, sanata estetik ve anti-estetik dışında yaklaşan düşünürlerden Carroll'un, Danto'nun, Dickie'nin görüşleri de irdelenmiş ve görüşlerinin plastik sanatlar için önemli olduğu görülebilmektedir. Analitik Sanat Felsefesiyle bilinen Carroll'un görüşleri, estetik kuramın sanata yaklaşımda yetersiz kalmasını örneklerle gösterir. Sanata felsefeyle yaklaşan çağdaş düşünürlerden Danto'nun ve Dickie'nin görüşleri ise, daha çok sanat yapıtına dönüşen sıradan nesnelere anlamaya yöneliktir; örneğin, "bunu sanat yapıtı yapan nedir?" sorusuna yanıt ararlar. Danto'nun öncüsü olduğu Kurumsal Sanat Kuramı'nı ortaya koyan Dickie için, bir şeyin sanat yapıtı sayılması için, ona "sanat dünyası adına statü verilmesi" gerekir. Dickie'nin bu görüşü, pisuar gibi bir nesnenin neden sanat yapıtı sayıldığını açıklasa da, sanat dünyasının bir pisuara neden bu statüyü verdiğini açıklamayı amaçlamaz.

Ancak yine de Kurumsal Sanat Kuramı, plastik sanatlara ait pisuar gibi nesnelere sanatın dışında bırakmadığı, “neyin onları sanat yapıtı yaptığını” sorguladığı için önemlidir.

Sanat tarihçileri de sanata estetik dışında yaklaşırlar. Wölfflin’in analizleri yalnızca yapıtların biçimleriyle ilgilenir; Panofsky’nin ikonografisi de daha çok sanat yapıtlarının biçimlerinin konuları veya anlamlarıyla ilgilenir. Her ne kadar Wölfflin’in ve Panofsky’in analizleri, bir sanat yapıtının değerinin bilgisine ulaştırmayı amaçlamasalar da, estetiğin dışında oldukları ve yapıtı merkeze alarak irdeleme olanağını sağladıkları bu çalışmada görülebilmektedir.

Bu çalışmada, estetik gibi farklı alanlarda ve farklı anlamlarda kullanılan anti-estetik kavramıyla sanata yaklaşıncaya, estetiğin girdiği çıkmaza benzer bir çıkmaza girildiği gösterilmeye çalışılmıştır. Örneğin, bu çalışmada değerlendirilen Duchamp’ın “Çeşme” adlı yapıtına, Hausmann’ın “Mekanik Baş/Çağımızın Ruhı” adlı yapıtına, Merz’in “Lingotto” adlı yapıtına, Kosuth’un “Bir ve Üç İskeleler” adlı yapıtına anti-estetik denildiği zaman, ne denilmek istendiği anlaşılammaktadır. Oysaki bu yapıtlar, Dada’nın, Karşı-Sanat’ın, Karşı-Biçim’in ve Kavramsal Sanat’ın öncüleridir, her biri farklı bilgileri sağlar. Bu çalışmada, adı geçen yapıtlar değerlendirilirken, sağladıkları bilgiler ve bu bilgilerin önemi gösterilmeye çalışılmıştır.

Anti-estetikten farklı bir anlamı olan ve Adorno ile ilişkilendirilen “negatif estetik” kavramı ile, sanat aracılığıyla yaşanan çağa ve çağın sanatına tepki gösteren Dada gibi yaklaşımlara ait çalışmaların anlaşılabilceği söylenebilir. Çünkü Adorno için de Dada için de, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra dünya artık iyi bir yer değildir ve sanat, bu dünyayı eleştirmelidir. Ancak, sanat alanında sağladıkları

bilgiler nedeniyle önemli bulunan ve kalıcı olan, hiçbirşeyi de eleştirmeyen pekçok sanat yapıtı da görülebilir. Bu nedenle “negatif estetik” kavramıyla, tepki göstermeyen sanat yapıtlarına yaklaşılamamaktadır. Badiou’nun *inaesthetic* kavramı ise, sanatın kendisinin hakikatlerin bir üreticisi olduğunu savunan felsefenin sanatla ilişkisidir. Badiou için bazı sanat yapıtları hakikatleri üretir. Plastik sanatlara ait yapıtları, “hakikatleri üreten” ve “hakikatleri üretemeyen yapıtlar” olarak sınıflandırmanın da, yapıtları diğer yapıtlarla karşılaştırmaya, “varlıktaki özel yerlerini görmeye” yardımcı olmadığı söylenebilir.

