



Ondokuzmayıs Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı

ÇAĞDAŞ SANAT VE ONTOLOJİSİ AÇISINDAN ESTETİK OLGUNUN KONUMSAL PROBLEMLERİ

Hazırlayan
Merve EKİZ

Danışman
Doç. Dr. Ali TOMAK

Yüksek Lisans Tezi

Samsun, 2015

Ondokuzmayıs Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı

**ÇAĞDAş SANAT VE ONTOLOJİSİ AÇISINDAN
ESTETİK OLGUNUN KONUMSAL PROBLEMLERİ**

Hazırlayan
Merve EKİZ

Danışman
Doç. Dr. Ali TOMAK

Yüksek Lisans Tezi

Samsun, 2015

KABUL VE ONAY

Merve EKİZ tarafından hazırlanan “Çağdaş Sanat Ve Ontolojisi Açısından Estetik Olgunun Konumsal Problemleri” başlıklı bu çalışma, .../.../2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

Üye :

Üye :

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

..... / /2015

Prof. Dr. Mehmet AYDIN
Müdür

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin, proje aşamasından sonuçlanmasına kadar olan süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

..... / / 2015

Merve EKİZ

Öğrencinin Adı-Soyadı	Merve EKİZ
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Danışmanın Adı	Doç Dr. Ali TOMAK
Tezin Adı	“Çağdaş Sanat ve Ontolojisi Açısından Estetik Olgunun Konumsal Problemleri”

ÖZET

Bu çalışmada, sanatın çağımızdaki konumuna ilişkin tanımlamalar ve örnekler verilerek taşıdığı estetik özellikleri irdelenmiş, diğer bir aşamada ise niteliğinin ontolojik bir tabanda çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Buna bağlı olarak insanlık tarihinde sanatın nasıl bir rota izlediği ve nelerden etkilenerek bugünkü konumuna ulaştığı gibi soruların cevapları aranmış ve çağdaş sanatı meydana getiren olgular üzerinde durulmuştur. Özellikle sanat ve estetiğin felsefe düşünürleri tarafından yapılan yorumlarına dayanarak çağdaş sanatın bu noktadaki konumu irdelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda, sanat ontolojisi, çağdaş sanat ve estetik ile ilgili veriler; belge tarama (kitap, dergi, makale,yabancı kaynaklar vb) ile internet ortamında veri tarama ve toplama teknikleri gibi araştırma yöntemleriyle toplanmış ve incelenmiştir.

Edinilen bulgular doğrultusunda, çağdaş sanat ve başta genel estetik olmak üzere çağdaş sanat estetiği ile ilgili örnekler verilip incelenerek ontolojik çözümlenmeleri yapılmaya çalışılmıştır. Bu noktada modern estetik ve çağdaş sanatın estetiği kıyaslanarak çağdaş sanatın estetiğini ve onu etkileyen etmenleri sorgulama yoluna gidilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş sanat, estetik, ontoloji, sanat ontolojisi

Student's Name and Surname	Merve EKİZ
Department's Name	Department of Fine Arts Education
Name of the Supervisor	Associate Professor Ali TOMAK
Name of the Thesis	“Spatial Problems of Aesthetic Facts in Context of Contemporary Art and Ontology of Contemporary Arts”

ABSTRACT

In this study, aesthetic characteristics of art are examined by giving descriptions and examples about its position in our age. In another stage, the study aims to analyze its nature on ontological base. Accordingly, answers to questions such as what route art has followed in the history of human being and how it reached its present position are sought and the study focuses on the phenomena which constitute contemporary art. Especially the position of contemporary art is analyzed based on the comments of philosophers about art and aesthetics. For this purpose, data about ontology of art, modern art and aesthetics have been collected from primary sources (books, magazines, articles and internet).

In line with the findings, ontological analysis is made by examining aesthetics of art. At this point, aesthetics of contemporary art and the factors which affect it are questioned by comparing aesthetics of modern and contemporary art.

Key Words: Contemporary art, aesthetics, ontology, ontology of art

ÖNSÖZ

Çağdaş sanat, ‘güncel sanat’ ikilemi ile her ne kadar kendi başına bir terminoloji karmaşasına yol açsa da taşıdığı izler ve çeşitliliği ile tam olarak çağımızı yansıtır. Özellikle 1900'lü yıllarda hızla gelişen endüstrileşmeyle birlikte yalnızca ekonomik alanda değil, kültürel, sosyal ve toplumsal yapıda hızlı değişimlere yol açmasının insanlarda yarattığı etkilerin sanata yansımaları da çağına uygun olarak değişim göstermiştir. Bu değişimin kazandırdığı ivme ile sanatçılar sanatta hiç olmadığı kadar cesur davranarak, gelenekseli, modernini her zaman sorgulayarak, devrimci ve yenilikçi olmaya çalışmıştır. Bu bağlamda onlar, geleneksel sanatın kendi içinde tutarlı kurallarını bir yana bırakıp, sanatın nesnesinden alımlanmasına varıncaya kadar düşülmüş ve planlanmış bir sitemle onu toplumsal dokudaki sanatseverlere, çağdaş sanat tüketicilerine ya da genel kitlelere, sunmaya başlamışlardır. Elbette böyle hızlı bir değişimin karşısında izleyici görmeye alışık olduğu sanat biçimleri ve onun estetiği dışında sanat yapıtlarıyla hatta çağdaş sanat üretimleriyle karşılaşmaya başlamış, bu durum izleyicide şaşkınlık ve belirsizlik yaratmıştır. Sanatın yeni formları sanat çevrelerince yankı uyandırmış ve bu formların sanat olup olmadığı ya da estetik bir öz değer taşıyıp taşımadığı sorgulanmaya, tartışılmaya başlanmıştır.

Çağdaş sanatçıların klasik sanatta ilk reddettikleri estetik olmuştur. Her ne kadar daha önce de bu tür girişimlerde bulunan sanatçılar belli bir ‘izm’ çevresinde toplamı bunu yansıtmaya çalışmışsa da hepsinin bağlı kaldığı bir takım kuralları vardı. Oysa çağdaş sanat yenilik arama adına sanatın bu kurallarında köklü değişiklikler yapma yoluna gitmiştir. Çağdaş sanat estetik anlamda kendi estetiğini yaratmaya çalışmış ancak, diğer dönemlerde olduğu gibi belli bir biçime ve tarza bağlı kalmamıştır. Bu nedenle çağdaş sanatta birbirinden etkilenen sanatçılar birbirinin devamı niteliğinde sanat eserleri ortaya koymamıştır. Bu bağlamda çağının özelliklerini yansıtan sanatçılar, çeşitli dönemler boyunca sanatın kurallarını değiştiren ve sınırlarını zorlayan, düşünsel olana dayanan, estetik teoriler ve sanat eserleri ortaya koymuşlardır. Özellikle insan düşüncesinin özgürleştiği süreçlerde sanatçılar, çeşitli dönemlerde eserlerini düşünceyle bütünleştirmişlerdir. Hatta bunun için atılan ilk köklü adımlar sanatın nesnesini değiştirmek olarak görülmüştür. Çağdaş sanatın geçirdiği en köklü değişimleri ve

düşüncesini tam olarak anlayabilmek için çağdaş sanatın analizi iyi yapılmalıdır. Tarihsel süreçte hangi durum ve olaylardan etkilendiği göz önüne alınmalıdır.

Çağdaş sanatın sahip olduğu yapısal özelliğin, estetik ve anti estetik değerinin analitiği, onun şekillenmesinde en büyük paya sahip sanat ürünlerinin incelenmesi ile mümkündür. Onların çağdaş sanat olarak algılanmalarını sağlayan özellikleri, niçin farklı formlarda çoğunlukla anti estetik olarak var edildikleri, özündeki kuramsal açılımların neler olduğu, bilimsel bir tabanda analiz edilmelidir. Elbette böyle bir çözümleme yöntemi daha önceki sanat içerikli süreçte sanata yön vermeye çalışan düşünürlerin savları göz önüne alınarak yapılmalıdır. Özellikle sanatın nesnesinde yapılan değişimler, sanatı, ‘var olanların bilimi’ diyebileceğimiz ontolojiyle ilişkisini anlamaya yönlendirir. Bu bağlamda bir varlık problemi olarak sanatsal üretimlerin yapısı çözümlenmeye çalışılmalıdır. Genelden özele indirgenen bu metot ile ontolojiden yola çıkılarak sanat ontolojisi, çağdaş sanat ve onun üretimlerine uzanan bir yol çizilmelidir. Sanat ontolojisinde sanatçı olarak sujenin, sanat nesnesi olarak özenin ve sanat yapıtını izleyen, satın alan olarak alımlayanın, varlığı inceleyen ontolojide belirli prensipler göz önüne alınmıştır. Bu doğrultuda çağdaş ontolojinin kurucusu olan Nicolai Hartmann ve onun düşünceleriyle temellenen sanat ontolojisi, elbette çağımızdaki sanatı açıklamak için yeterli değildir. Ancak burada yapılması gereken, genel sanat ontolojisi kurallarından yola çıkarak çağdaş sanat örneklerini incelemek olmalıdır.

Haziran, 2015

Merve EKİZ

TEŐEKKÜR

Araştırmalarım boyunca desteğini ve yardımlarını hiç bir zaman esirgemeyen, bana ve çalışmaya olan inancını her zaman koruyan değerli tez danışmanım Doç. Dr. Ali TOMAK'a ve fikirleriyle araştırmama ışık tutan Prof. Dr. Metin EKER'e teőekkürü borç bilirim. Ayrıca tezime katkılarından dolayı Sefa Ersan KAYA'ya, çalışmalarım boyunca benden maddi manevi desteğini esirgemeyen ve büyük bir özveri gösteren ailem Ayşe ve Hikmet EKİZ'e bütün içtenliğimle teőekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1.1 Problem Durumu.....	2
1.2 Araştırmanın Amacı.....	3
1.3 Araştırmanın Önemi.....	4
1.4 Sınırlılıklar.....	4

BÖLÜM 2

SANAT ONTOLOJİSİ ve GENEL YAPISI

2.1 Felsefi Bir Disiplin Olarak Ontoloji Bilimi.....	5
2.1.1 Somut Var-Olan Açısından Modern Ontoloji.....	7
2.1.1.1 Real Dünyada Var-Olan Kavramı.....	9
2.1.1.2 Var-Olana İlişkin Varlık Tabakaları Düzeni.....	11
2.1.1.3 Real Bir Varlık Tabakası Olan Tinsel Varlık.....	13
2.2 Estetik Bir Disiplin Olarak Sanat Ontolojisi.....	15
2.2.1 Bir Var-Olan Olarak Sanat Yapıtının Estetik Obje Analizi.....	17
2.2.1.1 Varlık Tarzı Olarak Estetik Obje.....	21
2.2.1.2 Sanat Eserinin Varlık Tabakaları.....	24

BÖLÜM 3

SANAT YAPITI ve ESTETİK DEĞER

3.1 Estetik.....	29
3.2 Estetik ve Felsefe Düşünürleri.....	33
3.3 Estetik Değerin Ontolojik Sanat Yapıtına Yansıması.....	38
3.4 Estetik Değer Sınıflaması.....	41
3.5 Biçim ve İçerik Diyalektiği.....	48
3.5.1 Modernist Sanat Yapıtının Estetik Değeri.....	50
3.5.2 Çağdaş Sanat Yapıtının Niteliği ve Ederi.....	54

BÖLÜM 4

ÇAĞDAŞ SANAT ve ANTİ ESTETİK SORUNSA LI

4.1 Çağdaş Sanat.....	57
4.2 Çağdaş Sanatın Ontolojik Çözümlemesi.....	60
4.3 Çağdaş Sanat ve Estetik Diyalektiği.....	75
4.4 Çağdaş Sanat Yapıtında Alımlama Estetiği Eleştirisi.....	83
4.5 Çağdaş Sanatın Finansallaştırılması.....	90

BÖLÜM 5

YÖNTEM

5.1 Araştırma Modeli.....	94
5.2 Araştırma Evreni.....	94
5.3 Veri Toplama Araçları.....	94
5.3 Verilerin Çözümlemesi.....	95

BÖLÜM 6
SONUÇ VE VARGILAR

6.1 Sonuç ve Vargılar.....	97
KAYNAKÇA.....	100

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

- Şekil 1.** Varlık tabakaları sistemi.....12
- Şekil 2.** Suje, obje ve estetik obje ilişkisi19
- Şekil 3.** Paul Gauguin, *Nafea Faa Ipoipo*, 1892
(http://www.wga.hu/html_m/g/gauguin/04/tahiti13.html, Erişim Tarihi:28.01.2015).....26
- Şekil 4.** Kölner Dom (Köln Katedrali), 1248
(http://www.learn.columbia.edu/ma/images/related/large/ma_dm_cologne_cath_6_10.jpg, Erişim Tarihi:25.02.2015)..... 43
- Şekil 5.** Leonardo da Vinci La Gioconda, 150
(<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2741952/Could-France-sell-Mona-Lisa-pay-debt-Priceless-Da-Vinci-painting-make-dent-vast-deficit.html> ,Erişim Tarihi: 15.03.2015).....46
- Şekil 6.** Francisco Goya, *Old Eating Soup*, 1819
(<http://www.wikiart.org/en/francisco-goya/old-eating-soup-1823>, Erişim Tarihi: 01.05.2015).....42
- Şekil 7.** Michelangelo, *The Creation of Adam*, 1512
(http://en.wikipedia.org/wiki/The_Creation_of_Adam, Erişim Tarihi: 05.02.2015).....47
- Şekil 8.** Michelangelo, *Davut*, 1504,
(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Michelangelo's_David.JPG, Erişim Tarihi: 24.05.2015).....53

- Şekil 9.** Michelangelo, *Davut*, 1504,
(<http://www.wga.hu/art/m/michelan/1sculptu/david/hand1.jpg>, Erişim Tarihi:
24.05.2015).....53
- Şekil 10.** Leonardo Da Vinci, *Mağarada Meryem* 1486,
(http://www.artbible.net/3JC/-Mat-02,11Mary%20and%20child,%20Marie%20et%201%20enfant/16_century_siecle/slides/16%20LEONARDO%20DA%20VINCI%20VIRGIN%20OF%20THE%20ROCKS%20B.html , Erişim Tarihi: 06.02.2015).....62
- Şekil 11.** Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1914,
(http://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd_duch.htm, Erişim Tarihi:
03.02.2015).....65
- Şekil 12.** Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917,
(<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25853>, Erişim Tarihi:
05.04.2015).....66
- Şekil 13.** Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962,
(http://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962, Erişim Tarihi: 05.04.2015).....68
- Şekil 14.** Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965,
(<http://www.robertsmithson.com/>, Erişim Tarihi:05.04.2015).....70
- Şekil 15.** Robert Smithson, *Spiral Jetty*,1970,
(<http://www.robertsmithson.com/> , Erişim Tarihi: 12.04.2015).....71
- Şekil 16.** Felix Gonzalez- Torres, *Untitled*, 1991,
(http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/hide_seek/gonzalez_torres.php,
Erişim Tarihi:12.04.2015).....72

- Şekil 17.** Jana Sterbak, *Vanitas*, 1987,
(<http://www.galleriaraffaellacortese.com/artists/view/36/jana-sterbak> , Erişim Tarihi: 11.05.2015).....73
- Şekil 18.** Millie Brown, Performans sanatı,
(<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2549351/Its-like-cleanse-body-mind-Vomit-Painter-throws-canvas-create-Jackson-Pollock-style-splatter-paintings-Lady-Gaga-loves> . , Erişim Tarihi: 11.05.2015).....74
- Şekil 19.** Piero Manzoni, *Artist's Shit*, 1961, (<http://cultura.biografieonline.it/merda-d-artista-piero-manzoni/> , Erişim Tarihi: 11.05.2015).....74
- Şekil 20.** John Miller, Dick/Jane, 1991,
(http://www.lownoon.com/Dad_92.html , Erişim Tarihi: 13.05.2015).....79
- Şekil 21.** Kiki Smith, *Hand in Jar*, 1983, (<http://www.preservedproject.co.uk/hand-in-a-jar/>, Erişim Tarihi: 13.05.2015).....80
- Şekil 22.** Jeff Koons, Michael Jackson and Bubbles, 1988,
(<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/187>, Erişim Tarihi: 18.05.2015).....81
- Şekil 23.** Invisible: Art of the Unseen 1952-2012, İngiltere,
(<http://www.tipeez.com/ch/main/news/ruzgar/7757/gorunmez-sergi.aspx> , Erişim Tarihi: 12.06.2014).....87

BÖLÜM 1

GİRİŞ

18. ve 19. yüzyılda Avrupa'da yeni buluşların ve teknik olanakların gelişimiyle başlayan Sanayi Devrimi, sosyal ve toplumsal hayatta da değişimlere yol açmıştır. Bu değişimlerin süreç içinde toplumun ve insanın duyuşsal algısını etkileyen bir öge olarak sanata yansımaları çeşitli biçimlerde olmuştur. Sanat, zamanla kabul gören bir takım kurallara bağılı uygulamaların ortaya konulduğu dönemin dışına çıkarılmış, kesin çizgileri olmayan belirsiz estetik ve sanat uygulamaları haline gelmiştir.

Özellikle 1960'lardan sonra çağdaş sanatın ve estetiğinin tartışmalı kısmı araştırılırken, önemli sanatçıların, sanatı ortaya koyma biçimleri ve yaklaşımları bu araştırma konusunun dayanak noktasını oluşturmuştur. Günümüz çağdaş sanatının nesneyi ve deneysel uygulamaları ön plana çıkaran özelliğı, onun tartışmalı estetiğinin bilimsel yönü ile eleştirilebilmesi için sanat felsefesi yapan düşünürlerin görüşleri referans alınmıştır. Çağdaş sanatın diğere dönem eserleri gibi belirleyici çerçeve kuralları olmadığından, bu dönemi en iyi vurgulayan ve ortaya çıkmasına öncülük eden sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Böylece çağdaş sanat estetiğinin diğere dönemlerden ayrıldığı ve anti-estetik (estetik olmayan) bir tavır sergileyerek farklı söylemlere konu olduğu söylenebilir. Onun temel özelliğı klasik ya da modern estetikten uzaklaşarak estetiğın birincil amaç olmadığını göstermektedir.