Sanat yapıtlarının sağladıkları bilgilerin okunabilmesi, yapıtları doğru bir şekilde değerlendirmeye yardımcı olur. Örneğin bir heykeli değerlendirirken, heykeltraşın bu heykel aracılığı ile ilettiği bilgiyi okuyabilmek, heykelin sanat değerini ortaya koyabilmeyi sağlar. Bir heykel, sadece biçim diliyle değil, heykeltraşın plastik sanatların biçim diliyle ilettiği heykelleştirilmiş bilgiyi gösterdiği için de sanat değeri olmayan biblo gibi dekoratif nesnelere ayrılabilir.

Schopenhauer ve Kuçuradi’nin sanatla bilgiyi ilişkilendirirken, bilginin dönüştürücü gücüne de dikkat çektikleri görülmüştür. Nasıl Aristoteles için trajedinin sağladığı bilgi seyirciyi arındırıyorsa, Schopenhaer için de sanat yapıtlarının gösterdiği ide bilgisi insanı dönüştürür. Kuçuradi için ise bu ide bilgisi, kişiyi insana dönüştürür ve Exupéry’nin Küçük Prens’i gibi yapar. Sanat yapıtlarının verdiği bilgilerin yalnızca insanları değil, nesnelere de dönüştürdükleri söylenebilir. Bu çalışmada sağladıkları bilginin gücüyle “başarılı” heykellerin, “önemli” bulunan kalıcı heykellere dönüştüğü; pisuar gibi sıradan nesnelere de dönüşerek sanat alanına katıldıkları görülmüştür.

Sanat yapıtlarının sağladığı bilgiler, Kuçuradi’nin bir yapıtların değerinin bilgisine ulaştırabilen değerlendirme görüşünde ortaya koyduğu yol ile okunabilmektedir. Bu

çalışmada, yapıtları aracılığı ile kimi sanatçıların sanatla ilgili konularda, kimilerinin sanat dışındaki konularda bilgi ilettikleri görülebilmektedir. Örneğin Rosso, Picasso, Pougny, Ernst, Arp, Hepworth, Calder, Moore, Fontana ve Morris, “bu çalışmada adı geçen” yapıtları aracılığı ile daha çok sanat ve sanatın biçim diliyle ilgili konularda bilgi iletmışlerdir. Tatlin, Barlach, Rodin, Brancusi, Boccioni, Giacometti, Segal, Abakanowicz ve Kapoor “bu çalışmada adı geçen yapıtları” aracılığı ile hem sanatla hem de sanat dışındaki konularla ilgili bilgi iletmışlerdir. Ayrıca bu çalışmada, Rodin’in Calais Burjuvaları anıtıyla ve Abakanowicz’in Agora adını verdiği yapıtıyla “insanlık” idesini gösterdikleri görülebilmektedir. Yapıtları heykel dışındaki kategorilerle değerlendirilen sanatçılardan Duchamp’ın, Merz’in, Hausmann’ın, Kosuth’un ve Smithson’un da, yapıtları aracılığı ile sanat ve sanat dışındaki konularda bilgi ilettikleri ortaya konulabilmektedir. Bu bilgiler, Kuçuradi’nin yaklaşımının birinci adımında okunduktan sonra, bu yaklaşımın ikinci adımına geçilmiştir.

Kuçuradi’nin yaklaşımının ikinci adımında, adı geçen sanatçıların yapıtları diğerleriyle karşılaştırılmış ve yapıtların sağladığı bilgilerin yardımıyla, yapıtların özgünlükleri, varsa getirdikleri yenilikler görülmeye çalışılmıştır. Örneğin, “izm”lerde adı geçen yapıtlarda görülen yeniliğin daha çok yapıtların biçim diliyle ilgili olduğu görülebilmektedir. Değerlendirmenin ilk iki adımında, bu yapıtların neden “başarılı” olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu yapıtların neden sanat alanında önemli görüldüklerini ve kalıcı olduklarını anlayabilmek için de, değerlendirmede üçüncü bir adım atmak gerekmiştir. Bu son adımda, “bu yapıt insana ne katıyor?”, “bu yapıt sanata ne katıyor?” sorularının yanıtları aranmış ve farklı görme biçimleri kazandırabilen bilgileri sağlayan yapıtların kalıcı oldukları görülebilmektedir. Kuçuradi’nin bir yapıtın değerinin bilgisine ulaştırabilen değerlendirme görüşünde

ortaya koyduğu yolun da, sanatçı özgürlüğünü kısıtlamadığı, yapıtları belirli ölçü ve kalıplara uymaya zorlamadığı, yeni değerlendirmelere açık olduğu anlaşılmıştır.

KAYNAKLAR

- Abakanowicz, M. (1995). "Magdalena Abakanowicz Statements", (Eds) Stiles, K. Selz, P. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, California: University of California Press, (s. 257–261).
- Adorno, T.W. (2003a). "From 'Commitment'", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s.779–783).
- Adorno, T.W. (2003b). "From the 'Darmstadt Colloquy'", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 663–665).
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, çev. E. Gen, M. Tüzel, N. Ülner. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T.W. (2010). "Society", (Ed.) C. Kul Want, *Philosophers on Art from Kant to the Postmodernist*, New York: Columbia University Press (s. 178- 183).
- Adorno, T. W. (2012, 6. basım). "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito*, sayı 36, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (s. 75–84).
- Althusser, L. (2003). "Ideology and Ideological State Apparatuses", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 953-965).
- Althusser, L. (2005). *Yeniden Üretim Üzerine*, çev. Işık Ergüden, A. Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altıok, F. (1974). "Edebiyat Eserlerini Doğru Değerlendirme ve İki Çağdaş Düşünür: I. A. Richards ve N. Hartmann", İoanna Kuçuradi danışmanlığında doktora tezi.
- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*, İstanbul: Payel Yayınevi.
- AnaBritannica* (1987). "Edebiyat", cilt 7, İstanbul, Ana Yayıncılık (s. 627-630).
- Antmen, A. (2014). *Anish Kapoor İstanbul'da*. İstanbul: Sabancı Müzesi Yayını.
- Apolinaire, G. (2003). "The Cubists", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s.185–186).

- Apolinaire, G. (2003). "The New Spirit and the Poets", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s.228–230).
- Aristoteles. (2012). *Poetika*, çev. İ. Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artner, A. G. (2005). "New sculpture will stroke somber note", Chicago Tribune News, <http://articles.chicagotribune.com> adresinden Şubat 2012'de indirilmiştir.
- Aurier, G. A. (1998). "Symbolism in Painting: Paul Gauguin", *Art in Theory, 1815–1900, An Anthology of Changing Ideas*, (Eds.) C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger, USA: Blackwell Publishing, (s. 1025–1029).
- Ayers, R. (2007). "Interview with Abakanowicz", 11 Mayıs 2007. Blouin Artinfo www.blouinartinfo.com adresinden Şubat 2014'te indirilmiştir.
- Badiou, A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*, California: Stanford University Press.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ball, H. (2003). "Dada Fragments", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s.250–252).
- Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çev. G. Korkmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Barr, H. A. (2003). "Is Modern Art Communistic", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s.670- 674).
- Barriendos, J. (2013). "Things Missing From This Book", (Eds.) J. Elkins, H. Montgomery, *Beyond The Aesthetic And The Anti-Aesthetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, (s.109–114).
- Barthes, R. (2003). "Myth Today", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing , (s. 693–698).
- Batur, E. (2007). *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu*, çev. E. Gen, I. Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. O. Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baume, N. (2008). *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, Boston: Institute of Contemporary Art, The MIT Press.
- Baumgarten, A. G. (2013). *Aesthetica, Volume 1*, USA: Nabu Public Domain Prints.
- Bell, C. (2003). "The Aesthetic Hypothesis", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s.107–110).