Çağdaş sanatın estetiğı sorgulanmadan evvel, ortaya çıkmasında önem arz eden 'nesne'sinin bilgisine ulaşılması gerekir. Bu bağlamda çağdaş sanat nesnesinin, sanat ontolojisi içerisinde nasıl bir varlık olduğu çözümlenmeye çalışılmalı daha sonra bu var-olanda estetik değerinin analizi yapılmalıdır. 20. yüzyılın önemli düşünürlerinden olan ve sanat ontolojisinin kurucusu sayılan Alman spekülative metafizikçisi Nicolai Hartman, "...tüm felsefi problemlerin ontolojik nitelikte olduğunu söylemiştir" (<http://tr.wikipedia.org>). Nitekim Hartmann 1882-1950 yılları arasında yaşamış, çağdaş sanatın etkilerini ontolojik kuramına yansıtamamıştır. Bu nedenle bu konuda kesin bir metodolojiye ulaşamamaktadır. Ancak İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi adlı kitabında incelediğı şekilde, sanat ontolojisine ait genel kurallar referans alınarak eserler

incelenmeye ve çözümlenmeye çalışılır. Tunalı, bu kitabı ile ilgili genel olarak şunu ifade eder: "Sanat eserinin varlığını somut olarak incelemek demek, bir şiiri, bir resimi, bir yapıyı, bir müzik parçasını ontolojik yönden araştırmak, çözümlmek demektir" (Tunalı, 2002, s. 6).

Bu araştırmada, çağdaş sanatın sahip olduğu estetik özellikler ışığında, çağdaş sanat eserlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için ontolojik bir çözümlmesi yapılmaya çalışılmıştır. Tunalı'nın da belirttiği üzere, "... estetik değer de, sanat eserlerinin varlığına ontik olarak yapışık bir sferdir" (Tunalı, 2002, s. 6). Bu nedenle çağdaş sanatı kavraması ve sanat ontolojisinin genel özellikleri tabamında temellendirilen estetik değerinin çözümlenmesi amaçlanmaktadır.

1.1 Problem Durumu

Çağdaş sanat, dünya sanatının 1980'lerde dönüşüm geçirmesi ile meydana gelen ve bu dönüşümün ilk belirtileri olarak 1960'larda görülen sanat hareketlerini kapsayan bir süreçtir. Çağdaş sanatın bulunduğu noktada tümünü kapsayan genel kurallar yoktur. Ancak çağdaş sanat, modern sonrası olduğunu kanıtlamaya çalışmakla varlığını sürdürür. Modern sanatın gelenekçi tavrı ya da "-izm"lere dayanan sanat akımları bir yana bırakılarak sanatın yeni boyutlara taşınması, hem fiziksel ve biçimsel hem de içeriksel (anlamsal) yönüyle bir dönüşüm geçirmesi; sanatın içinde bulunduğu durumun yeniden ele alınarak sorgulanmasını gerekli kılmaktadır. Böyle bir araştırma ve inceleme konusu, bilimsel temellere oturtulmak istendiğinde sanatın ontolojik yönü ile de tekrar incelenmesi gereklidir. Gerek kullandığı materyaller ve sanatın ortaya konulma biçimiyle, gerekse estetiğinin anlaşılabilir olarak görülmesiyle çağdaş sanat ve onun ontolojik estetiği sorgulanmalıdır. Alışlagelmiş sanat biçimlerinin terk edilmesi, sanatın var olan bir varlık olarak sorgulanması, yani sanatın varlığının sorgulanmasını ve özelliklerinin belirtilmesini gerekli kılmıştır.

Platon'dan bu yana süregelen sanat ve estetik üzerine tanımlamaların değişkenlik göstermesi söz konusu olduğu gibi, sanatın ve estetiğin kendisi de bir değişim ve dönüşüm sürecindedir. 1960'lardan sonra sanattaki bu dönüşümler kesin bir çizgi ile diğer dönemlerden ayrılır. Özellikle çağımızda neyin sanat olduğu ve neyin olmadığı konusu, belirli olmayan bir boşluk meydana getirmiş, güncel yaşamda yer alan pek çok

nesnenin, estetik olarak karşımıza çıkarıldığı ya da sanat eseri (iş) denen şeyin görmeye alışık olduğumuz estetik kalıplardan uzaklaştırıldığı bir durum söz konusu olmaya başlamıştır. Sanatın bulunduğu noktada estetiğinin ya da estetiksizliğinin sorgulanması kaçınılmaz bir durumdur. Çağdaş sanat estetiğinde sanat felsefesinin “güzel” kavramına odaklı ve Kant idealizmine dayanan bir estetik anlayış görülmez. Bu nedenle estetik kavramının yerini, estetiksizliği, başka bir anlamda anti-estetiği ifade etmek için farklı kavramlar ortaya çıkmıştır. Baudrillard bu durumu "sanat komplosu" olarak ifade eder.

"Sanat, kendisinin ve nesnenin kayboluşunu kullandığı sürece, büyük eserler vermeye devam etti. Peki ya gerçekliğe el uzatarak sonsuza dek geri dönüştürülmeye çalışılan bir sanat? Çağdaş sanatın büyük kısmı, bayağılığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideoloji diye el koymak suretiyle, tam olarak bunu yapmıştır. Bu sayısız enstalasyon ve performans, dünyanın mevcut durumuyla ve sanat tarihinin gelmiş geçmiş tüm formlarıyla uzaklaşmaktan başka bir şey yapmıyor" (Baudrillard, 2010, s. 51).

Sanat eserinin insan duyularında meydana getirdiği şaşkınlık, irkilme, tikslenme gibi duygular, sanatın önüne “ilgi uyandıran, dikkat çekici” anlamında ‘ilginç’ sıfatıyla bakılmasına neden olmuştur. Böylece estetik diyemeyeceğimiz ama ilgimizi çeken nesnelere bir araya getirilmesiyle dolup taşan sanat müzeleri, çağdaş sanat sergileri oluşturulmuştur. Sanatçının sanat eseri olduğuna karar vermesi ve bunun sanat piyasası (galericiler, küratörler ve korporasyonlar gibi) tarafından desteklenmesi, çağdaş sanat için yeterli görülmüştür. Sanat izleyicisinin bir türlü anlamlandıramadığı ve sırf sanatçı imzasıyla alımlamaya çalıştığı bu durumu, çağdaş sanatın farklı yönlerinin eleştirilmesine neden olmuştur. Özellikle Duchamp'la beraber sanatın dönülmez bir dönemece girdiği düşünülmektedir.

Bir sanat yapıtında, biçimin içerikten, öznel olanın nesnel olandan daha ağır basması, böyle bir yapıtın insan varlığının duygusal ve düşünsel yanına karşılık gelmesi, sanatı bilimden çok felsefeye yaklaştırır (Özçınar, 1999, s. 116). O nedenle, çağdaş sanatın başlangıcından bu yana sanat alanında meydana gelen değişimler göz önüne alınarak sanatın son dönem içinde bulunduğu durumun bilimsel bir temelde araştırılması ve estetiğinin belli açılardan incelenerek sorgulanması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda alt problemler alanında belirtilen sorulara cevap aranacaktır.

1.2 Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, çağdaş sanatın modern ontoloji temel alınarak ontolojik açıdan sorgulanması gerekliliğine ve onun, sanatın konumunu belirlemeye yönelik atılan bir adım olarak görülmelidir. Hem kullanılan malzemeler ve sanatın ortaya konulma biçimiyle hem de estetiğinin anlaşılabilir olarak görülmesiyle çağdaş sanat ve onun ontolojik olarak estetiğinin sorgulanması ve bu doğrultuda açığa çıkan sonuca göre yararlı vargılar üretebilmesi amaçlanmaktadır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Sanatın yeni hali artık her yerde her zaman bizi karşılamaktadır. Özellikle çağdaş sanat, ortaya konulma biçimiyle ve yeni estetik anlayışıyla diğer dönemlerden ayrılmaktadır. Çoğu zaman izleyicisinin anlayamadığı onda estetik duygular uyandırmayan, sanat eseri olarak sunulan objeler karışındaki düşünsel tavrı arka plana atılmıştır. Belli bir beceri gerektirmiyor gibi görünen ve sıradan izlenimi uyandıran objeler bir araya getirilerek anlam bütünlüğü içinde sunulmaya başlanmıştır. Sanat izleyicisi bu süreçte daha edilginleştirilerek çözümlenmesi gittikçe zorlaşan bir durum örüntüsü ile karşı karşıya getirilmiştir.

Sanatın gelişimine yön veren olgular incelendiğinde insanın düşünce dünyasının geçirdiği dönüşüm ve her şeyin tüketime yöneldiği anlayış bu dönemde sanata da yansımıştır. Özellikle Duchamp'tan sonra tüketim nesnelere bir araya getirilerek sanat olarak sunulması alışılmadık bir durumdur. Sanatın bulunduğu bu konumun felsefi yönüyle araştırılması ve onun ontolojik olarak incelenmesinin gerekli görülmesi bakımından bu araştırma önem teşkil etmektedir.

1.4 Sınırlılıklar

1. Bu araştırma, ulusal ve uluslararası sanat çalışmalarının internet sitelerinden elde edilen öznel bilgiler ve çağdaş sanat kaynakları ile sınırlıdır.
2. Çağdaş sanat ontolojisinin ulusal kaynaklarda bilimsel olarak daha önce incelenmemiş olması nedeniyle bu konuda birincil kaynak olarak uluslararası bilimsel kaynak bulma ve bilgi edinme ile sınırlıdır.

BÖLÜM 2

SANAT ONTOLOJİSİ VE GENEL YAPISI

2.1 Felsefi Bir Disiplin Olarak Ontoloji Bilimi

Ontoloji terimi, Yunanca kaynaklı bir kelime olup, anlamını eski yunanca *ont* "varlık, varolma" ile *logos* "teori, bilim" kelimelerinden alarak türetilmiştir. Türkçe'de "varlıkbilim" olarak karşılığını bulmuştur. "Ontoloji yani varlıkbilim, 'varlık üzerine ussal araştırma' alanıdır. Varlığı, varlık olarak ele alan araştırmadır. Varlıkbilim, varlık olarak varlık araştırması yaparken çeşitli kavramları taşır. Bu kavramların başında 'etkin', 'edilgin', 'olumsal', 'zorunlu', 'belirlenmiş', 'belirlenmemiş', 'sonlu', 'sonsuz', 'yetkin', 'öz', 'biçim' gelir" (Timuçin, 1998, s. 297).

Felsefe tarihinde ontoloji teriminin 17. yüzyılda kullanılmaya başlanıldığı görülse de varlık kavramına ilişkin soruların Aristoteles ve Platon'a kadar gittiği görülür. "Modern, yeni ontolojinin temel problemi olan var-olan, ya da varlık problemi daha temelli olarak Aristoteles'de kendini gösterir" (Tunalı, 2002, s. 12). Aristoteles'in hatta klasik Yunan felsefesinin temelde ideaya dayanan yaklaşımı, varlık sorunu etrafında gelişmeye başlar. "Aristoteles'in ti esti? (var-olan nedir?) sorusuna verdiği karşılık 'to de ti'dir (vardır). Burada varolan bir şeyin "var olan bir şey" olarak belirlendiği görülür. Varolan, var olan şeydir temel varlıkbilimsel yargısı ile felsefe için yeni bir temel keşfedilmiş olur" (Tunalı, 2002, s. 12). Aristoteles'in varolan nedir sorusuna verdiği cevap ise varolan bir şey olarak varolan anlamına gelen 'on he on'dur. Bu cevapla beraber yeni bir bilim olarak "Prote Philosophia" denilen metafizik ortaya çıkar. Metafizik anlamda varolan, *varolan şey* olarak incelenmiştir.

Aristoteles'in varolan tanımlamaları kendi felsefesinin temeli de olan metafiziğe dayanır ve bu eski ya da klasik ontoloji olarak ifade edilir. Ancak metafizik ispatlanması mümkün olmayan doğaüstü varlıklar alanına işaret eder. Çünkü metafizik Aristoteles'in fizikten sonra üzerinde durduğu çeşitli alanlara kaynaklık eden araştırmaların ve kitaplarının toplu olarak konusu olarak görülür. Bu nedenle etimolojik olarak da

metafizik, Aristoteles' dayanır. Oysa Hartmann, metafiziğin felsefeden ayrı tutulması gerektiğini ifade ederken vurgulamak istediği de aynı probleme dayanmaktaydı. "Elbette eskiden olduğu gibi, şimdi de bütün meselelerin hal şekillerini içine alan bir metafiziğe varmak bir gaye olarak kalabilir. Fakat metafiziğin kendisi felsefe için hareket noktası olamaz. Zira bizi metafiziğe uzun bir yol götürür ve hareket noktasından adam akıllı uzaklaşmadıkça, ona asla yaklaşılmaz" (Hartmann, Akt. Mengüşoğlu 1946, s. 203). Hartmann için metafizik, felsefede varılması gereken en son nokta olmalıdır. Aksi takdirde bu alanın başlangıç olarak alınması felsefeyi kısır bir döngüde dönüp durmaya zorlayacaktır. Metafiziğe dayanan yönü ile Aristo'nun var-olan tanımında kastedilen daha çok ideaya bağlı kalan bir anlayıştır.

Tunalı, ontoloji kavramını açıklarken ontolojinin geçmişten bu yana geçirmiş olduğu değişim ve ifade etmede kullanılan kavramlarını inceleyerek eski ontolojinin 'dogmatik' ya da 'spekülativ' bir bilim olduğunu söylemiştir. Yani kaynağı eskiye dayanan ve genel kuralları değişmeden üzerine düşünülmeğe çalışılan bir alan olarak karşımıza çıkar. (Tunalı, 2002, s. 14) "Eski varlık öğretisinin genel görüşü, varlığın maddesel suret olarak yoğunlaşmış, düşüncede kavranabilen, nesnelere belirleyici ve biçim verici özü olduğu idi" (Çelebi, 2014, s. 76).

Hartmann'ın kurduğu yeni ontoloji felsefesi, Aristoteles ile aynı kaynaktan hareket etmesine karşın düşüncelerini aksi yönde şekillenmiştir. Hartman'a göre, "bir hareket noktasından yola çıkılır, fakat araştırma yol aldıkça karşılaşılan fenomenler ve çözümlenmedeki güçlükler, hareket noktasından uzaklaşmayı, hatta vazgeçmeyi gerektirebilir. Bu durumda hareket noktasına ille de tutunarak akıl yürütmeler bir çember içinde dönüp durmaktan ileri gitmez, izm'lere saplanır. Oysa varılacak yer, çıkış yerleri çeşitli olsa da, aynıdır: felsefi bilgi" (Nutku, 2006, s. 80).

Felsefi bir bilim olarak karşımıza çıkan ontoloji, Aristoteles'in tanımlamalarına dayanan ancak içerik olarak ondan ayrılan bir yol izler. Klasik anlamda ontoloji terimi 1613'te R. Goclenus tarafından kullanılmıştır. Daha sonra Christian Wolf (1679-1752) bağımsız bir felsefe olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu anlamda "Wolf ontolojisi eski, klasik ontoloji bir spekülativ bilim, yani metafizikti. Oysa, çağdaş ontoloji, modern ontoloji,

bir metafizik olmadığı gibi, onun ana özelliği de anti-metafizik oluşudur" (Tunalı, 2002, s. 11).

2.1.1 Somut Var-Olan Açısından Modern Ontoloji

17. yüzyılda Nicolai Hartmann'ın geliştirdiği modern ontoloji ile artık metafizik ve genel prensipler, üzerine düşünülmeden varlığını sürdüren bir varolan bilimi olmaktan çıkarılmıştır. Üzerinde yeniden düşünülen bir alan olarak karşımıza çıkan ontoloji, çağdaş felsefe disiplinleri arasında en önemlilerinden biridir. "Yirminci yüzyılda Nicolai Hartman'ın kurduğu ve geliştirdiği bu yeni felsefe anlayışı, var-olan'ı ve varlığın bütününe kendine konu olarak alır. Var-olan ve varlık nedir? Varlık tarzları, varlık tabakaları ve varlık kategorileri nedir? soruları onun özellikle araştırdığı, üzerinde durduğu bir takım ana ve temel sorulardır" (Tunalı, 2002, s. 11).

Modern ontolojinin temeli de Aristoteles'de olduğu gibi var-olanın varlığını anlamaya dayanır. Modern ya da çağdaş ontolojinin de çıkış noktası varolanın varlığını araştırmaya dayanan *on he on* problemidir. "Ama ne var ki, var olanın varlığı deyince, buradan eski ontolojinin anladığı gibi, var-olanın cinslerini, form ve özlerini anlamaz. Eski ontoloji, bu elemanlar arasındaki ilgiyi bir varlık ilgi sayıyor ve zihni bir işlemle varlığı ispat etmeye çalışıyordu" (Tunalı, 2002, s. 15). Her ne kadar çıkış noktaları aynı problemden kaynaklanıyor gözükse de Wolf tarafından kurulan eski yani *klasik ontoloji* ile Hartmann tarafından temellendirilen yeni, *çağdaş ontoloji* arasında çakışan çok fazla nokta yoktur. Çünkü eski ontoloji metafizik ve spekülativ özellik taşıırken, yeni ontoloji ise anti-metafizik özellik taşır. Eski ontolojinin geleneksel Grek felsefesine bağlı, deneysel bilgiyi bütünüyle dışarıda bırakarak salt kavram tanımları, kavram analizi ve yorumlamalarıyla metafizik olmaktan öteye geçemedi (Etan, 1981, s. 187). Bu nedenle felsefi anlamda ontoloji için pek çok sorunun cevabına bu şekilde ulaşılamamıştır. Onun için birbirinden tamamen farklı anlayışa, düşünüşe dayanan felsefi bakışlar olarak birbirlerinden ayrılırlar. "Sokrates sonrası düşünürler "Varlık"ın gerçek anlamını, metafiziksel kavramlarla açıklayıp onun asıl anlamını unutturdular" (Çüçen, 2006, s. 8). Oysa çağdaş felsefenin yeniden ele aldığı bu alan, Antik çağdan bu yana, varlığın göz ardı edilen bir takım özelliklerinin tekrar gündeme gelmesini ve sorgulanmasını sağlamıştır.