- Benjamin, W. (2003). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 520–527).
- Berman, M. (2010). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ü. Altuğ, B. Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2007). *Sanatta Devrim*, çev. B. Berker, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*, çev. Y. Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Boccioni, U. (2003). "Futurist Painting Technical Manifesto", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s.150–152).
- Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik*, çev. K. Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Botton, A. (2010). *Mutluluğun Mimarisi*, çev. B. T. Altuğ, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Brecht; B. (1997). *Sanat Üzerine Yazılar*, çev. K. Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brenson, M. (2004). *Acts of Engagement: Writings on Art, Criticism and Institutions, 1993–2002*. USA: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Buchenau, S. (2013). *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment: The Art of Invention*, UK: Cambridge University Press.<http://books.google.com>.
- Burke, E. (1757). *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, http://openlibrary.org/books/OL24545377M/A_
- Burke, P. (2009). *Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Z. Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*, çev. E. Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cabane, P. (2007). "Cool Art", (Ed.) Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Alkım Yayınevi, (s.354–356).
- Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*, çev. G. K. Tirkeş, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Castagnary, J. A. (1998). "Naturalism", *Art in Theory, 1815–1900, An Anthology of Changing Ideas*, (Eds.) C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger, USA: Blackwell Publishing, (s. 413–415).
- Celant, G. (2003). "Art Povera" , (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s.897–900).
- Clive, B. (2003). "The Aesthetic Hypothesis", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, , (s.107–110).
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*, çev. T. Kabadayı, Ankara: Bilgesu Yayınları.

- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*, New York: Phaidon Publish.
- Condillac, E. B. (1989). *Duyumlar Üzerine İnceleme*, çev. M. Katircioğlu, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Cornell, S. (1983). *Art, A History of Changing Style*, Oxford: Phaidon Press.
- Costello, J. (1947). "The Rape of the Sabine Women by N. Poussin", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, (s. 197-205), www.jstor.org
- Croce, B. (2003). "What is Art", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900– 2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 102–107).
- Çotuksöken, B. (2002). "Felsefe Açısından Bilgi: I", *Radyoda Felsefe*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, (s. 98–101).
- Çerņışevskiy, N. G. (2012). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri*, çev. A. Berberoğlu, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Çetişli, İ. (2014). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Crimp, D. (1998). "On The Museum Ruins", (Ed.) H. Foster, *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, New York: The New Press, (s. 49–64).
- Danto, A. (1964). "Art World", *The Journal of Philosophy*, cilt 61, sayı 19 (s. 571-584), <http://faculty.georgetown.edu>. adresinden Şubat 2014'te indirilmiştir.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Z. Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. E. Berktaş, Ö. Ejder, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Delclaux, M. P. "Anıtlar", *Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, (s. 127-148).
- Dellaloğlu, B. , Soykan, Ö. N., Keskin, F., (2012). "Adorno ve Yapıtı", *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Yaz 2003, sayı 36*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (s. 37–64).
- Derrida, J. (2003). "The Exorbitant: Questions of Method and the Engraving and the Ambiguities of Formalism, from of Grammatology", (Eds.), C. Harrison, P. Wood *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 944–949).
- Dewey, J. (2011). *Deneyim ve Eğitimi*, çev. Sinan Akıllı, Ankara: ODTÜ Yayıncılık
- Dickie, G. (1974). "What is Art? An Institutional Analysis", <http://www.berniephilosophy.com>. adresinden Haziran 2014'te indirilmiştir,
- Docherty, D. T. (2002). "Postmodernizm: Bir Giriş", *Post Modernist Burjuva Liberalizmi*, (s. 7-54), çev. Y. Alogan, İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Doltaş, D. (1999). *Postmodernizm*, İstanbul: Telos Yayınları.

- Dondero, G. (2003). "The Congressional Record", (Eds.), C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 665- 668).
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, çev. B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Domaniç, A. Çitil, B. Kiroğlu, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı, Giriş*, çev. T. Birakan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (1997). *Somon Balığıyla Yolculuk*, çev. İ. Özdemir, İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*, çev. A. C. Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Eco, U. (2009). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. K. Atakay, İstanbul: Can Yayınları.
- Elkins, J. (2013). "Introduction", (Eds.), J. Elkins, H. Montgomery, *Beyond The Aesthetic And The Anti-Aesthetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, (s.1–16).
- Elkins, J. (2013). "Introductory Seminar", (Eds.) J. Elkins, H. Montgomery, *Beyond The Aesthetic And The Anti-Aesthetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, (s. 23–36).
- Eren, I. (2006). *Sanat ve Bilgi İlişkisi*, Bursa: Asa Yayınları.
- Erinç, M. S. (2011). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Erzen, J. N. (2006) . *Çevre Estetiği*, Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Erzen, J. N. (2012). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ferry, L. (2012). *Homo Esteticus, Demokrasi Çağında Beğeninini İcadı*, çev. D. Çetinkasap, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Fontana, L. (2003). "The White Manifesto 1946", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 652 -656).
- Foster, H. (1998). "Introduction" , (Ed.) H. Foster, *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, New York: The New Press, (s. ix- xvii).
- Foster, H. (2013). "The Anti-Aesthetic in the 1980s Craig Owens's the Allegorical Impulse", (Eds.) J. Elkins, H. Montgomery, *Beyond The Aesthetic And The Anti-Aesthetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, (s. 36–45).
- Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*, çev. D. Kundakçı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Freeland, C. (2001). *But is that art?* New York: Oxford University Press.

- Freeland, C. (2001). *Art theory, A very short introduction*, New York: Oxford University Press.
- Freud, S. (2000). "Michelangelo'nun Musa'sı", (Der.) O. Özügöl, *Sanatın Psikolojisi*, İstanbul: Pencere Yayınları (s. 98–113).
- Freud, S. (2014), *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. K. Şipal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
- Gadamer, H. G. (2011). "Zur Einführung", Heidegger, M., *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. F. Tepebaşılı, Ankara: De Ki Basım Yayın, (s. 83-98).
- Geiger, M. (1985). *Estetik Anlayış*, çev. T. Mengüşoğlu, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Germaner, S. (2008). "Maniyerizm ", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 2* İstanbul: Yem Yayınları, (s. 997–998).
- Geuss, R. (2012, 6. basım). "Adorno ve Berg", *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, sayı 36, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (s. 281–300).
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*, çev. E. Ö. Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Goncourt, J. ve E. (1998). "Journal", *Art in Theory, 1815–1900, An Anthology of Changing Ideas*, (Eds.) C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger, USA: Blackwell Publishing, (s. 415–418).
- Guyer, P. (2014). "18th Century German Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu>.
- Habermas, J. (2012). "Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno", *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, sayı 36, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (s. 85–108).
- Harrison, C. , Wood, P. (Eds) (2003). "Marcel Duchamp, The Richard Mutt Case", *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 252).
- Hartmann, N. (2010). *Ontolojinin Işığında Bilgi*, çev. H. Tepe, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Haug, W. F. (2008). *Meta Estetiğinin Eleştirisi*, çev. M. Toprak, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Y. Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, G. W. F. (1994). *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler, Cilt 1*, çev., T. Altuğ, H. Hünler. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Hegel, G. W. F. (2011). *Estetiğe Giriş*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: Idea Yayınları.