Nicole Hartmann, modern ontolojiden şöyle bahseder: "Eski ontolojinin kurgusal-metafizik etkisi tamamen kaybolmuştur. Varolan problemi daha mütevazî ama daha kolay anlaşılır, romantizm yoksunu problemlerle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma, sadece deneylerden elde edilmiş tüm sonuçlara rağmen kendine transendental bir dünya kuran, hayali düşünce tarzını kapsar; insanların ruhsal hayatları ve soruları ayrıca insanları etkileyen anlam ve değer yargıları bu sınırlandırmanın dışında tutulur" (Hartmann, 2001, s. 27).

Ontoloji, çağdaş yeni ontoloji, yeni bir tavır ile konusuna eğilmek ister. Bu tavır eski ontolojinin metafiziğe dayalı ispatçı anlayışından farklı bir yol izleme gereği duyar. "Buna karşılık yeni ontoloji somut olan var-olanlardan hareket eder" (Tunalı, 2002, s. 14). Yani eski ontolojide olduğu gibi varlığın mantığı olmaktan çok, mantık sferine de dayalı bir kritik haline getirilmesi gerekli görülmüştür. Somut olarak var-olan ve onun varlık tarzlarını analiz edecektir. "Varlık ya da var-olan, süjenin ve onun lojik kategorilerinin dışında, onlardan bağımsız olarak burada ya da şurada vardır. Var-olan var-olan şeydir ve bu anlamda kendi-başına olan şeydir. İnsan, kendi de dâhil, böyle bir var-olanların real dünyası içinde yaşar ve böyle bir dünya tarafından çevrelenir. Onun ödevi, bu kendi başına var olan varlığı incelemek ve araştırmaktır" (Tunalı, 2002, s. 16). Modern ontoloji bu yönü ile varlık anlayışına dayanan mantığın dışında dogmatik ve spekülative bir bilim olarak görülen eski ontolojiyi reddederek aksine metafizik ve kritik oluşu ile varlığı tek bir yapı olarak değil, birbirine bağlı katmanlar halinde inceleyen bir bilim haline gelmiştir. "Yeni ontoloji somut var-olanlardan hareket eder ve bunun sonucu olarak da mantık ve varlık arasında olumsuz anlamda herhangi bir metafiziğe düşmekten kurtulur" (Tunalı, 1989, s. 16).

Hartmann ile temellenen modern ontoloji, Türkiye'de İsmail Tunalı tarafından yazılan *Sanat Ontolojisi* (1965) adlı kitabında ayrıntılı biçimde incelemiş ve daha da geliştirerek bir analiz metodu olarak sunulmuştur.

2.1.1.1 Real Dünyada Var-Olan Kavramı

Var-olan, 'kendi başına' olan şeydir. Ancak bu var-olan nasıl bir varlıktır ve real dünyada nasıl temsil edilir? "Aristoteles'in 'ilk felsefe' adını verdiği metafizik, varolan bir şey olarak varolanı incelemekteydi. Bu anlamda metafizik varolanı inceleyen en temel bilim olmak durumundadır" (Türker, 2007, 87). Hartmann'ın çıkış noktası da Aristoteles gibi var-olanın varlığı üzerine temellenerek yükselir. Ancak ondan farklı olarak, "yeni varlık bilim varolanın varlığından, varolanın cinsini, biçimini ve özlerini anlamaz. Eski varlıkbilim bu elemanlar arasındaki ilgiyi bir varlık ilgisi sayıp zihinsel işlemlerle ispat etmeye çalışıyordu" (Türker, 2007, s. 89). Eski varlık öğretisinin savunduğu metafizik temelindeki varolanın aksine Hartmann için varlığı bu yolla tanımlamaya çalışmak yeterli olmayacaktır. "Hartmann'ın temel varlıkbilimsel konumu gerçeklik ve idealite ayrımı üzerinde şekillenir" (Türker, 2010, s. 4). Çünkü Hartmann, Platon'da olduğu gibi ideal olanın gerçek olarak görülmesine katılmayıp ideal olanın irreal bir sferde meydana geldiğini düşünmüştür. Bu şekilde Hartmann, ideal olanın reel varlığı tanımlamak için yeterli olamayacağını ve ideal varlığının dışında real varlığının da bulunması gerektiğini düşünmüştür. Bu anlamda modern ontoloji, eski ontolojinin metafizik saplantılarına takılıp aynı şeylerin etrafından dönüp durmayı değil, yeni bir metodoloji ile varolana yaklaşmayı tercih etmiştir. "Yeni varlıkbilimin vazifesi orada, bizden bağımsız olarak duran somut varolanları, görüngüleri ve onların yapılarını ele alıp incelemektir" (Türker, 2007, 90).

Tunalı, var-olanı açıklarken Hartmann'ın varlık kuramına dayanan ve onu ideadan ayıran yönlerini daha iyi görebilmek için varlığın ne olduğundan çok, ne olmadığı üzerine bir temellendirme yaparak varlığın obje ile ilgisi üzerinde durur ve objenin bilinçle algılanan olması dışında da varlığını sürdürdüğünü ifade eder: "Şu kalem, şu masa, şu kağıt bir objedir, çünkü bunlar, benim algı aktımın yöneldiği ve kavradığı şeylerdir, yani onlar benim birer algı içeriğimdir. Aynı şey tasavvur, fantazi içerikleri için de doğrudur. Böyle olduğuna göre, böyle bir obje olarak, örneğin masa, kalem, ya da hayal ettiğim, tasavvur ettiğim bir şey ancak bu aktlar sürdüğü, devam ettiği sürece var-olabilirler. Bu bilinç aktları ortadan kalkınca, bu objeler de ortadan kalkar" (Tunalı, 2002, s. 22). Buradan hareketle objenin sadece sujeye ait bilinç olaylarına dayandırılması ve onunla varlığının ortaya konulmaya çalışılması doğru olmayacaktır.

Nitekim bu objeler, sujesi tarafından algılanmadığında da varlıklarını devam ettirirler. Bizim algılarımızın dışında da varolan masa, kalem varlığını sürdürür. Bir bilincin kendine yönelmemesi ve onu algılamaması onun var-olan bir varlık olmadığını göstermez.

Var-olan ile ilgili diğer bir bakış açısı, onun gündelik araçlarla ilişkilendirilmesine ve bu araçlar dünyası içerisindeki konumuna dayanır. Ancak bu da varlığı açıklamada yeterli görülmez: "Elimde tuttuğum kalem bir varolandır, yazı yazdığım makine, vs. hep birer var-olandır. Ama, varlık, sadece bu araçlar dünyası ile sınırlandırılabilir mi? Elbette ki böyle bir şey olamaz. Çünkü araç olmayan büyük bir varlık dünyası daha vardır. Var-olan yalnız kullandığımız araçlar dünyasıdır demek, büyük bir varlık dünyasının varlığını inkâr etmek anlamına gelir" (Tunalı, 2002, s. 21). Aynı zamanda var-olan yalnızca bir obje de değildir. Çünkü obje, kendisini bilen ve yönelen bir sujenin olmasıyla ortaya çıkabilir. Oysa var-olan, süjenin kendisini bilmeden önce de vardı, süje onu algılamadığında da varlığını devam ettirecektir. "Var-olan obje değildir. Objeye, bir süje korelatıdır (ilişkisidir), bu bakımdan süjeye zorunlu olarak bağlıdır. Var-olan, bir var olan olarak objeden önce gelir ve süje ile hiç bir ilişki içinde bulunmadığına göre de, süjeden tamamen bağımsızdır" (Tunalı, 2002, s. 23).

Modern ontoloji için var-olanın ne olduğu sorusu hala yanıt bekleyen bir sorudur. Hartmann'dan önceki filozofların tutumu ilkin varolanı tanımlamaya yönelik olmuştur. Oysa bir şeyi tanımlamak için önce sınırlandırmak gerekir. Bu nedenle sınırlandırılan bir şeyden hareket eden filozofların tanımlamalarını bir çıkmaza götürmüştür. Çünkü var-olanı tanımlamak mümkün değildir. "Varlık sorulabilen en son şeydir. En son bir şey ise hiç bir zaman tanımlanamaz. Tanımlama, aranan şeyin arkasında bulunan bir başka şeye dayanarak yapılabilir. Ama en son bir şey, arkasında hiçbir şeyin bulunmadığı bir şeydir" (Hartmann'dan aktaran Tunalı, 2002, s. 25). Felsefe düşünürleri bu durumun çözümünü daha temel olarak özüne inme çabasına dönüştürmüşlerdir. "Aristoteles buna 'cevher' derken, Kant 'kendinde şey' demiştir" (Türker, 2007, s. 91). Böyle bir tanımdan yola çıkan felsefe de bir yerde metafizik saplantılara takılıp kalacaktır. Tunalı'nın da belirttiği gibi; "Onu sınırlama ve belirleme, ancak onu bir şeye

karşı ve bir şeyden sınırlamakla olabilir. Bunun içindir ki, varlık ve var-olan ne tanımlanabilir ne de sınırlanabilir” (Tunalı, 2002, s. 25).

Tüm bunlardan yola çıkarak tanımlanamayan ve sınırlandırılmayan bir varlık nasıl ortaya konulabilir? Bu noktada modern ontoloji, var-olanı anlamak için tanımlamaya değil, tasvir ederek anlama ereği üzerinde durmuştur. Ancak sayısız varolanı tek tek incelemek ve tasvir etmek mümkün değildir. Bu çeşitlilik gösteren varolanların aynı zamanda birleştirici bir takım özellikleri vardır. Bu birleştirici özellikler kategori içerisinde ele alınarak incelenmelidir.

Tabiatta görülen tüm canlı ve cansız, ancak bizim duyularımızda vardır ve bunlar da var-olan bir varlıktır. Dolayısıyla varlıkları oluşturan varlık tabakaları tasvir edilerek bunun ne çeşit bir varlık olduğu sorunsalı çözümlenmeye çalışılarak varlık anlaşılabilir. Aynı türden olmayan varlıklar farklı yollarla algılanacağından ve farklı tabakalara sahip olacağından bu tabakaların çözümlenmesi gerekir.

2.1.1.2 Var-Olana İlişkin Varlık Tabakaları Düzeni

Varlığın tabakalar halinde düşünülmesi modern ontolojide ortaya çıkan yeni bir düşünce değildir. “Aristoteles’te, Skolastik’te, sonra klasik rationalist teorilerin ve metafiziklerin hâkim olduğu çağlarda da varlık, bölümlü veya katmanlı olarak düşünülmüştür” (Tunalı, 2002, s. 26). Ancak buradaki temel ayırım bu tabakaların farklı sistemleştirilmesidir.

“Aristoteles varlığı bir takım tabakalar halinde düşünür. En altta madde ya da maddi tabaka; onun üstünde fizik cisimlerin varlığı; sonra daha üstte organik cisimle, ruha sahip canlılar, en son olarak politik varlıklar (zoon politikon) bulunur” (Tunalı, 2002, s. 27). Bu şekilde bir tabakalaşmada en geniş varlık alanı olarak maddeden başlayan tabakalaşma insanda son bulur. Aristoteles bu varlık sistemi ile insanı her şeyin üstünde gören bir tutum sergiler. Oysa Hartman, Aristoteles’i bu konuda eleştirirken insanın ayrı ve bağımsız bir varlık katmanı olamayacağını aksine diğer katmanlara bağlı ve onlara dayanan bir varlık olduğunu ifade eder. "Her varlık mertebesinin kendine has bir nev mükemmelliyeti vardır" (Hartmann, 1946, s. 223). Böylece Aristoteles'in insanı

yücelten tavrına karşın Hartmann insanı da diğer varlık katmanları içerisinde değerlendirir. Çünkü "(...) insan bağımsız yeni bir tabaka olsaydı, o zaman o, reddedilemez bir gerçek olan maddi bir yana sahip olamazdı, aynı zamanda organik varlığa, hatta ruhi ve tinsel varlığa da" (Tunalı, 2002, s. 27).

Hartmann'ın varlık tabakaları sistemi dört katmalı bir yapıdadır (Şekil 1). İlk olarak bütün evreni kapsayan cansız varlık tabakası bulunur. Bunun üzerinde hayvanları, bitkileri, tek hücrelilerden insana kadar uzanan canlı varlık tabakası bulunur. Canlı varlık tabakasından sonra ruhsal tabaka vardır. "Bu tabaka artık bilinçlidir ancak henüz tinsel varlık değildir; ruhsal tabaka, altındaki diğer iki tabaka olmadan gerçekleşemez. Bu tabaka, diğerlerinden uzayda yer kaplamamasıyla ve içsel oluşuyla ayrılır" (Çelebi, 2014, s. 76). Ruhsal tabaka kendinden önce gelen diğer iki varlık tabakası tarafından taşınır. En üst tabakada ise tinsel tabaka bulunur. Her tabaka bir diğerine bağlı yapıdadır. Bu birbirine dayalı yapıyı en geniş maddi tabakadan en dar olan tinsel tabakaya kadar daralan piramidal bir yapıda ve şema halinde verilecek olursa aşağıdaki gibi bir sistem ortaya çıkacaktır.



Şekil 1. Varlık tabakaları sistemi

“Varlık, evren, homojen bir yapıyı değil de, heterojen bir yapıyı gösterir. Ama bu heterojen varlık, bağlamsız, birlikten yoksun bir varlık değildir. Onun heterojen oluşu, bağlamsız oluşunu ifade etmez. Aksine varlık, yapı bakımından heterojendir ama bağlamı olan bir yapıdır. Varlığın bütünlüğünü sağlayan bu tabakalar nelerdir? Modern ontoloji dört ana varlık tabakası kabul eder. Bunlar;

- İnorganik varlık (madde) tabakası,
- Organik varlık tabakası,
- Ruhi tabaka
- Tinsel varlık tabakasıdır” (Tunalı, 2002, s. 15).

Bu heterojen yapı real dünyayı meydana getirmektedir. Var-olanın bütününe yönelmek isteyen ontoloji için varlığın heterojen olduğunu kabul etmek, çok katmanlı olarak belirtilen varlığı anlamaya yönlendirir. Bu varlık tabakaları, birbirinden bağımsız olmayan birbiri tarafından taşınan bir katman sistemidir. Örneğin, organik varlık tabakası inorganik varlık tabakası tarafından taşınır ve ona bağlıdır. Aynı biçimde ruhi tabaka da organik varlık tabakası tarafından taşınır.

2.1.1.3 Real Bir Varlık Tabakası Olan Tinsel Varlık

Hartmann'ın sistemleştirdiği varlık tabakalarında inorganik ve organik varlık tabakaları arasında bir şekil benzerliği vardır. Yani organik tabaka inorganik tabakanın daha geniş halidir ve bir takım özelliklerini devam ettirici niteliktedir. Ancak bu iki tabakanın üzerinde yükselen ruhsal tabaka ve tinsel tabaka onlardan farklı olarak bir şekil benzerliği göstermez. Yani bu sınıflandırmada her tabaka diğeri içinde yer almayacak ondan bağımsız özellikler gösterebilir. Canlı varlık üzerinde yükselen ruhsal tabaka artık bilince yöneliktir. Bu tabaka da kendinden önceki canlı ve cansız tabakalar tarafından taşınır. Ancak onlardan farklı olarak uzayda yer kaplayan bir olgu değildir. Hartmann için diğer iki tabaka için geçerli olan doğa yasaları artık hükmünü kaybetmiştir. "Bundan sonra nihai katman olan tinsel varlık tabakası gelir. Ruhsal tabaka olmadan tinsel tabaka gerçekleşemez. Tinsel varlıklar bireylerin ruhsal yaşamlarının ürünüdür" (Çelebi, 2014, s. 76).

Hartmann'a göre varlık tabakalarını sınıflandırılırken iki temel prensip bulunur. Bunlar; bağımlı ve bağımsız olma durumlarıdır. Her katman diğerlerine bağımlı kendinden önceki tarafından taşınan bir yapıdadır. Üst tabakalar alt tabakalara bağlı olarak, onlar olmadan var olamayacaktır. Ancak bunun yanı sıra her tabaka kendi içerisinde bir

bağımsızlık gösterecektir. Çünkü her tabaka kendine ait özellikler taşıyarak varlığa yeni bir şey kazandıracaktır. Burada varlığı bilinçli hale getiren varlık olan tinsel varlık diğerlerine bağlı ruhsal tabakayla ilişki içerisinde olmasına rağmen kendine has özellikte bulunacaktır. Yani tinsel varlık real varlık tabakaları tarafından taşınmasına karşın, kendi içerisinde incelendiğinde onun heterojen değil, homojen bir yapıya sahip olduğu görülür. "Tinsel varlık, real varlığın en üst tabakasını oluşturur. Tinsel varlık bu anlamda real varlığın bir parçasıdır. Böyle bir varlık olarak da, real varlığın bağlı olduğu genel kategori kanunlarının etkisi altındadır. Bunun sonucu olarak, tinsel varlık, daha aşağı varlık tabakaları tarafından taşınır" (Tunalı, 2002, s. 40).

Üzerinde en fazla durulan ve açıklanmaya çalışılan alan tinsel varlıktır. Bu varlık tabakasının oluşturduğu homojen yapı da kendi alt başlıklarından oluşur. "Tinsel varlık alanı, birbirinden farklı üç tin alanından oluşmuştur. Bunlar sırasıyla; kişisel tin (personaler geist), objektiv tin (objektiver geist) ve oblektivleşmiş tindir. Bu üç tin alanı da birbiri üzerinde üç varlık dünyası meydana getirirler" (Tunalı, 2002, s. 42). Bu tabakalaşmanın en alt basamağında kişisel tin bulunur. Kişisel tin, her bireye özgü olan kişisel varlık ile alakalıdır; yani insanın bilinçli yanını oluşturan ruhsal ve ahlaksal davranışlarını açıklayan tindir. Kişisel tinin üzerinde bulunan ve onun tarafından taşınan tabaka objektiv tindir. Objektiv tin tabakası ortak olan bir takım zamana bağlı değerlerle alakalıdır ve tarihe dayanır. Yani kişisel tin bireysel bir takım özellikler sunarken oblektiv yani nesnel tin kollektif bir takım edim ve duyguların kazandıdığı tindir. Oblektivleşmiş tin ise diğer tin basamaklarından farklıdır. Çünkü kişisel tin ve objektiv tin real bir varlıktır ancak objektivleşen tin real bir varlık değildir. Objektivleşen varlık hem kişisel tindir hem de objektiv tindir.