- Heidegger, M. (2010). "The Origin of the Work of Art", (Ed.) C. Kul Want, *Philosophers on Art from Kant to the Postmodernists*, New York: Columbia University Press, (s. 129-148).
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. F. Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Hesse, E. (2003). "Eva Hesse Interview with Cindy Nemser", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 900–903).
- Hitler, A. (2003). "Speech Inaugurating the Great Exhibition of German Art", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 439–441).
- Huelsenbec, R. (2003). "First German Dada Manifesto (Collective Dada Manifesto)", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 257–259).
- Ingarden, R. (1986). *The Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern University Press.
- Inglot, J. (2004). *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments and Myths*, California: University of California Press.
- Jimenez, M. (2007). *Estetik Nedir?*, çev. A. Karaçoban, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Kabakov, I. (2003). "On Installations", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 1175–1180).
- Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, çev. A. Çalışlar, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kandinski, V. (1997). *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, çev. T. Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kant, I. (2007). *Critique of Pure Reason*, London: Penguin Books.
- Kant, I. (2008). *Critique of Judgement*, New York: Oxford University Press.
- Kaygı, A. (1997). *Edebiyat ve Varlık*, Ankara: Kebikeç Yayınları.
- Kelly, M. (2012). *A Hunger for Aesthetics: Enacting the Demands of Art*, New York: Columbia University Press.
- Kieran, M. (2004). *Revealing Art*, USA: Routledge.
- Kierkegaard, S. (2013). *Etik-Estetik Dengesi Kişiliğin Gelişiminde*, çev. İbrahim Kapaklıkaya, İstanbul: Araf Yayınları.

- KOMFUT (2003). "Programme Declaration", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 333).
- Koren, L. (2010). *Which "aesthetics" do you mean?*, California: Imperfect Publishing.
- Kosuth, J. (2003). "Art after Philosophy", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 852–861).
- Kuçuradi, İ. (2006). *Schopenhauer ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2009). *Nietzsche ve İnsan*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2010). *İnsan ve Değerleri*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2013). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuspit, D. (2004). *The End of Art*, New York: Cambridge University Press.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*, çev. Y. Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
- Laclau, E. (2002). "Politika ve Modernite'nin Sınırları", *Post Modernist Burjuva Liberalizmi*, çev. Y. Alogan, İstanbul: Doruk Yayınevi, (s. 81-104).
- Lalo, C. (2004). *Estetik*, çev. B. Toprak, Ankara: Hece Yayınları.
- Langer, K. S. (2012). *Sanat Problemi*, çev. F. Korur, İstanbul: Mitos-Boyut.
- Lemon L. T., Reis M. J. (Eds.) (1965), *Russian Formalist Criticism, Four Essays*, USA: University of Nebraska Press. <http://books.google.com> adresinden Haziran 2014 tarihinde indirilmiştir.
- Leeuwen, T. V., Jewitt, C. (2001). *The Handbook of Visual Analysis*, Londra: SAGE Publications.
- LeWitt, S. (2003a). "Paragraphs on Conceptual Art", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 846–849).
- LeWitt, S. (2003b). "Sentences on Conceptual Art", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 849- 851).
- Loisy, J. D. (2011). "Editorial by the curator", *MONUMENTA 2011 / Anish Kapoor / Leviathan*, <http://agendacom.com> adresinden Şubat 2013'de indirilmiştir.
- Lovell, J. (2008). "Art, Gormley", Reuters; <http://www.reuters.com> adresinden Mart 2014'te indirilmiştir.