"Real tinin (kişisel ve oblektiv tin'in) bir maddeye biçim vermesiyle ki ancak, objektivleşmiş tin meydana gelir. Böyle bir objektivleşme olmadan, gerek kişisel tin gerekse ortak tin var olabilir. Maddede görünüşe çıkma onun için bir varlık şartı değildir. Ama böyle bir maddede görünüşe ulaşmadan, onda dile gelmeden, ifade bulmadan, objektivleşmiş tin meydana gelemez. Onun varlık şartı, böyle bir objektivasyonudur, yani maddi bir varlıkta ifade bulmaktır" (Tunalı, 2002, s. 45).

Objektivleşen yani nesnelleşen tinin real varlıktan çıkarılmasının nedeni zamana bağlılık göstermemesidir. Bir maddenin biçim almış hali olduğundan da zamana bağlı olarak değişmeyecektir. "Yüz sene önce yapılmış bir resim, yüz sene sonra yine aynı resim olacaktır. Onun varlığında bir değişme olmayacaktır. Ancak yüz sene önce ahlaki sayılan bir şey, yüz sene sonra ahlaki sayılamayabilir" (Türker, 2007, 94). Yani nesnelleşen tin, kişisel tin ve objektif tinden farklı olarak zaman bağı değildir. Ancak bu ayrı gibi gözükten yapılar kendi içerisinde homojen bir bütünlük içerisindedir. Nesnelleşmiş tinin önemi sujesi tarafından ortaya çıkarılan her şey kapsar. Hartmann için, bu nesnelleşmenin en iyi örnekleri sanat eserlerinde verilmiştir. "Sanat eserlerinin tini, daima onların eser olarak şey varlıklarından çıkıp gelişir ve onların şey varlığı karakteri de, yani eser olarak varoluşları da tinden çıkıp gelir" (Altuğ, 2012, s. 220).

2.2 Estetik Bir Disiplin Olarak Sanat Ontolojisi

Varlık sorununun ne olduğuna ilişkin fikirlerin çoğalmasi ile ontolojik bakış, farklı alanlarda da uygulanmaya başlanmıştır. Ontoloji terimini ilk olarak R. Coclenus ya da Christian Wolff kullanmışsa da ontoloji ile sanat eserleri arasında bir bağ kurmamışlardır. İlk defa Roman Ingarden 1903'te yayınladığı kitabında sanat eserinin varlığından ve varlık tabakalarından bahsederek farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Daha sonra Nicolai Hartmann, 1933'te yayınlanan 'Das Literarische Kunstwerk-Tinsel Varlık Problemi' adlı kitabında sanat eserlerinin ontolojik olarak yapı analizinden bahseder. Kurt Leizler ve Max Bense de daha sonraki dönemlerde sanat ontolojisine yapıtlarında yer veren düşünürlerdendir. Türkiye'de ise bu alanın tanınmasını sağlayan İsmail Tunalı'dır. En geniş anlamda modern ontolojiyi sanat eserlerinin yapısını incelemede kullanan Hartmann'dır. Bu nedenle sanat varlığı ve yapı analizine dayanan varlık tabakaları incelemeleri özellikle onun düşüncelerine bağlı kalarak gelişmiştir.

Sanat ontolojisi için soru şudur : Sanat eserleri ne tür varlıklardır? Bunlar fiziksel nesnelere, ideal türler, hayali varlıklar ya da başka bir şey midir? Sanatçıların ya da izleyicilerinin zihinsel durumları ile ilgili görsel, fiziksel, işitsel ve dilsel olarak nasıl bir yapıdır? Eserler hangi koşullar altında ortaya çıkıyor ya da ortadan kaldırılıyor? Bu sorunun önemini fark etmek için sanatın nasıl olduğu sorusunu anlamak gerekir. Ontolojik bir soru sanat eserinin nasıl olduğu sorusunu sormaz. Bundan daha ziyade

farklı türlerden eserlerin paradigma olarak gören kuruluşlarını sorar: Bu ne tür bir eser? Bu soruya en iyi cevabı bulmak için sanat olanla olamayana ayırt edebilecek bir 'tanım' sağlamak mümkün değildir ve sanat eserleri farklı farklı ontolojik durumlara sahip olabilir (Thomasson, 2004, s. 78).

Sanat ontolojisi, genel ontolojinin varlığı ve onun alanını belirlemek için sorduğu soruların sanat alanına ve estetik objelere uyarlanmasıdır. Örneğin genel ontolojinin çıkış noktasını oluşturan 'on he on' sorusu bu defa aynı sorunun estetik alandaki karşılığı olarak karşımıza çıkacaktır. Çünkü sanat eserleri de varolanlar içinde kendi varlığını ortaya koyar. Bu anlamda sanat eseri de vardır. Ancak bu sanatsal varolanların ne çeşitten bir varlık alanı oluşturduğu ontolojiye ait bir soru olup onun ilkeleri ışığında çözümlenmesi gerekir.

"Sanat eserinin varlığı, bir şiirin, bir heykelin, bir müzik parçasının vb. varlığı nasıl bir varlıktır? Sanat eserinin varlığı ile öbür varlıklar arasında nasıl bir ilgi ve aynılık vardır? Sanat eserinin ontik yapısı nedir? Bu yapı ile sanat eserine yüklediğimiz değer arasında nasıl bir ilgi vardır? soruları da ontoloji için ele alınması ve çözümlenmesi gereken ontolojik sorulardır. Sanat eserinin ontik yapısını araştıran bir ontoloji gereklidir. Bu ontoloji, artık yeni bir ad alır, **sanat ontolojisi** adını alır. Buna göre sanat ontolojisi, genel ontolojinin sanat eserini, onun ontik yapı ve tabakalarını, estetik değerini araştıran bir kolu olacaktır" (Tunalı, 2002, s. 47).

Sanat ontolojisi, genel ontoloji içindeki sanat eserinin varlığını, ontik yapısını, varlık tabakalarını çözümlen bir alt kolu olarak kabul edilir. Çünkü sanat eserleri yani estetik objeler de diğer varolanlar gibi vardır. Bu anlamda sanat ontolojisi kendisine estetikle yakından ilişkili bir alan bulur. Burada sanatın ontolojisi, yapısı dediğimiz şey aslında sanat eseri dediğimiz varlığın ontik yapısının analizine dayanan ya da kaynağını ondan alır ve sanat eserinin incelenmesi bizi estetik değerlere ve güzel algısına götürür. "Güzel dediğimiz şey sanat eseridir, estetik yönden yargıladığımız varlık, yine sanat eserinin varlığıdır. Şu halde, ontolojik estetik için ilk planda gelen merkezi problem estetik obje, yani sanat eseridir" (Tunalı, 2002, s. 53). Estetikle ilgili düşünceler tarih boyunca tek yanlı ve kısıtlı bir alan içinde ele alınmış bunun ontoloji

ile bütünleşmesi daha geç dönemlerde ortaya çıkmıştır. Ancak estetiğin bilgisine ulaşmanın nihai yolu sanat eserinin yapısının anlaşılması ile mümkündür.

Sanat ontolojisinde, Almanya'da sistemleştirilen estetiğin ontolojik yansımaları ilk Max Bense'in 'Aesthetica' adlı kitabında ve Nicolai Hartmann'ın ölümünden sonra yayınlanan ve son çalışmalarından oluşan 'Ästhetik' adlı kitabında yer alır (Schaper, 1956, s. 291).

2.2.1 Bir Var-Olan Olarak Sanat Yapıtının Estetik Obje Analizi

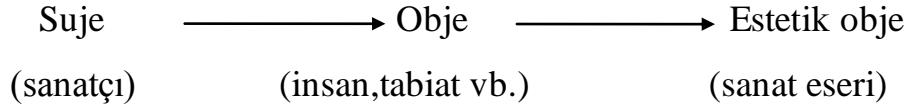
Estetik değer, felsefe ve estetik düşünürlerinin uzun yıllardır üzerinde düşündüğü bir söylem olmuştur. Öyle ki bunu ilk yorumlayanlardan Platon için estetik bir ide, ideal dünyada bulunan bir şeydi. Daha sonraki dönemlerde metafizik ve psikoloji tabanında tekrar gündeme getirilmiş ve alanı belirlenmeye çalışılmıştır. "Örneğin Thedor Lipps, estetik değeri özdeşleyim fenomenine bağlayarak açıklar. Buna göre estetik değer, subjektif, yani süje'ye bağlı bir değerdir" (Tunalı, 2002, s.155). Lipps'in estetik teorisi, psikolojiye dayanan ve süje tarafından algılandığı yönündedir. Oysa ki böyle bir açıklama da metafizik estetikçilerin daha önce yaptığı gibi özneye dayalı tek yönlü ve soyut bir kavramı anlamaya yöneliktir. Tunalı'ya göre, "Gerek metafizik estetik gerekse psikolog estetik, güzel'in objede, estetik objede temellendiğini göremediler" (Tunalı, 2002, s. 155).

Hartmann, estetik değerın öznal ve nesnel yönüne ağırlık veren felsefe düşünürlerinin aksine her iki durumu da göz önünde bulundurmuştur. Estetik değer, ontolojiye göre var-olanda ortaya çıkar yani obje tarafından taşınır. Ancak onun varlığı gerçek var-olanlardan ayrılır. Çünkü tamamen gerçekliği yansıtan bir obje estetik değer taşımadığı için izleyicisi yani süje olmadan da varlığını sürdürebilir. Tunalı bu konu karşısında estetik objenin heterojen iki varlık katmanından oluştuğunu vurgular (Tunalı, 2002, s. 156). Bu varlık katmanları real ve irreal olmak üzere karşımıza çıkar; sadece real katmana dayandırılan yani herhangi bir gerçek-real olarak var-olan estetik obje olmamalıdır. Bu şekilde 'herhangi bir nesne ya da manzara estetikdir' dememiz gerekirdi. Tam tersi yönde sadece irreal olduğu düşünülen estetik, Platon dahil bir çok düşünür tarafından savunulmuştur. Ancak sadece irreal olan ve ideye dayanan bir estetiğin de süje tarafından algılanması mümkün değildir.

Sanat eserinin estetik değerinin anlaşılması, onun obje ve süjesinin estetik olayına ne kadar katıldığıının ve yapısının anlaşılmasına bağlıdır. "Estetik değer problemi, doğrudan doğruya estetik objenin ontolojik analizi ile gün ışığına çıkarılabilir. Çünkü estetik değer, estetik objenin ontik yapısında temellenir. Buna göre estetik değerin ontik temelleri vardır ve ilk araştırılması gereken şey de bu ontik temellerdir" (Tunalı, 2002, s. 156).

Estetik, aslında ilk olarak güzelin teorisi olarak modern çağda kullanılan bir ifade olsa da güzelin teorisi daha eskiye dayanır. Güzel varlığın nesnel teorisi erken Antik ve Orta Çağ'da görülürken, modern zamanda öznel düşünce uzun zamandır hakimdir. Diyebiliriz ki, eski ve Ortaçağ estetiği nesnel teori düşüncesi baskınken, modern zamanda öznel teori daha ağır basar. Estetiğin nesnel veya öznel düşünülmesi bir ikilem ve tartışmayı beraberinde getirir. Biz bir şeye "güzel" veya "estetik" dediğimizde ona bir değer atfetmiş oluruz. Çünkü bir objeye güzel ya da estetik dediğimizde en basit anlamda onu hoş bulduğumuz ifade ederiz. Kendi başına nesne nötrdür; güzel ya da çirkin değildir. Bu öznel bakış açısına dayanan bir tutumdur. Oysa Platon estetiği "kendinden güzel olan şey" dediğinde estetiğin nesnel olduğundan bahseder. Buna karşılık David Hume "şeylerin güzelliği sadece onları görenlerin zihnindedir" diyerek estetiği özne açısından değerlendirir (Tatarkiewicz, 1963, s. 157).

Hartmann'a göre estetik obje subje ile sıkı bir ilişki içerisinde. "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, 1957, s. 155). Estetik olay sanatçının yani süjenin yaratma edimi olarak meydana gelir. Yaratılan şey ise real bir varlık olarak objeye aktarılır. Yaratılmış olan obje algılayan ve anlamlandıran başka bir bilinç için vardır. İzleyici ya da dinleyicisinin onunla arasında bağ kurması ile estetik olay meydana gelir (Şekil 2). "Süje, sanat eseri karşısında bir hoşlanma ve haz duygusu duyar. Bu bağ ve ilgi ile o da estetik olaya katılır, ondan pay alır. Bunun yanı sıra estetik varlık alanına katılan yeni bir varlık alanı daha ortaya çıkar, bu da estetik değer alanıdır" (Tunalı, 2002, s. 52).



Şekil 2. Suje, obje ve estetik obje ilişkisi

Estetik varlığın gerçekliğinin heterojen bir yapıya sahip olduğu ve bu yapının farklı elemanlardan oluştuğu görülmüştür. "Her estetik fenomen, zorunlu olarak bir süje ile ilgilidir. Bu süje, bir estetik tavır alma, bir estetik algılama varlığı olarak estetik fenomenin bütünlüğüne, estetik varlığa katılır" (Tunalı, 2007, s. 19). Psikoloji eğilimli estetikçiler bu fenomen olayını süjeye indirgemek isterler. Bu görüşüne dayanan, psikolojiyi temel alan süje açısından estetiğin açıklanmaya çalışılması kısıtlı ve tek taraflı bir bakış getireceğinden eleştirilmiştir. "Böyle bir estetik görüş için, süjenin estetik algısının, özdeşleyiminin, estetik beğenisi ve hazzının dışında artık bir başka estetik fenomen yoktur" (Tunalı, 2007, s. 19). Hartmann realist bir düşünür olmasına rağmen salt realiteye bağlı bir tutum sergilemez. Bunun yanında savunduğu modern ontoloji de estetik için süjenin varlığının zorunlu olduğunu savunur. Ancak burada sadece süjeye onun psikolojik durumuna dayalı bir durum değildir. Psikoloji eğilimli düşünürlerin yaptığı gibi estetik olaya sadece suje tarafından bakmak ya da nesnel eğilimli düşünürlerin yaptığı gibi sadece objeye odaklanmak sanat edimini tek taraflı bir eleştiri yapmaya götürecektir. Bu nedenle modern ontoloji için "güzel kendi başına var değildir; daima onu algılayan, kavrayan ve anlamlandıran bir özne için vardır" (Türker, 2007, s. 105). Yani her ikisinin estetik olaydaki rolü ayrı ayrı ele alınmalıdır.

Hartmann'ın ontolojik felsefi tutumu doğrudan nesneye yönelmeyi gerektirir. Bu nedenle sanat varlığının yani estetik değerın nesnesi güzele yönelmelidir. Ancak buradaki güzel, doğadaki güzel ile eşdeğer değildir. Sanat eserinin nesnesi olarak güzel, süje tarafından nesnelleştirilen ve güzel olma iddiası taşıyan her şeydir. Güzel nesne ise sadece real tabakada değil, real tabaka ile irreal tabakanın ilişkisi ile meydana gelecektir. Estetik olayın nesnesi real varlık kanunlarına uygun olarak ortaya çıkar. Tunalı'ya göre süje tarafından nesnelleştirme sürecinin real boyutunun farkına

objektivasyon ve objektion kavramlarının ayrımı ile varılabilir. "Böyle bir real var-olan'ın en temel özelliği, onun bir bilgi objesi oluşudur. Bunun için burada söz konusu olan şey, objektion'dur" (Tunalı, 2002, s. 55).

Sanat eseri, bir objektivasyon'dur. "Objektivasyon, var-olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var-olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir. Objektion'da söz konusu olan, var-olan bir şeyin objeleştirilmesidir" (Tunalı, 2002, s. 56). Objektivasyon yani sanat eseri canlı tinsel varlık alanıdır. Bu varlık alanı ile ortaya çıkan ve bizim bir resim, müzik parçası ya da heykel olarak gördüğümüz, işittiğimiz varlıklar, nesnel görüşlerinin dışında tinsel tabaka ile ilgilidir. Onlar zorunlu olarak gördüğümüz tuvale, taş kütesine ya da işittiğimiz notalara dayalı bir realite ile görünüşe çıkan ama bununla sınırlı kalmayan bir yapı ortaya koyarlar. Eğer bunlar real tabaka ile sınırlı kalsaydı zaten tabiatın bir parçası olarak sanat eseri ya da estetik etkileşimi gerektirmezdi. "Buradan şu sonuç çıkar ki şiir, müzik, heykel ve mimarlık eserleri birer real varlık olarak real dünyanın içinde yer alırlar, bu real dünyanın birer parçası olurlar" (Tunalı, 2002, s. 54).

Sanat yapıtının real varlığı dışında duyularımız yolu ile algılayamadığımız tinsel varlık alanı da vardır. Bu varlık alanı sanat eserine anlamını ve ifade etmek istediği duyguyu kazandırır. Onu real olandan ayıran da budur. Buna göre, "obje, sanat yapıtı olarak bir irreel anlam varlığının duyusal bir varlıkta görünüşe çıkmasıdır" (Tunalı, 2002, s. 60).

Tinsel varlığın ortaya çıkma nedeni özellikle psikoloji tabanında incelemelerle açıklanmıştır. "Bergson, Croce gibileri buna sezgi diyor. Hegel gibiler de bunun bir canlı tin ya da geist işi olduğunu söylemektedir" (Turgut, 1993, s. 88). Oysa ontolojik düşünce tabanında sanatçının yaratma edimini bilemeyiz. Çünkü yaratma eylemini sanatçı dahi açıklayamamaktadır. "Hartmann bunun nedenini üretici edimin (produzierende akt), üretici edime eşlik eden edim bilincini dışarıda bırakması olarak görür" (Türker, 2007, s. 111). Bu durum ancak psikolojinin cevap arayacağı bir sorudur. Nitekim psikolojinin bu cevaplar spekülative bir cevap olabileceği gibi çok yönlü ve pek çok durumda değişebilecek tutarlı ve sağlam temelleri olmayan cevaplar olacaktır.

Dolayısıyla Hartmann için sanatçının nasıl yarattığı ve bu edimin analiz edilmesinin mümkün olmadığını savunur.

Sanatçının niçin yarattığı sorusu daha açık ve anlaşılır bir sorudur. Sanatçı eserlerini başka insanlar tarafından algılanması, başkalarına duygularını aktarmak ya da onları etkilemek için yaratır. "Croce ve Collingwood'a göre, sanatçı yalnız yaratır, başka insanlar izleyici veya dinleyici olarak onları ilgilendirmez" (Turgut, 1993, s. 88). Bu durumda estetik olay için başka bir varlığın gereksinimi daha ortaya çıkıyor. Birinci varlık sanatçı, ikinci varlık sanat eseri ve üçüncü varlık olarak da izleyici veya okuyucu, dinleyici olarak karşımıza çıkmaktadır. Turgut'a göre bu üç varlığın bir araya gelmesi ile beraber şu durumun gerçekleşeceğini belirtir: "Sanat eseri sanatçının dış dünyasından, toplumdan aldıklarını, kendi potasında eritip bir biçim içinde ortaya koymaktadır" (Turgut, 1993, s. 89).

Hartmann gibi realist ontoloji düşünürlerine göre sanatçının yaratma eylemi ile ilgili sorunsalın anlaşılabilmesi ancak sanat eserinin yapısını belirlemekle mümkün olabilir. "Böyle bir belirleme için Nicole Hartmann iki yeni deyim geliştirir: Ön-yapı (vordergrund) ve arka- yapı (hintergrund). Bu iki deyim, objektivation'un real ve irreal varlık alanlarını karşılar. Ön-yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır, bağımsız ontik bakımdan kendi başına var-olan real tabakadır; arka-yapı ise, asıl tinsel içeriktir" (Tunalı, 2002, s. 60). Ancak bu tinsel içerik kendi başına varolabilen bir varlık tarzına sahip değildir.

2.2.1.1 Varlık Tarzı Olarak Estetik Obje

Estetik objenin yapı analizini yapmak, sanat eserinin yapı analizini yapmaktır. Sanat eseri dediğimiz şey estetik değer taşıdığı düşünülen bir müzikal, heykel ya da mimari bir yapı olabilir. Buna bağlı olarak yapılması gereken bu yapıların ayrı ayrı çözümlenmesi olmalıdır.

"Sanat eserinin varlığı, kendine özgü olan bir varlıktır, objektivationu gösteren bir varlıktır. Bunun için örneğin, bir tuval üzerindeki tabiat ile gerçek tabiat aynı değildir. Yine bir portre, gerçek bir insan değildir. Bir

insan heykelini hiç bir zaman canlı bir insan olarak düşünmeyiz" (Tunalı, 2002, s. 61).

Gerçekle ilgili yargılarımız sanat eserinde geçerli değildir, çünkü tabiata ait izlenimler ile tuval üzerinde görülenler özdeş olamaz. Tuval üzerine yapılmış bir portreye bakıldığında modeli dışında hiç bir aynılığı yoktur. Çünkü o sanatın ve estetiğin formları içerisinde var olmuştur. Sanat eserini tabiattan ayırmamızı sağlayan onun bir anlamının olmasıdır. Ancak tek başına bir anlamın iletimi mümkün olmayacağından bir yanı ile reale dayanan diğer yanı ile irreal olan varlıktır. "Örneğin bir portre sahip olduğu anlam dışında bir de bir real varlığı gösterir. Böyle bir real varlık olarak, tuval dediğimiz keten bezi üzerine vurulan boyalar, bütün bunlar gerçek, maddi olan şeylerdir. Bu bakımdan onun taşıdığı anlam havada duran bir şey değil, bu maddi kütleler tarafından taşınan bir varlıktır" (Tunalı, 2002, s. 62). Bu nedenle sanat eserini farklı iki yapıdan oluşan ve birbiri ile bağlantılı biri olmadan diğer şartın sağlanamayacağı grift bir yapı olarak düşünmek gerekir. Onda iki çeşit obje olduğu gibi iki tür de varlık vardır; biri real biri de irreal, sadece görünen bir varlık. Sanat eserlerinde bu iki varlık karşımıza bir bütün olarak çıkar: Realite ve idealite.

"Sanat eserinin varlığı, böyle bir modal analize dayanır. Gerçi daha pek çok önceleri Aristoteles'in "sanat, gerçeği olduğu gibi, mümkün olanı da tasvir eder" derken böyle bir modaliteyi, farkında olmadan ifade ettiğini görüyoruz. Ama bu düşünce, sistematik yönden geliştirilmeden, tohum halinde kalır. Bunun için, böyle modal bir analiz, ancak modern sanat ontolojisinin kuruluşuyla başlayabilmiştir. Bu da günümüzde olan bir şeydir. Sanat eserini böyle modal bir analize tabi tutmayı ilk defa Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden başarır. Sonra başka düşünürler bunu geliştirmek ve Max Bence gibi onu modern lojik kalkül ile temellendirmek yolunu tutarlar" (Tunalı, 2002, s. 63).

Roman Ingarden sanat eserinin yapısını hem realiteye hem de idealiteye dayanan bir varlık tarzı olduğunu savunur. Yani her iki varlık tabakasından da beslenen bir varlık ortaya koyar ki başka bir şekilde ifade etmek gerekir ise: "Sanat realitede görünüşe ulaşan irrealite (idealite) dir" (Tunalı, 2002, s. 67). Max Bence ise bunu yeni bir kavramla ifade ediyor: "realiteye katılma" (Tunalı, 2002, s. 67). Örneğin realist

sanatçıların yarattığı doğa örnekleri de birer varlığa sahiptir. Baktığımızda tuval üzerindeki nesne tabiattakine birebir benzemekte bir gerçeklik ortaya koymaktadır. Ancak onun gerçekliği bir realite değildir. Tuvale dokunmak istediğimizde algıladığımız şey boya kütesidir. Buradan hareketle sanat eseri tabiatta varolan gerçekliği kendine konu almış ancak var-olamı kendi gerçekliğinden çıkarıp başka bir varlıkta irrealite haline getirmiştir. Çünkü burada artık söz konusu tabiattaki ağaç değil, resimdeki estetik yargıda bulunduğumuz ağaçtır ve bu ağaç belli kurallara ve formalara göre oluşturulmuştur. Tabiatta dokunabildiğimiz ağaç resimdeyken gerçekliğini tuval ve boya kütesine bırakır. Sanat eserinin bize verilmiş tarzını inceleyen Tunalı, real'e ve irreal'e yönelen iki kavramdan şöyle bahseder; "birinci kavrama real olana yönelen algı, duyulur algıdır. İkinci kavramaya gelince, bunun objesi artık duyularda verilen bir şey değildir" (Tunalı, 2002, s. 81). Bu nedenle sanat eserlerinin algısı estetiğe dayalı ve duyulur olmayan bir algıdır.

Realiteye katılma düşüncesi sadece estetik objeye yönelik eleştiride bulunmaz. Aynı zamanda teknik eserleri de çözümlenmeye çalışır. Çünkü onlar da belli bir edim sonucu ortaya çıkmıştır. Özellikle 20. yüzyılda sanatla teknolojinin hız kazanması ile sanatla iç içe giren bir alan olarak karşımıza çıkar. Bu teknik nesnelere varolanlar içerisinde kendine özgü bir varlık alanı bulur. Çünkü onlar da doğadan alınan bir takım malzemelerin işlenerek sunulması ile meydana gelir. Bu şekilde doğadaki örnekleri birebir yansıtmayan bir özelliktedir. Hatta çağımızda estetiğin göz ardı edilemeyeceği bir alan haline gelmiştir. Ancak onu sanat eserlerinden ayıran ana ayrım onun birincil özelliği işlevine uygun olmasıdır. Örneğin bir otomobilin estetik olmasına ayrıca dikkat edebiliriz. "Aynı zamanda onun bir fonksiyonel varlığı daha vardır, hareket eden taşıyan bir varlığı. Ancak bu fonksiyondan sonradır ki, estetik olma ereği gelir" (Tunalı, 2002, s. 73).

"Teknik ürün bir fabrikasyon işidir, bir seri üretim işidir; buna karşılık, sanat eseri, bireysel bir üründür, bir defalık bir yaratma işidir" (Tunalı, 2002, s. 73). Teknik ürün için gerekli olan, onun, önce fonksiyonunu tam olarak yerine getirebiliyor olmasıdır. Estetik bazı özellikler taşıması, onun beğenilmesini sağlayabilir. Ancak çalışmayan çok güzel bir otomobili kimse istemeyecektir. Burada dikkat çeken bir başka olgu teknik

ürünün bir fabrikasyon işi olması yani bir örneğinden birden fazla bulunmasıdır. Kaldı ki sanat eserlerinde 20. yüzyılın düşünürlerinden Walter Benjamin'in de çokça üzerinde durduğu gibi sanatın biricik olma özelliğini teknik eserin bir makine elinden ve seri üretim halinde olması nedeniyle ayrıldığını görebiliriz.

"En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı – başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir. Bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapıtının fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkileri girmektedir. Fiziksel değişimlerin izi ancak kimya veya fizik çözümlenmeleri sonucu ortaya çıkarılabilir" (Benjamin, 2002, s. 53)

Sanat eserlerinden sadece bir örneği olan türlerin varoluşu açıktır. Örneğin, bir romanın çoklu örneği olmasına karşın tek bir Mona Lisa vardır ve çoklu bir şekilde varolamaz ya da çoğaltılamaz. Çünkü romanın birden fazla kopyası olabilir ve hepsi aynı varlığı gösterir. Ancak Mona Lisa'nın birden fazla varlık teşkil etmesi imkansızdır. Sadece kopya, repröduksiyon, poster, sahte veya fotoğrafı gibi yanılısamaları verilebilir (Weh, 2010, s. 84-85).

Gündelik hayatta yararlı olan eşyalar bile biçimsel olarak estetik ölçülere dayanır. En basit araçlardan en karmaşık olanlarına kadar bu hayatımızı kolaylaştıran nesnelere de estetik olması beklenen bir özelliktir (Tansuğ, 1988, s. 54). Ancak bu eşyanın faydalı olması birincil gerekliliktir. Yani amacını tam olarak yerine getirdikten sonra estetik olup olmadığına bakılır. Bu nedenle teknik nesnelere ve estetik değer taşıyan sanat eserlerinin varlık alanları birbirine karıştırılmamalıdır.

2.2.1.2 Sanat Eserinin Varlık Tabakaları

Sanat eserinin varlık tabakalarından ve analizinden söz eden felsefi düşünür Roman Ingarden'dir. Ingarden için, sanat çalışmalarının yapısında birbirine zincir gibi bağlı bağlantılar bulunur. Bu bağlantılar aracılığıyla sanatçının niyeti ya da eylemi sanat nesnesine geçer. Ingarden, sanat varlığını, dört aşamalı bir yapı olarak düşünür. (Brunius, 1970, s. 591). Daha önce ontoloji ile ilgili çalışmalar yapılmışsa da sanat

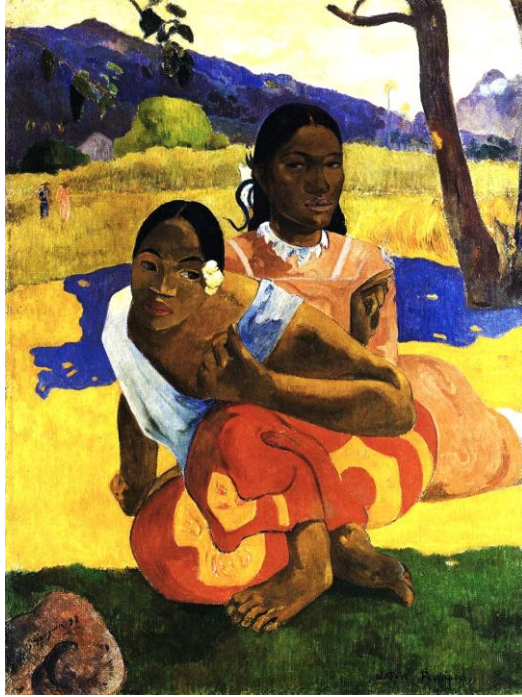
ontoloji ve tabakalarından bahsedilmemiştir. Ingarden'dan sonra varlık tabakalarını derinlemesine inceleyen Nicolai Hartmann'dır.

Hartmann, Alman idealizmine bağlı bir filozof olmasına karşın tam anlamıyla her şeyi idealizme dayandırmamaktadır. Aksine bunu kendi felsefesi için bir geçiş olarak görmüş düşüncelerini bundan yola çıkarak temellendirmiştir. Güzellik ilk defa Platoncu estetikten farklı olarak Hegel tarafından ideanın kendisi olmaktan ayrılmış ideanın duyusal görünüşü olarak düşünülmüştür. "Güzellik ideanın görünüşü olsa da artık ideanın kendisi değildir; görünüş ise duyusal bir şeydir. Hegel'in bu tanımı, güzelin bir algı nesnesi olarak tanınmasını sağlamış ve sonuçta bir görüngü olarak analizinin yolunu açmıştır. Bu tanımla estetik nesnenin gerçek ve gerçek dışı iki yapıyı bir parçalı bir yapıdan meydana geldiği ortaya çıkmıştır" (Türker, 2011, s. 6). Böylece güzellik ilk defa algılanması mümkün olmayan ideanın duyusal bir zeminde algılanmasının veya duyusallık tarafından taşınmasının yerinde bir sav olduğu savunulmuştur. Yani ideaya dayandırılan herhangi bir şey real bir varlık tarafından görünüşe ulaşıyor olmalıdır. Bu kısım Hartmann için de varlığın katmanlı bir yapıdan oluştuğunu gösteren bir dayanak noktası olmuştur ve varlıkbilimde yaptığı yapı analizini sanata uygulamıştır.

Hartmann, sanat yapıtlarının varlık tabakalarının iki yapıdan oluştuğunu savunur; ön yapı (vorderground) ve arka yapı (hinterground). "Ön yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır; bağımsız, ontik bakımdan kendi var olan reel tabakadır. Arka yapı ise asıl tinsel içeriktir, objektivation'da asıl söz konusu olan şeydir ama o, bağımsız bir varlık tarzına sahip değildir" (Bayram, 2003, s. 12).

Varlık tabakalarından ön yapı sanat nesnesinin duyulur yönü ile ilgilidir. Real bir nesne olan sanat yapıtlarını duyularımız ile algılamamızı sağlayan kısımdır. Ancak sanat eserinin estetik bilgisini veren kısım arka yapıdır. Çünkü sanat nesnesini diğer nesnelere ayıran özelliği onun görünen anlamının dışında yaşattığı estetik hazdır. Bu nedenle sanat ne sadece real bir tabaka ne de irreal bir tabakadan ibarettir diyebiliriz. Sanat nesnesi bu iki tabakanın birbirinde görünüşe ulaşmasından meydana gelen birlikli bir yapı gösterir (Şekil 3).

"Duvara asılı duran tabloya bakıyorum, bu, Gauguin'in Nafea Faa Ipoipo tablosunun bir reproduktionudur. Tablonun belli boyutları, çerçevesi var. Bunlara dokunabiliyorum, tabloyu bulunduğu duvardan alıp başka bir duvara asabiliyorum. Tablo, bu nitelikleriyle maddî bir şeydir, bir cisimdir. Mekân içinde belli bir yer tutuyor, real bir var-olandır. Tablonun bu sefer içeriğine bakıyorum: İki haitili genç kızın çimenler üzerine diz çöküp oturduklarını görüyorum. Elimle onlara dokunmak istiyorum, dokunamıyorum, aldığım sadece tablonun yüzey izlenimleri oluyor. Arkada egzotik bir Haiti manzarası, bir tabiat parçası uzanıyor. Bu tabiata da dokunamıyorum. Bunlar, gerçek olan, real olan şeyler değildir, tersine onlar görünüştür" (Tunalı, 2002, s. 117).



Şekil 3. Paul Gauguin, *Nafea Faa Ipoipo*, 1892

Tunalı'nın da ifade ettiği gibi sanatçının malzeme olarak kullandığı tuval real bir varlıktır ve fiziksel olarak boşlukta bir yer kaplayan duyularımızla algılayabildiğimiz bir varlıktır. Ancak resimde bulunan sanatçının tasvir ettiği manzara ve modelleri duyularımızla algılayamayız onda ancak estetik bir algı hissedebiliriz (Tunalı, 2002, s. 118). Burada tasvir edilen doğa güzelliği gerçek doğadan yapı olarak farklıdır. Doğadaki bir nesneye örneğin bir ağaca dokunmak istediğimizde algıladığımız ağacın kabuğundaki yapıdır. Oysa tablodaki bir ağaca dokunmak istesek hissedeceğimiz tuvalin yüzeyindeki boyanın yapısıdır. Elbette doğadaki nesnelerin de bir güzelliği olabilir ve başkaları tarafından algılanabilir. Ancak doğa güzelliği ile sanat nesnesinin

güzelliği birbirinden farklı varlık tarzlarına sahiptir. Her ikisinde de bir real ve irreal tabaka mevcut olmasına karşın sanat güzelliğinin irreal tabakası onu algılayacak bir bilinç yani izleyici için vardır. Doğa güzelliğindeki irreal tabaka ondan haz alan izleyiciden bağımsız olarak varlığını sürdürür. Sanat eserlerinde ise tinin sanatçı tarafından nesnelleştirilmesi söz konusudur.