- Lukacs, G. (2003). "The Ideology of Modernism", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 683–687).
- Lyotard, F. J. (2003). "Introduction To The Postmodern Condition", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 1122–1123).
- Maciunas, G. (2003). "Neo Dada in Music, Theater, Poetry, Art", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 727- 729).
- Malevich, K. (2003). "From Cubism and Futurism to Suprematism", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 173–183).
- Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Marinetti, F. (2003) "The Foundation and Manifesto of Futurism" ,(Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 146–150).
- Mattelart, A. (2004). *Bilgi Toplumunun Tarihi*, çev. Halime Yücel Altınel, İstanbul: İletişim Yayınları.
- May, R. (2013). *Yaratma Cesareti*, çev. A. Oysal, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Meltzer, E. (2013). "Introductory Seminer" , (Eds.) J. Elkins, H. Montgomery, *Beyond The Aesthetic And The Anti-Aesthetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, (s. 23–36).
- Mengüşoğlu, T. (1997a). *Felsefeye Giriş*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mengüşoğlu, T. (1997b). "Ontolojik Esaslara Dayanan Felsefi Antropoloji Hakkında Düşünceler", (haz.) İ. Kuçuradi, *Yüzyılımızda İnsan Felsefesi Takiyettin Mengüşoğlu Anısına*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, (s. 1–7).
- Menke. C. (1999). *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, USA: MIT Press.
- Menteşe, O. B. (1996). *Bir Düşün Yolculuğu*, Ankara: Bilkamat Yayınları.
- Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morris, R. (2003). "Notes on Sculpture 1–3", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 828–835).
- Mukarovsky, J. (2003). "Aesthetic Function", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 518–520).
- Murray, C. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, çev. S. Öncü, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Nance, K. (2006). "Rows of headless giants march into Grant Park: Polish sculptor's rust colored figures seem strangely at home in Chicago", (s. 58) *Chicago Sun-Times*, HighBeam.com. adresinden Ocak 2014'te indirilmiştir.
- Nietzsche, F. (2003). *Eğitimci Olarak Schopenhauer*, çev. C. Atilla, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu*, çev. O. Tuncay, İstanbul: Gün Yayıncılık.
- Oskay, Ü. (2007). *Estetize Edilmiş Yaşam*, İstanbul: Derin Yayınevi.
- Owens, C. (1998). "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", (Ed.) H. Foster, *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, New York: The New Press, (s. 65- 92).
- Owens, C. (2003). "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 1025, 1032).
- Öner, N. (2011). "Bir Bilgi Türü Olarak Sanat," (Ed.) Ö. N. Soykan, *Felsefe Açısından Kültür, Sanat ve Dil*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, (s. 18- 22).
- Ökten, K. H. (2012). "Giriş'e Giriş: Varlık ve Zaman'ın Giriş Kısmı Hakkında Notlar", *Heidegger, Varlığın Çobanı, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, sayı 64, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (s. 89–105).
- Panofsky, E. (1983). *Meaning in the Visual Arts*, USA: The University of Chicago Press.
- Parman, T. (2007). "Freud ve Sanat", (Der.) Ş. Öztürk, *Freud ve Çağdaş Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, (s. 7–10).
- Pinet, H. (2006). "Tunç Çağı", *Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, (s. 29-46).
- Platon. (2001). *Timaios*, çev. E. Güney, L. Ay, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Platon. (2005). *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz, İstanbul: Inkılap Yayınevi.
- Ranciére, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, çev. A. U. Kılıç, İstanbul: Versus Kitap.
- Ranciére J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. A. U. Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ray, M. "Statement", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 277).
- Read, H. (1974). *Sanatın Anlamı*, çev. G. İnal, N. Asgari, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

- Restany, P. (2007). "Pop Art", (haz.) E. Batur, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Alkım Yayınevi, (s. 346–350).
- Rilke, R. M. (2002). *Auguste Rodin*, çev. K. Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Rodchenko, A. ,Stepanova, V. (2003), "Programme of the First Working Group of Constructivists", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 341–343).
- Rose, M. (1989). *Marx's Lost Aesthetic*, New York: Cambridge University Press.
- Roth, M. L. (2000). *Mimarlığın Öyküsü*, çev. E. Akça, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ruttkowski, W. (1990). *The main differences between Roman Ingarden's and Nicolai Hartmann's strata-systems*, e-kitap, ISBN 978–3–638–82841–3
- Sartre, J. P. (2000). *Estetik Üstüne Denemeler*, çev. M. Yılmaz, Ankara:Doruk Yayıncılık.
- Sartre, J. P. (2003). "Existentialism and Humanism", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 600–603).
- Schiller, V. F. (1999). *Estetik Üzerine*, çev. M. Özgü, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2012a). *The World as Will and Representation (The World as Will and Idea) Volume I of III*, Digireads. com Publishing.
- Schopenhauer, A. (2012b). *The World as Will and Representation (The World as Will and Idea) Volume III of III*, Digireads. com Publishing.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Serra, R. (2003). "from The Yale Lecture", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 1096–1099).
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shklovsky "Art as Technique", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 277–281).
- Smithson, R. (2003). "Cultural Confinement", (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 970–971).
- Soutter, L. (2013). *Why Art Photography?* USA: Routledge.
- Soykan, Ö. N. (1990). "Önsöz", *Felsefe ve Sanat*, (Der.) Ö. N. Soykan, İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Soykan (2011). "Bütünsel Bir Bilgibilime Doğru: Güzel, İyi Doğru Birliği Üstüne" , (Ed.) Ö. N. Soykan, *Felsefe Açısından Kültür, Sanat ve Dil*, İstanbul: Mimar