Sanat eserlerinin varlık tabakalarını incelerken belirli bir varlık tabakası sayısından bahsedilmez. Çünkü bu sanat eserinin yapısına ve kullandığı materyallere göre değişkenlik gösterir. Bir heykel ile bir resmin ya da mimari bir yapı ile müziğin nesnel varlık yapısı birbirinden farklıdır. Aynı şekilde benzer formlara sahip gibi gözükse sanat biçimleri için de farklı bir varlık yapısı söz konusudur. Tunalı bu yapıyı şöyle açıklar: "Örneğin, bir klasik tablodaki varlık tabakaları ile bir nonfigüratif tablodaki tabakalar düzeni birbiriyle örtüşmez. Ancak söylenebilecek tek şey belki de şu olabilir: Tabakalar, irreal sfer'in real sfer ile teşkil ettiği sınırdan başlayarak gitgide arkaya doğru uzanır. Başka türlü söylersek tabakalarda hüküm süren prensip, duyulur sferden başlamak üzere, duyulur sferden gitgide uzaklaşmadır" (Tunalı, 2002, s. 117). Yani Hartmann'a dayanan bu yapılanmada estetiğin etkisine göre sanat varolanları, yüzeysel ve derin sanatlar olarak ayrılmalıdır. Burada derinlik ya da yüzeysellik tabakaların yoğunluğu ile ilgilidir. Örneğin eğlence amaçlı yapılan sanat türlerinin bazı biçimler, görünenin dışında bize tını çok fazla yaşatmayacağından onları yüzeysel olarak değerlendirir. "Ön yapı sınırından itibaren arka-yapıya doğru ne kadar çok tabaka birbirini kovalarsa, o eser o derece bir derinlik ve zenginlik kazanır. Buna karşılık, tabaka sayısı ne kadar az olursa, bu, onun o derece sığ ve yoksul bir eser olduğunu ifade eder" (Tunalı, 2002, s. 117).

Genel anlamda sanat eserinin arka yapısı eserin tinsel boyutuyla alakalıdır ve her sanat biçiminde bu arka tabakalanma sayısı birbirinden farklı olabilir. Burada Hartmann'ın düşüncesine göre arka yapının katmanlarını kurallaştırmamız mümkün değildir ancak derinliğinden bahsetmek daha doğru olacaktır. "Bir sanat eserinin ön yapısı (maddi ya da reel yapısı) ustalıklı ilgilidir. Ama derinliği ya da arka yapısı (irreal yapısı) ustalıklı beraber yeteneğe bağlıdır. Bu iki yapı sanat eserinde birbirlerinden ayrı değildir. Biri

olmadan diğeri de olamaz (sanatsal açıdan). Arka yapı ya da anlam ön yapıda, yani dilde kendini anlatır" (Turgut, 1993, s. 145).

BÖLÜM 3

SANAT YAPITI VE ESTETİK DEĞER

3.1 Estetik

"Estetik sözcüğü Grekçe "aesthesis" ya da "aisthanesthai" sözcünden gelir. "Aesthesis" sözcüğü duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi "aisthanesthai" sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelir" (Tunalı, 1979, s. 13). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere estetik sözcüğü duyum ve duyularımızdan yola çıkar. "Estetik, bu anlamda duyulur algının, duyusallığının sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülüyor" (Tunalı, 1979, s. 13). Bu terim geçmişten bu yana beğeni, güzel-çirkin, yüce gibi ifadelerle beraber kullanılmıştır. "Yine de bu terim bazen bir sanatçının veya dönemin genel stilinden bahsetmek için de kullanılır: Picasso'nun estetiği veya Barok estetik gibi" (Pooke, 2013, s. 2). Bu şekilde sözcük kendi anlamının dışında günlük konuşma esnasında çok çeşitli kullanılmıştır. Bir sanatçının sanatsal olarak ayırt edici bir özelliğini vurgulamak için onun estetiğinden söz edildiği görülmüştür.

"Estetik terimi, 18. yüzyılın ortalarından bu yana kullanılmakta olup; felsefenin araştırdığı yeni bir alanı belirtmek üzere, Alman filozof A.G. Baumgarten tarafından ortaya atılmıştır" (Kagan,1993, s. 13). Estetiği bir bilim olarak gören Christian Wolff'un öğrencisi olan 'rasyonalist gelenek içerisindeki düşünürlerden' Baumgarten, 1750-1758 yıllarında yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtında ilk kez estetiği bir bilim olarak temellendirir (Dağtaşoğlu, 2012). Bu anlamda estetik geçmişten bu yana başka alanlarla ilişkisi bakımından araştırılmaya çalışılsa da ilk defa kendi sınırlarını çizen bir prensip olarak görülmüştür.

Baumgarten estetiği bir bilim olarak görmenin yanı sıra onu bir çeşit mantık olarak görerek duysal bilginin mantığı olduğunu savunur. Bu anlamda estetiği mantığın altında bir alan sayar ve estetikte mantığın yasalarına benzer yasaları araştırır. Onun düşüncesine göre "mantığın küçük kız kardeşi" estetik, güzelin yasalarını ortaya koymakla yükümlüydü (Timuçin, 1998, s. 120). Yani Baumgarten, zihni bilginin kaynağını mantıkta görürken, estetiği ise duysal-sensitiv bilginin mantığı olarak

görmektedir. Estetik, mantıktan çok farklı kaynaklardan beslenmez. Çünkü her ikisi de insan için hakikati bulmak ister. Bunu yaparken biri açık ve seçik algı alanını diğeri duyuşsal algı alanını inceler. "Mantığın 'küçük kız kardeşi' olan estetik, güzelliğı, yani sensitiv (duyuşsal) yetkinliğı kendine konu alır, güzelliğ üzerine düşünür, onun ne olduğunu araştırır. Bu anlamda estetik, bir 'ars pulcre cogitandi (güzel üzerine düşünme sanatı)' olur" (Tunalı, 1989, s. 15).

Baumgarten estetik için 'duyuşsal (sensitiv) bilgi bilimi' ifadesini kullanır ve bu bilimi şöyle açıklar: "Aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlara sensitiv adını veriyorum" (Tunalı, 2007, s. 14). Baumgarten, mantığı üst bilgi yetisine dayandırır ve ölçüsünün ise açık-seçiklik olması gerektiğini savunur. Buna ilaveten estetiğın konusunun aşağı bilgiye dayandığını söyleyerek estetiğın alanının açık seçik çözümlenemeyeceğı, tam tersi bulanık olduğunu söylemektedir. Bu nedenle estetiğı "mantığın küçük kız kardeşi" olarak görmeyi yeğlemiştir. Yalnız bunlardan biri zihni bilgi, diğeri duyuşsal bilgi ile ilgilenir. İkisinin paralel olduğu taraf, hakikati bulma çabasına dayanmaktadır. "Mantık biliminin işi, zihinsel bilginin yetkinliğini yani 'hakikat'i araştırmaktır. Estetik bilimi ise, duyuşsal bilginin yetkinliğı olarak 'güzel'i araştırır" (Yetişken, 1998, s. 11). Ancak Baumgarten'ın tanımında olduğu gibi estetiğın güzelliğ fenomenini olarak görülmesinin, onun alanını sınırlandıracağı ve dar bir kalıba sokacağı düşünölmüştür. "Estetik, dar anlamında yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak anlaşılrsa bile, bu bilimin sınırları içine güzelliğ değeri gibi başka değerler de, sözgelişi, yüce, tragik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naiv) ve hatta çirkin değeri de girer. Bütün bu değerlerin güzelliğ kadar estetik ile ilgisi olduğu gibi, onların estetik birer anlamı da vardır" (Tunalı, 2007, s. 14).

"Baumgarten'dan sonra Kant'ın çalışmaları estetiğın bağımsız bir disiplin olarak kurulmasında önemli rol oynamıştır. Kant 'güzel' ile 'iyi' nin örtüştüğü ve farklılaştığı konumları belirleyerek, 'güzel'i yararlıdan ayırarak, 'estetik haz'ın 'duyuşsal hoşlanma'dan farklı olduğunu göstermiş ve estetiğın kendine özgü sınırlarını çizmiştir" (Yetişken, 1998, s. 11).

Klasik anlamda estetiğın kaynağı Antik Çağ felsefesine dayanan metafizik bir bakış geliştirir. Bu anlamda bir estetik ilk olarak öznellikten yola çıkar. Çağdaş estetiğın

bilimsel olmasının gereği de nesnel olana bağlı kalmasıdır. Ancak sanat nesnesi hem öznel ve nesnel olarak bir ilişki oluşturur. "...Güzelin kaynağı olan sanat yapıtı bir özne-nesne bütünüdür. Bu yüzden estetik bir bilim olacaksa elbette bir nitelikler bilimi olacaktır" (Timuçin, 1998, s. 120).

"Çağdaş estetiğe en büyük atılımımı Lessing kazandırdı. Lessing'in estetik araştırma temelini "uzam" ve "zaman" kavramlarını koyması yeni bilimsel estetiğin doğumu anlamına gelir. Bu da Baumgarten'in ön gördüğü biçimde estetiğin "duyumların bilimi" olmasını sağlayacaktır" (Timuçin, 1998, s. 120). Böylece Baumgarten'in çalışmaları, Lessing ve Wolff'un estetik için eksik bıraktığı kısımları tamamlamış olur. Çünkü bu iki düşünür estetiği sadece düşünsel anlamda ele almışlar, Baumgarten'in yaptığı şekilde duyumsal alan ile ilişkilendirmemişlerdir. "Baumgarten, düşünsel olanla duyumsal olanı rasyonalite açısından ilişkilendirerek bu eksikliği gidermeye çalışır" (Taşdelen, Yazıcı, 2012, s. 104). Her ne kadar o da bu iki düşünürden etkilenmişse de onların çalışmalarını tamamlayıcı bir özelliktedir. Böylece estetik, soyut anlamda bir estetikten ayrılarak, somut anlamda güzelin kaynağı sanat yapıtlarında da aranmaya başlanır. Ancak estetiği nesnelleştirmek ve sınırını belirlemek adına sanat kuramları içerisine alıp bir takım kurullarla çevrelemek sanatçının, sanatını yaratma sürecinde bir baskı oluşturacaktır. "Sanatçıya, somut bir biçimde, kesin yaratma kuralları buyurmak, kabul edilebilecek, giderek olacak bir iş değildir elbette" (Ziss, 2009, s. 10). Bilimsel anlamda estetik anlayışı, bu anlamda sanatçıya genel kural ve yasalar bildirerek sanatçıyı yönlendirme tutumu sergilemeyecektir.

Estetik üzerine farklı bakış açıları geliştirilse de herkesin görüş birliğine dayanan bir tanım hiç bir zaman varolamamıştır. Avner Ziss ise "Estetik" adlı kitabında bu görüş ayrılıklarına şu şekilde değinir:

"Estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, en başta, birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanır. Birinci sava göre estetiğin bir tek konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü (nature); öyleyse o, sadece, genel sanat kuramı olarak kendini gösterecektir. Öteki görünüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden büsbütün ayrı iki bilimdir; genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de, sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimidir" (Ziss, 2009, s. 1).

Bu şekilde geliştirilen görüşlerin temel alınması estetiğin bir bilim olarak kendi alanında incelenmesini geciktirmiştir. Her ne kadar estetik sanatsal yaratmanın özüne ya da evrimine değinse de daha sonra görüldüğü üzere onun asıl işlevi sanat eserlerindeki güzeli araştırmak olacaktır. Elbette bu araştırma ilk olarak sanat nesnesi ele alınarak yapılmalıdır. "...Aisthesis'in nesnesi güzeldir. Güzel, insanın duygusunun kendisine yöneldiği şeydir; insanın duygusunu ve dolayısıyla estetik olanı belirleyen şeydir" (Altuğ, 2012, s. 211). Ancak burada insanın duygusunun yöneldiği güzel, doğadaki güzel de olabilir. Onda da bir estetik söz konusu olmasına rağmen sanat eserinin insan tarafından yapılan, nesnelleştirilmiş bir şey olarak güzeli meydana getirmesi söz konusudur. Sanat eserinin estetik güzelliği de tıpkı doğadaki güzel gibi insana belirli bir duygu durumuna neden olur. Estetik nesne yani sanat eserinin işlevi, kendine has bir amaçla varolması ve doğadaki güzelden ya da insan tarafından yapılan diğer nesnelere ayrılması ile mümkün olur.

Estetiğin tanımı konusunda anlaşmazlıkların yüzyıllardır devam etmesine karşın estetiğin kendisi de tutarlı bir çizgide olmadığı gibi sürekli değişim geçirmektedir. Bu nedenle çağımızın estetiği ne Baumgarten'ın ne de diğer düşünürlerin estetik anlayışıyla tam bir paralellik gösterir. Çünkü onların araştırdığı sanat nesnesi müze ya da galeri duvarlarında asılı duran tuvalle sınırlıydı. Artık kendi sınırlarını aşan bir estetik karşılı karşıyoruz. Bu durum izleyiciyi yeni estetik arayışları, değerleri ve sistemi araştırmaya sevk etmektedir. "Bugün henüz böyle bir estetik kurulmuş değil, ama onun kuruluşunun psikolojik ve kültürel hazırlıklarının sürdüğünü söyleyebiliriz. Buna göre yarının estetiği, geleneksel estetik gibi, insan ve toplum için lüks bir bilim olmayacak, tersine, tüm biçim vermeleri içinde inceleyen insana, topluma ve teknolojiye dayalı bir tümel-evrensel, ama, aynı zamanda insansal bir bilim olacak" (Tunalı, 2007, s. 18). Bu anlamda yarının estetiğini anlamak ve estetiğin içinde bulunduğu durumu daha iyi analiz edebilmek için klasik estetiği ve estetiğin tarihsel süreçte hangi kavramsal sınıflamalarla günümüze ulaştığını anlamak yararlı olacaktır.

3.2 Estetik ve Felsefe Düşünürleri

Felsefenin birçok konusunda olduğu gibi estetiğin pek çok sorusu daha Antikçağ'da sorulmaya başlanmıştır. Ancak modern çağda kuramlara bağlı olarak açıklanan estetik Antikçağ ve Ortaçağ'da belirli dönemlerde ağır basan felsefi yaklaşımlar ya da düşünürlerin açıklamaları çerçevesinde olmuştur. Estetiğin bir bilim olarak kurulması Baumgarten'ın 1950'de yayınlanan 'Estetik' adlı eserinde dile getirilip, kendisi estetiğin kurucusu olarak kabul edilse de estetiğin ve güzelin temelleri Platon'a kadar dayanır. Platon güzeli kavram olarak incelemeye başlayan ilk düşünürdür.

Platon'un gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemlerinde estetik düşünceleri farklılık gösterir. İlk kez gençlik döneminde yazdığı Büyük Hippias adlı eserinde güzel üzerine eğilir. Platon'un sanat ve güzele yaklaşımı genel anlamda savunduğu idealist felsefesine dayanır. Bu nedenle sanatı taklidin taklidi olarak görmekte ve bunu 'mimesis' kuramına dayandırmaktadır. Bu anlamda gerçeklik ideadır ve bu dünyada varolanlar idealinin birer kopyasıdır. Ressamın sanatı ise bu dünyadaki kopyaların birer kopyası olarak yani üçüncü dereceden bir gerçeklik ile karşımıza çıkar. Bu nedenle sanat, güzel ideasını taklit etme olduğundan ve güzelliğin ölçülmesi mümkün olmadığından yapılan eser ne kadar ideaya yaklaşırsa o oranda güzel olur. "Platon'a göre sanat, idealara katılmak, onlardan pay almak suretiyle daha önceden kazanılmış olan bilgilerin anımsanması yoluyla yapılan bir keşiftir" (Bozkurt, 1995, s. 89). Bu anlamda modern resimde sanatçının amacı idealara ulaşmak olmalıdır. Her şeyin üzerinde olan değişmeyen, eskimeyen, herkeste farklı güzellik duygusu uyandırmayan salt ve tek bir sanat biçimi olarak idealar dünyasına uygun olduğu sürece sanatçı görevini yerine getirmiş olur ve ancak bu sanat yapıtına güzel denilebilir. "Platon'a göre sanatçı bir ayna olmamalıdır. Yani fenomenler dünyasının kopyasını sunmamalıdır. İdeal ve akılsal olanı ifade etmelidir. Yani tüm gelip geçicilerin karşısında ve üstünde duran görkeme ulaşmaya çalışmalıdır. O görkem de bizi idealara ulaştıracaktır" (Kavuran ve Dede, 2013, s. 53).

Platon'un öğrencisi olan, ancak onun sanat ve estetik düşüncelerine tam olarak katılmayan Aristoteles realist felsefe ile sanata yaklaşır. "Aristoteles'te sanat, taklit (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile son bulur; mimesiste sanatçı ve nesne, katharsiste ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında iletişim ve etkileşim söz konusudur" (Bozkurt, 1995, s. 99). Aristoteles için buradaki taklit salt bir taklit değil, onu aşan bir

olgudur. Sanatçı böylece doğadaki gerçeklikten aldığı pay ile onu yeniden kurar. Her sanatçının aynı şeyi farklı farklı resmetmesi bunun ispatıdır. Ancak resmedilen şey gerçeklikten tamamen ayrı değildir. Sanatçı doğada olanı ya da olması muhtemel durumları yansıtır. Ancak bu muhtemel durumlar da algımız çerçevesindeki varolanlardan yola çıkarak ortaya konulur. Çünkü bizim algılarımız dışında bir dünya yoktur.

Aristoteles sanatta güzelin bir denge unsuru ile sağlanabileceğini düşünür. Ancak oranların birbiriyle dengede olması ile güzellik sağlanabilir. "Aristoteles'te 'güzel', düzen ve ölçü demektir. Güzel nesne ne çok büyük olmalıdır ne çok küçük olmalıdır" (Bozkurt, 1995, s. 101). Yani insan algılarını aşan bir şey güzel olamaz. İnsanın algılayamayacağı büyüklük olarak sonsuzluk ve yüce kavramları karşımıza çıkar. Bir sanat yapıtının güzel olabilmesi için oranlara uygun bir prensipte ortaya konması gerekir. "Örneğin üç metre boyundaki bir bayana güzel diyemeyiz. Ya da kollarıyla bacakları arasında bir uyumsuzluk varsa buna da güzel diyemeyiz" (Kavuran ve Dede, 2013, s. 53).

Sanat ve güzeli aynı paydada birleştiren düşünür Platinos'tur. Plotinos, Platon ve Aristoteles'in düşüncelerini birleştirmiş ve ortak bir paydaya çekmiştir. Onun için güzel ve çirkin değeri belirlerken hiyerarşik sıra izlemelidir. En aşağıda bulunan en çirkin olan salt biçimden uzak ve bir formu olmayanlardır. "Biçimle işlenen madde güzel olduğu halde, biçimden yoksun bir madde hiç bir şey değildir; ona var bile denemez" (Yetkin, 2007, s. 16).

"Plotinos güzelliği psikolojik ve metafizik yönden inceler" (Yetkin, 1972, s. 28). Estetik düşüncelerinin temelinde tinsel varlık alanı bulunur. Ancak bu şekilde faydalı ile güzelin birbirinden ayrılacağına inanır. Faydalı olan bir şeyin maddi olarak da bulunmasına karşın, güzel olan sadece duyularla algılanır ve bu yönüyle metafiziğe dayandırılmıştır. Bu anlamda "Plotinos'ta estetik ile ilgili düşüncelerin kaynağı tinsel varlıktır" (Bozkurt, 1995, s. 119).

18. yüzyıla gelindiğinde ise sanat ve estetik söylemlerinin Alman idealizmine dayalı olarak geliştirildiğini görürüz. Bu dönemdeki düşünürlerin ortak özelliği Kant'ın izinden gitmeleridir. Bu nedenle sanat ve estetik incelemeleri Kant'ın düşüncelerinin devamı niteliğindedir. Bu bağlamda Kant, 'Yargı Gücünün Eleştirisi' adlı kitabında estetiği güzel ile ilişkilendirerek güzel nedir sorusu etrafında düşüncesini temellendirir. Ona göre güzellik hiç bir çıkar duygusuna dayanmayan yani hiç bir amaca bağlı olmadan öznenin kendisi için bir hoşnutluk duygusudur. "Beğeni bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine güzel denir" (Kant, 2006, s. 62). Bu anlamda Kant'a göre güzellik hem öznel olmalı hem de evrensel beğeniye sahip olmalıdır. "Kant güzellik hakkındaki duyumun öznel yargılarımız ile uyum içinde olması yanında evrensel olarak da geçerli olması gerektiğini düşünür" (Bal, 2008, s. 84).

"Kant beğeni yargısının ne ontolojik bir temelde ne de belirlenimli tümel kavramların nesnelliği zemininde meşrulaştırılamayacağına ve dolayısıyla tüm diğer insanların tümel bir uzlaşımını talep edemeyeceğine inanır" (Hünler, 1998, s. 279). Yani Kant'a göre insanların beğeni yargıları standart kurallar ve kalıplar altında kavranamayacağı gibi bu yargı aynı zamanda öznel bir yetidir. Ayrıca Kant estetik kuramında güzelin yanına yüceyi de ekler. Güzellik kavramı formu olan algılanması mümkün olan bir şeydir. Ancak yüce, insanda ürperti duygusu uyandıran ve belli bir formu olmayan bir şeydir. "Doğada ya da sanat eserlerinde güzel ile karşılaştığımız zaman, bir yücelik karşısında bulunduğumuzu hissederiz; bizde uyanan bir yücelik duygusunun, bütün ahlaki varlığımızı sardığını duyarız" (Turgut, 1993, s. 34).

Kant'ın estetik ve sanat fikirlerinden etkilenen düşünürlerden biri de Friedrich Hegel (1770-1831)'dir. Hegel'e göre ise güzellik idedir ve estetik 'güzel'in bilimidir. Hegel için 'güzel' ahendir ve sanatın amacı bu ahengi ortaya çıkarmak olmalıdır. Bu düşüncesini de savunduğu idealist felsefeye dayandırarak güzelin hakikat içerisine girebildiği zaman güzel olabileceğini savunur. "Güzel, onu temaşa edenleri duyuların kaba zevkleriyle bağdaşmayan sakin ve saf bir haz ile doldurur: Ruh, düşüncelerinin alışık olduğu alanın üstüne yükseltir, aksi kararlar almaya, olumlu davranışlara hazırlar" (Yetkin, 2007, s. 96).

Sanat yapıtının kendisini anlamaya ve araştırmaya yönelik bu dūřüncelere karşın psikolanalitik kuramın kurucusu Sigmund Freud (1856-1929), sanatçıyı sanat yapmaya iten nedenlere yönelmektedir. "Psikanalist eleştiri yaratmanın sanatçının içinden gelen bir duygu olduğunu açıklar" (Ötgün, 2008, s. 163). Freud sanattaki yaratıcılığa değinerek bunun sanatçının bilinçaltındaki belli süreçlerin yansıması olduğuna değinmiştir. "Psikanalist eleştiri yaratmanın sanatçının içinden gelen bir duygu olduğunu açıklar" (Ötgün, 2008, s. 163). Freud sanatı ve estetiği psikolojik temellere oturtur ve sanat olayını sanatçı açısından ele alır. "Sanatçı bilinçaltındaki baskılardan kurtulmak için yaratır" (Bozkurt, 1995, s. 182). Bozkurt (1995), Sanat ve Estetik Kuramları adlı Yapıtında Freud'un estetik kuramını řu şekilde ifade etmiştir:

"Sanatçının bilinçaltıyla alımlayıcının bilinçaltı birbirine yakın olursa o yapıttan alınan zevk ve heyecan da o denli büyük olur. Estetik bilince varmak, teknik çabaların dışında ve üstündedir; bu, yapıttın içerik ve formunu alımlamaya bağlıdır. Sanat yapıtı karşısında insanın psişik, fizyolojik ve zihinsel değışimlere uğradığı saptanmıştır; sanatçı yaratarak bilinçaltındaki yükünden kurtulduğu gibi, alımlayıcı da bunu sanat yapıttına katılarak gerçekleştirir" (Bozkurt, 1995, s. 182).

Çađdař İtalyan felsefesinin başta gelen isimlerinden olan Benedetto Croce de idealist felsefeye bağlı estetik yaklaşımında bulunan dūřünürlerdendir. O, bu anlamda sanatın anlatımı olarak görür ve estetik tinin nesnelleştirilmesidir. "Croce'ye göre estetik yaratma denen eksiksiz süreç, dört basamak halinde tasarlanabilir: İzlenimler, ifade veya estetik tinsel sentez, hedonistik eşlik veya güzelden alınan haz, estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması" (Yetkin, 1972, s. 190). Croce'nin estetik kuramı sezgiye dayanır. Ona göre sezgi bireysel olanı, en yalın bilme bilgisini veren gündelik yaşantının bir ürünü olan bilgidir. Böylece Baumgarten'ın estetiği aşağı bir bilgi olarak görmesinin aksine Croce bunu gündelik yaşamın içinde görür. Ayrıca ifadeyi estetik alanına ekleyerek sanat bilimi ile dil bilimini birbirinden ayrılmaz ve aynı şeyler olduğunu savunur. O bu anlamda sezgi ile ifadeyi bir tutmuştur. "Estetik, sezgilerin bütün sezgilerin bilimidir. Estetik aynı zamanda ifadenin bilimidir. Dilbilimi, estetikle birleştirmektedir, çünkü dil ifadedir" (Yetkin, 1972, s. 254). Bu nedenle genel bir dilbilim ile uğraşanlar aynı zamanda estetik ile uğraşmaktadır ve ifadenin olmadığı bir

duygu eksiktir. Çünkü estetiği bir dilbilim olarak görerek tüm ifade gücünün ve bütün sembollerin dile dayandığını savunur. "“Güzellik” kavramı yerine “ifade” kavramını geçiren ya da “güzellik” ile “ifade” kavramını özdeşleştiren Croce böylece 20.yy. sanat felsefelerinin çoğunun genel bir görünümünü sergilemiş oluyordu" (Bozkurt, 1995, s. 219).

Croce'ye göre, sezgilerle açıklandığında sanat yarar gözetici bir etkinlik değildir. "Eğer sanat bir sezgi ise ve sezgi de düşünmenin ilk çağrıştırdığı anlamda kuramı simgeliyorsa, o zaman sanat yarar gözetici bir etkinlik olamaz. Çünkü yarar gözetici bir etkinlik daima bir hoşnutluk yaratmaya dolayısıyla da acıyı yok etmeye yönelik olduğundan, kendi öz doğası bağlamında düşünülen sanatın yararlı ya da zevk ve acı gibi şeylerle bir ilintisi olamaz" (Yılmaz, 2009a, s. 40).

Metafizik bakış açısı ile estetiğe yaklaşan bir başka düşünür ise Jean- Paul Satre'dir. Satre bu temellendirmesini fenomenolojik psikoloji üzerine kurar. Sartre'nin temellendirdiği ve geliştirdiği varoluşçuluk felsefesine dayanan sanat anlayışına göre; "... doğaötesi (metafizik) sezgi, sanat yapıtının evrenini kendi dokusuyla besler. Bu doğaüstü metafizik sezginin fenomenolojik psikoloji ile yakından ilgisi vardır" (Bozkurt, 1995, s. 283). Fenomolojik-ontolojik çözümlemeyi sanat yapıtlarının incelenmesinde kullanan düşürürlerden biri de Martin Heidegger'dir. "Heidegger'e göre güzellik varlığın aydınlanmasıdır. Hakikatten pay almalıdır, hakikate katılmalıdır. Bu da ontolojik-metafizik bir güzellik anlayışıdır" (Bozkurt, 1995, s. 280).

Psikolojik estetikçilerden bir diğeri Theodor Lipps, estetik güzelin bilimi olmanın yanı sıra estetik olan nesne değil, o eseri yaratan sanatçı ve izleyicisinin duygularından meydana geldiğini savundu. Çünkü bir nesne başkasında güzellik duygusu uyandırdığı için estetik ve estetik nesnenin sujede meydana getirdiği bir takım psikolojik olgulara dayalı olduğundan bu bilime yaklaştırılmalıdır. "Fenomenolojik çözümleme, psikolog bir anlayış için sanat dediğimiz etkinlik, ancak sanat yapıtını seyreden süjenin duygularının çözümlenmesiyle anlaşılabilir" (Tunalı, 1979, s. 60).

Çağımıza geldiğimizde, sosyal ve kültürel olayların sanattaki yeni yansımalarını değerlendiren düşünürlerin görüşleri farklılaşmaya başlamıştır. Bunlar daha çok teknolojik olaylar ve tüketim konuları çevresinde dönen estetik söylemlerdir. Çağdaş sanata ait estetik düşüncelerin araştırılmasında referans olarak kabul edilen kişilerden biri Walter Benjamin olmuştur. " Çağdaş estetik konuları onun yapıtları çerçevesinde tartışılmış ve yeni bir estetik anlayışının oluşmasına Benjamin öncülük etmiştir" (Bozkurt, 1995, s. 199). Teknolojik alandaki yeni gelişmelerin geleneksel estetik yaklaşımları geçersiz kıldığının ayırımına varan Benjamin, bu gelişmelerin temel estetik kategorileri yıktığını ve alışılmış standartları alt üst ettiğini görmüş; klasik estetik kuramın çöküş nedenini ise şöyle dile getirmiştir: "Klasik estetik kuramın kendisine temel aldığı bilgi kuramının da günü geçmiştir. Elektronik iletişim araçlarının egemen oldukları çağımızda, nesne ile özne arasındaki eski çözümleyici ve eleştirel düşüncelerin ilgilenmedikleri yeni ve köklü bir ilişkinlik doğmuş bulunmaktadır. Kendine yeterli bir sanat 'idea'sı uzun zamandır çökmüştür" (Bozkurt, 1995, s. 206).

Frankfurt okulunun temsilcilerinden Theodor Adorno, artık sanatın tüketim nesnesi haline geldiğini savunur. "Sanat ve topluma olan ilgisini, ana konu olarak ele aldığı estetik kuramında, sanatçı ile tüketici arasındaki ilişkiyi, "alımlama" alanında değil de "üretim" alanında araştırmıştır" (Bozkurt, 1995, s. 241). Çünkü sanat değişmeyen mutlak olanı değil, tarihsel olanı verir. Adorno'nun estetik teorisi yirminci yüzyılda değişen toplumsal ve ekonomik koşullar içinde sanatın ve estetiğin edindiği yeri yeniden keşfetmeye dayanır. "Sanat yapıtı mevcut dünyayı altüst ederek bambaşka yaşam olanaklarını gösteren alternatif bir zamansallığa sahiptir" (Bal, 2011, s. 75).

3.3 Estetik Değerin Ontolojik Sanat Yapıtına Yansıması

Estetik değerın ontolojik olarak anlaşılması sanat yapıtının diğer varolanlarla ilişkisinin ve onlardan farklı olmasını sağlayan özelliklerinin anlaşılmasına bağlıdır. Bu anlamda estetik değer, bizim sadece real dünyadaki algıladıklarımızdan ayrı olarak tinsel alana da hitap eder. "Estetik değer, güzel dediğimiz şey, obje'dir, yani estetik değerın taşıyıcısı obje'dir. Ama, bu ne çeşitten bir objedir? Onun bir obje olarak var-olanlar arasında, var-olanlar üzerinde belli bir yeri vardır, ama, değer verdiğimiz var-olan, herhangi bir var-olan değildir" (Tunalı, 2002, s. 155). Bu nedenle estetik fizik dünyada

gerçek ya da real dediklerimizden ontolojik olarak farklı bir alan oluşturur. Estetik bir sanat yapıtında ilk başta algıladığımız onun ön görünüşü realitedir. Fakat bizim algılamak istediğimiz, bu görünüşten farklı olarak, estetik bir değer yani bir heykelin ya da resmin güzel olup olmadığının anlaşılmasına bağlı olan estetik değeridir. Bu anlamdaki bir güzellik realite değildir. Yine burada Hartmann'ın ontolojisinden yola çıkacak olursak onun savunduğu estetik değer, "Sanat yapıtındaki bir görünüş ilişkisidir; ondaki bireysellik, ona ait ayırıcı bir niteliktir" (Türker, 2010, s. 10). Modern ontoloji için, sanat yapıtı görünüş ilişkisine göre tabakalanmış yapıda kendini gösteren bir varolandır. Bu tabakalanmada estetik yani güzel nesnesi sadece bir tabakadır. Estetik değerın taşıyıcısı olan bu tabakalar sanat yapıtının en dar alanına işaret eden gerçek varlıklardır. Çünkü bu nesnede sadece ilk tabaka gerçek olup diğer tabakalar görünüşe dayalıdır ve real değildir. Sanat yapıtının estetik değeri bu görünüş ilişkisine bağlıdır. Bu yüzden sanatçı sanat eserlerini oluştururken ona bir gerçeklik vermemektedir. Çünkü gerçek nesnelere bizim algılarımızdan bağımsızdır. Oysa estetik değer bizim algılamamız için yaratılmış bir sanat nesnesinin, sanat yapıtının değeridir.

İdealist düşünürlerin aksine modern ontoloji estetik değeri diğer değer alanları içinde bir alan olarak görmez. Çünkü yüze, zarif, hoş gibi türler birbiri içine geçmiş karmaşık bir değerler alanını gösterir. Bu anlamda hoş bir şey aynı zamanda zarif olabilir. Fakat Hartmann'ın güzellik değerini Platon gibi idea olarak görmemesi yani ideal değer alanlarından saymaması, kendi felsefesiyle tamamen uyuşmaz. Çünkü o da estetik değerın irreal bir şey olduğunu söylemişti. Bu bağlamda o da ideal değerlerden sayılabilmelidir. "Güzellik zihnin içeriği düzenleme ya da ona form verme yetisine, duygusal-duygusal ve düşünsel olarak verdiğimiz tepkiyle ortaya çıkar. Zihnin biçim verme yetisi olmadan estetik değerın diğer değer sınıflarından ayrışması olanaklı gözükmemektedir" (Türker, 2010, s. 25).

Fenomenolojik estetikçilerin bakış açısına göre ise; "Estetik değer, bir senfoninin algılanabilen seslerindedir; yoksa seslerin hava titreşimleri olmasında değil. Gerçek bir taş kütleli olmak bir yontunun değeri; onu seyredene bir insan tasvirinin verilmesindedir" (Geiger, 1993, s. 129)

Estetiğin deęeri ve fonksiyonu felsefe tarihi, metafizik, bilim felsefesi mantık, din felsefesi, etik ve deęer teorisi gibi dięer felsefik disiplinlerle birlikte dūşünülebilir. Felsefenin bütün dūşünürleri, estetięi kendi felsefi dūşünceleri ile ele almıřtır. Ancak bu dūşünceler onun yařadığı zaman ve yerde hakim olan yaygın dūşüncelerden ve kendinden önce ortaya atılan dięer fikirlerden etkilenmiř ve bu ekseninde estetik fikrini temellendirmeye çalıřmıřtır (Ames, 1941, s. 95).

Sanatın yapısının nasıl olması ve hangi özellikleri taşıması gerektiği konusunda pek çok dūřünce olmasına karşın bizi sanat yapısının kendisine kanalize eden dūřünce evreni bunu ontolojik bir tabanda yapmaya yönlendirir. Ontolojik bakış ile sanat yapıtını anlamada daha nesnel bir tutum sergileneceğinden sanat yapıtını doğrudan inceleyen bir yol olacaktır. "Ontolojik temeli olan, yani var-olanlardan hareket eden görüşlerde, eęer yapıtın yapısı 'ne olmalıdır?' sorusu soruluyorsa bu sorunun cevabı yapıtın yapısı 'nedir?' sorusunun cevabının içinden çıkarılmalıdır. Yani, olması gerekenin ne olduğuna, olan bitene bakarak karar verilmektedir " (Yetiřen, 1998, s. 76).