Sinan Üniversitesi Yayınları, (s. 337–344).

Soykan, Ö. N., Keskin, F., Dellaloğlu, B. (2012). “Adorno ve Yapıtı”, *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, sayı 36*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (s. 37–64).

Storr, A. (1997). *Yaratma Dürtüsü*, çev. İ. Babacan, İstanbul: Yayınevi Yayıncılık.

Szerb, A. (2008). *Dünya Yazın Tarihi*, çev. V. Yıldırım, Ankara: Dost Kitabevi.

Şahiner, R. (2008). *Postmodern Kırımlar*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlenmeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tansuğ, S. (1976). *Sanata Yaklaşım, Eleştiride Duyarlık Çağı*, İstanbul: Künmat Yayınları.

Thomasson, A. (2012). “Roman Ingarden”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/#3.1>, adresinden Ocak 2014'te indirilmiştir.

Timuçin, A. (2008). *Felsefeden Estetiğe*, Ankara: Hayal Yayınları.

Timuçin, A. (2009). *Sorularla Estetik Kitabı*, İstanbul : Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum*, İstanbul: Bulut Yayınları.

Tolstoy, L. N. (2010) *Sanat Nedir?* , çev. M. Beyhan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tuchman, P. (1983). *George Segal*, New York: Abbeville Press.

Tunalı, İ. (2003). *Marksist Estetik*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Tunalı, İ. (2007). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2010). *Estetik Beğeni*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2011). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Turani, A. (1976). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul :Varlık Yayınları.

Tükel, İ. (2008). “Calder, Alexander”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi cilt 1* İstanbul: Yem Yayınları, (s. 283-284).

Tygat, D. (2006). “Calais Burjuvaları”, *Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da* İstanbul: Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi, (s. 163–176).

Tzara, T. (2003). “Dada Manifesto”, (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art inTheory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 252–257).

- Yetkin, K. S. (2007). *Estetik Doktrinler*, İstanbul: Palme Yayıncılık.
- Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*, çev. O. Akınhay, İstanbul: Akbank Sanat.
- Warhol, A. (2003). "Interview with Gene Swenson" , (Eds.) C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–2000*, USA: Blackwell Publishing, (s. 747–749).
- Weiss, P. (2012). *Direnmenin Estetiği*, çev. Ç. Tanyeri, T.Kurultay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical Investigations*, USA: Wiley-Blackwell Publishing.
- Wittgenstein, L. (2001). *Estetik Betimleme Din ve Freud Hakkında Dersler*, çev. Z. Algün. İzmir: İlya Yayınevi.
- Wölfflin, H. (1985). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. H. Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ziss, A. (2011). *Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, çev. Y. Şahan, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Özgeçmiş:

İstanbul İngiliz "High School"da orta ve lise; İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi, Heykel Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır (1984). İstanbul Heykeltraşlar Derneği üyesidir; İstanbul Afa Yayıncılık'tan *Bir Düşün Müziği* (1990) başlıklı kitabı, İstanbul Kitabevi Yayınları'ndan *Heykel ve Sanat Kuramları* (2011) başlıklı kitabı vardır.