"ağımızda, Hartmann'ın sanat görüşünde, gene varolan sanat yapıtlarından hareket edilerek sanat yapıtının kendine özgü varlıksal yapısının araştırıldığını görüyoruz" (Yetiřen, 1998, s. 79). Yani Hartmann böylece metafizik dūřünürlerinin aksine, varlıkların kendisinden hareket etmiştir ve sanat sorularının cevaplarını yine sanat yapıtlarında aramıştır. "N. Hartmann sanat yapıtının yapısını, kendi başına bağımsız bir gerçekliği olan (real) bir 'önyapı' ile, kendi başına bir gerçekliği olmayan (irreal) bir 'arka yapı'nın i içe geçerek oluşturduğu bütünlük olarak belirlemektedir" (Yetiřen, 1998, s. 79). Hartmann, bu şekilde sanat yapıtının real ön yapısı için duyularımızla algıladığımız ve bizim dışımızda da gerçekliğini sürdüren bir varlık yapısından bahseder. Bizim real yapı ile algılayabildiğimiz, yani bu yolla görünüşe çıkan, arka yapı ise tinsel bir içerikten oluşmuştur. Sanat yapıtının özünü oluşturan kısmı arka yapıdır. Çünkü real dediğimiz ve gerçekliğe dayanan ön yapıda boya, ses, harfler gibi sanat eserini duyulur hale getiren unsurlardan bahsedilmektedir. Bu unsurlar her sanat eserinde ortak olarak kullanılabilir, ancak onları birbirinden ayıran arka yapıda meydana getirilen anlamsal yolla tinseline ulaşan yönüdür. Bu tinsel içerik tek başına insanlara aktarılamayacağından ön yapı tarafından taşınır ve bizlere bu yolla ulaşır.

3.4 Estetik Değer Sınıflaması

Estetiğin alanı ve kapsamı belirlenirken çoğu kez 'güzel' kavramı ile birlikte değerlendirilmiş ya da bu kavram estetiğin bir alt alanı olarak görülmüştür. Bu nedenle estetiğin alanının belirlenebilmesi için 'güzel' in daha iyi çözümlenebilmesi gerekir. Güzel kavramının sınırları ilk çağdan bu yana araştırılmış ve hala sanat ve estetik felsefesi düşünürleri tarafından araştırma konusu olmaktadır. Ancak geçmiş insanlık tarihi kadar eski olan estetik alandaki 'güzel'in tarihine ve gelişimine bakıldığında ise bu kavram topluma, döneme ya da kişiye göre değişkenlik göstererek içi doldurulmaya çalışılan bir kavram olmuştur. "İnsanların güzel hakkındaki tasarımları, toplumsal evrimin bütünlüğü içinde oluşur ve günlük yaşamın niteliğiyle, tarihsel koşullarla, toplumun sınıfsal yapısıyla, ulusal geleneklerle vb. belirlenir" (Ziss, 2009, s. 161).

18. yüzyılda estetiği ilk kez bir bilim olarak sayan Baumgarten da kendi felsefesi ışığında, estetiği "güzelin üzerine düşünme" olarak tanımlamıştır. Ancak estetik, güzel ile sınırlandırılmayacak kadar geniş olan ve içerisinde "güzel"in de bulunduğu bir sanatsal yaratı kuramıdır. Daha geniş bir ifade ile "gerçekliğin sanatsal özümsemesinin bilimidir" (Ziss, 2009, s. 154). Bu konuya açıklık getirmek için Moissej estetiği şöyle tanımlar: "Estetik yalnızca güzel-olanın bilimi değildir; daha kapsamlı daha doğru ve tam olarak dile getirirsek, estetik, insanın çevresinde yatan, insanın pratik etkinliği içinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştırın bilimidir" (Kagan, 1993, s. 14).

Her ne kadar Baumgarten estetiğin ve güzelin tanımını yaparak bu kavramları bilim çerçevesinde değerlendirse de güzelin tarihi estetik ve sanat kadar eskiye dayanır. Bu süreç içerisinde pek çok düşünür toplumsal koşullardan ya da döneminin gerektirdiği algı yolu ile güzeli estetik alanında saymış ya da kişisel birikimlerinin gerektirdiği gibi savdukları felsefeler doğrultusunda güzeli bulma arayışında bulunmuşlardır. "Kimi düşünür "güzel"in asıl yurdunu real varlığın dışında aramış; kimi onu doğada, yaşamda, vb. bulmuş; kimi "güzel"i sanatçının zihninde oluşan süreçler olarak, kimi ise sanat yapıtlarının yapısına özgü bir özellik olarak belirlemiştir" (Yetişen, 1998, s. 21). Ancak estetikte olduğu gibi güzel alanında tanımlamaları da sınırları belirli bir çerçeve ile değerlendirmek olanaklı gözükmemektedir. Erinç, estetiğin güzeli bulma arayışı

olduğunu belirtmiş ve estetiği şu şekilde ifade etmiştir: "Estetik, güzeli, daha güzeli, en güzeli sorgular. Bu nedenle estetik beğeni düzeyi değil, bir araştırma bir irdeleme sürecidir. Bitmeyen, kesilemeyen bir süreç..." (Erinç, 2004, s. 127). Bu tarihsel süreç göz önünde bulundurulduğunda Yunan filozoflarına kadar gidildiği görülür. Hatta bu filozofların düşüncelerini açıklayan pek çok kaynakta, güzel, estetik yerine kullanılan bir ifade olarak karşımıza çıkar.

Kagan, güzel kavramının anlamına ilişkin saptamalarda bulunmadan önce güzelin alanının ve hangi kavramlarla beraber kullanılacağına belirlenmesi gerektiğini şu şekilde ifa eder: "Estetikte 'güzellik' sözcüğünün bilimsel bir terim olarak belirli bir anlamda kullanılması gerekir. Bunun için, 'güzellik' sözcüğünü hangi anlamda kullandığımızı daha başından açıkça belirlemeliyiz. 'Güzellik' sözcüğünden ne anlıyoruz? 'Çok iyi', 'yetkin' olan bir şey mi? Yoksa etik bakımdan yüksek olan ya da 'çok hoş' olan bir şey mi?" (Kagan, 1993, s. 14)

Güzel kavramı ilk olarak Yunan felsefesinin genel anatomisinde gelişir. Bu anlamda kavram real ve irreal varlık alanı içerisinde incelenmiştir. Platon'a göre 'güzel', ide alanındadır. Duyulur algıya dayanan güzel, kişiden kişiye değişebilecek bir ölçüt olduğundan güzelin hep varolan ve şartlara göre değişmeyen evrensel bir yapıda olması gerektiğini savunur. Bu nedenle güzeli ideye dayandırmak ister. Bu anlamda Platon için güzel idesi zamandan ve kişilerden bağımsız bir olgu ve idealar dünyasında var olmalıdır. Çünkü güzel idesi ancak o zaman herkes için aynı değerdeki güzel olabilecektir. Platon metafizik bakış ile yapıta yaklaşır ve sanat yapıtının güzellik ölçütüne uyup uymadığına bakar. Onun için güzel, ideal devlet düzeninde erdemli insan yetiştirmeye hizmet edecek unsurları taşıdığı oranda güzel ve değerlidir. Bunun dışında kalan sanat yapıtları güzel olamaz. "Platon'a göre değerli bir sanat yapıtında tanrılar, kahramanlar, bilgeler, vb. yalnızca doğruluk, dürüstlük, bilgelik, ölçülülük, yiğitlik gibi erdemlere sahip olan, herhangi bir suç işlemeyen ya da hata yapmayan kişiler olarak anlatılmalıdır" (Yetişen, 1998, s. 77). Bu anlamda Platon iyi ve doğruyu birlikte işlemiştir. Zaten en geniş anlamıyla Yunan felsefesinin genel eğilimi, güzeli başka kavram ve olgularla beraber değerlendirmek olmuştur. "Antik Grek dünyasında güzele ilişkin düşünceler, daha çok ahlak ve siyasa ile birlikte dile getirilmiştir" (Arat, 1996, s. 37).

Turgut (1993), "Sanat Felsefesi" adlı kitabında güzelin başka olgularla beraber değerlendirilmesinin uygun olmadığını şu şekilde ifade eder:

"Güzel olan şey, bize yarar gözetmeyen çikarsız haz verir. Beğeni yargısı öznel olmakla birlikte sırf duyumlardan ibaret değildir ve bu algının konusu olan güzellik hoş ile karıştırılmaz. Bir şeye güzel dediğimiz zaman bu yargımıza ahlak yasası da karışmaz. Çünkü estetik haz, ahlaki hazdan farklı olarak konusunun realitesiyle ilgilenmez. Demek ki zevk yargısında hiçbir gerektirici kavram da yoktur" (Turgut, 1993, s. 33).

Modern estetiğin kurucusu olarak kabul edilen Kant, "Güzel nedir?" sorusuna *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı kitabında ayrı bir bölüm olarak yer verir. Kant, güzel kavramını 'iyi' ve 'faydalı' olandan ayırmak gerektiğini savunur. Çünkü bir şeyin faydalı olması için onun hakkında kavrama sahip olmamız gerekir. Bu şekilde güzeli salt estetik değer olarak belirler. Ayrıca güzeli 'yüce' ile birlikte değerlendirmiştir. Aristoteles gibi o da estetiğin belirli sınırlar içinde kalması ve yüce'den ayrılması gerektiğini savunur. Bu anlamda sınırları tuval ile sınırlı bir sanat nesnesi güzel iken, insan algısını zorlayan büyüklükteki bir nesne yücedir (Şekil 4, Şekil 5). Oysa Bauhaus ekolü bunun aksi özellikler taşır. Bu ekol zanaat ile sanatı, teknik ile estetiği birleştirmeye çalışarak bir şeyin hem faydalı hem de güzel olabileceğini savunurlar.



Şekil 4. Kölner Dom
(Köln Katedrali), 1248



Şekil 5. Leonardo da Vinci
La Gioconda, 1503

Güzelin insandaki yansıması bir takım olgu veya olayların estetik haz uyandırmasına dayalıdır. Ancak 'Neden güzel?' sorusunun cevabını aramak güzeli daha temelli bir açıklama gerekliliğini doğurur. Güzelin sanat yapıtının nesnesinde mi yoksa öznesinde mi ilk olarak görünüşe ulaşacağını ve hangisinin önceliğinde aranması gereken bir olgu olduğu sorunsalı konuyu ayrı bir platforma taşıyacaktır. Ziss, bu durumu maddeci ve idealist görüşler olarak bir zıt kutuplaşmanın meydana geldiğini şu şekilde ifade eder:

"Maddeci estetik ile idealist estetik karşıt görüşler koyarlar bu konuda. Sözelimi, idealist estetiğe göre güzel, manevi yaşama yergi bir şeydir sadece; kaynağı bilincin derinliklerinde yatar; üstelik, hiçbir nesnel temeli de yoktur. Maddeci estetik ise güzelin değerlendirilmesinde öznel öğeye önemle yaklaşır; güzel anlayışlarındaki değişkenliği dikkate alır; bunun sebeplerini ve tarihsel koşullarını ortaya koyar; ama, ne olursa olsun, her zaman güzelin nesneliliği ilkesine dayanır" (Ziss, 2009, s. 155).

Bir bilim olarak estetik güzel ile ilgilenir ve beğeni yargısını bu yolla açıklamaya çalışır. Çünkü estetik anlamda güzel sanat eserleri ile yakından ilgilidir. Ancak "(...) Estetikle ilgili deneyimlerimiz sanat eserleriyle sınırlı bulunmamaktadır. Çünkü çevremizde her gün ilgimizi çeken güzel ve çirkin, düzenli ve düzensiz, belki de sevgi ve dostluk gibi her şeyin estetiğin alanına girdiği ya da estetikle ilgili olduğu bir gerçektir. Ama sıfatlama sadece betimleme için kullanılırsa tehlikeli olabilir" (Turgut, 1993, s. 140). Örneğin gündelik yaşamda zaman zaman betimleme olarak kullandığımız 'güzel', estetik anlamdaki 'güzel'den farklıdır. Örneğin bir makineye güzel bir makine dediğimizde onun işlerliğinden ve faydalı oluşundan bahsetmek için bu ifadeyi kullanırız. Oysa estetik anlamdaki güzel bize karşılıksız olarak haz duygusunu yaşatan ve özne-nesne bağıntısı ile kurulan bir ilişki sonucunda ortaya çıkar. Bunun benzeri bir durum, 'güzel' kavramının açıklanması için tabiat ile sanat güzelliği arasında ayrımlık ve farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmasıdır. Özellikle klasik sanatın özünü tabiatı aldığını düşünen pek çok filozof sanat güzelliğini tabiat güzelliğine yaklaştırırken bu iki kavramı birbirinden tamamen ayrı tutarak açıklamaya çalışanlar da olmuştur. "Modellerin tabii güzelliği tablonun san'atkarane güzelliğinde hiç müessir olmaz. Güzel bir kadının resmi, mutlaka güzel bir resim değildir. Sonra tabii olan çirkin yahut manasız bir kadının portresi de bir şaheser olabilir" (Lalo, 2004, s. 17). Buradan

anlaşılacağı üzere, doğada güzel olan bir nesne sanatta eserinde güzel olarak yansıtılamayabilir. Eğer öyle olsaydı doğadaki bir güzel sanatta da zorunlu olarak güzel kabul edilirdi ya da aksine sanatta güzel olan bir şeyin doğada da aynı derecede güzel olanı temsil etmesi beklenirdi. İdealist estetiğe göre sanat güzelliği doğa güzelliğinden üstündür ve sanat eserlerinin ideaya uygun olduğu oranda güzel olduğu düşünülür. Naturalist ve realist estetiğe göre ise güzel her şeyden önce tabiattadır. Bu nedenle tabiat güzelliği sanat eserinin güzelliğinden üstün tutulmalıdır. Romantik düşünceden etkilenenlere göre ise doğa güzelliğinin de sanat güzelliği ile kavranabileceğini savunurlar. Doğadaki güzelliği gösteren de sanatçının yaratıcılığıdır. Bu nedenle sanattaki güzeli doğadaki güzelden üstün görürler. Öyle ki "Resimde romantizm akımının büyük ustası E. Delacroix (1798-1863) "biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti" diyor." (Ergün, 2010, s. 5).

Felsefe tarihinin güzeli arayışı içinde çirkin de kendine bir yer bulur. Çünkü çirkin güzelin karşıtı olarak düşünülmüştür ve güzeli açıklamada kullanılan bir kavram olarak kalmıştır. Bu anlamda güzeli aramak için yapılan temellendirmelerde güzelin zıttı olarak çirkinini anlamaya çalışmak kaçınılmazdır. Kagan, çirkin, bayağı, komik olanın da güzel kadar estetiğin araştırma nesnesi olması gerektiğini şu sözleri ile belirtir:

"Estetik biliminin birincil araştırma nesnesi, güzellik ya da güzel olandır. Ama öylesine görünüşler vardır ki özleri bakımından güzel-olana dönüşürler ve bunun için yine estetiğin araştırma konusu olurlar. Biz bunların tümüne 'estetik-olan özellikler' ya da 'estetik değer' adını veririz. Bunların arasında çekici, zarif, yüce, kahramansı, dramatik ve tarjik-olan kadar, bunların karşıt kavramları olan çirkin, bayağı ve komik-olanı sayabiliriz" (Kagan, 1993, s. 15)

Sanat güzel kadar çirkinini de kendine konu olarak alabilir. "Çernişevski'nin de belirtmiş olduğu gibi, güzel bir yüz çizmek başka şey, bir yüzü güzel çizmek başka şeydir" (Kagan, 1993, s. 141).Çünkü önemli olan sanatçının ustalıkla ortaya koyduğu yaratıcılığıdır. Biz sanatçının ustalıkla ortaya koyduğu güzellikten haz alırken onun betimlediği çirkinlik ile ilgilenmeyiz. Sanatta çirkin ya da güzel olmaksızın yaratılan şey güzel olarak yeniden oluşturulabilir (Şekil 6). Croce'ye göre, "Betimlenen figür bizim için çok değerli ve güzel olabilir, ama yapıtın kendisi yine de çirkin olabilir. Öte

yandan, yapıt güzel, fakat betimlenen figür çirkin, iç karartıcı bir şey olabilir" (Yılmaz, 2009a, s. 41).



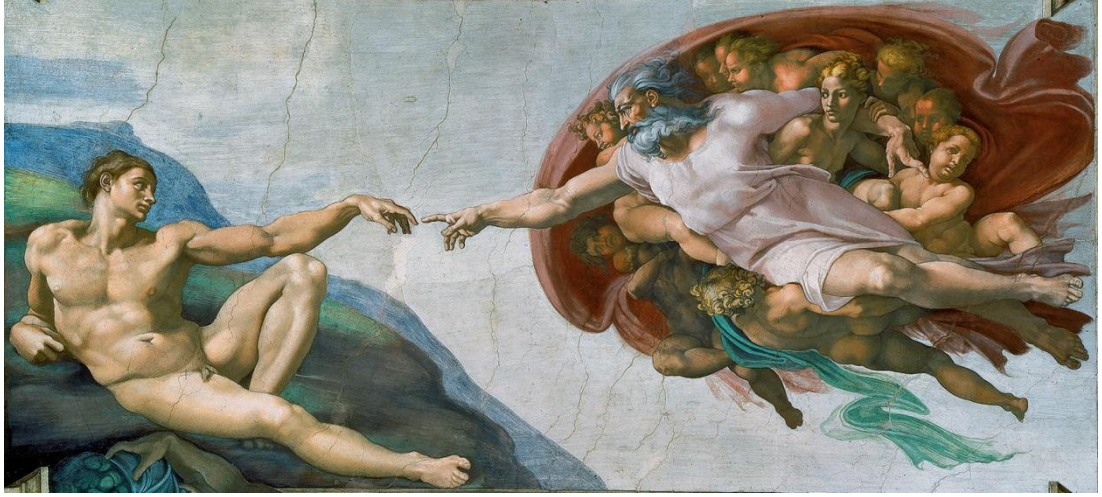
Şekil 6. Francisco Goya, *Old Eating Soup*, 1819

Sanat bir anlamda konusu güzel ya da çirkin olsun güzeli yaratmayı ve estetik haz uyandırmayı amaçlar. Yani, "Sanatta çirkin-olan ile bayağı olan da yeniden yaratılabilir, ama güzel çizilmesi koşuluyla; yani, çizilecek şey çirkinlik de olsa, onun çizilişinde güzellik olması gerekir" (Kagan, 1993, s. 144). Sanat bu anlamda estetik bir üslupla ortaya konulduğu takdirde en çirkin olanı güzel olarak duyumsatabilecek güce sahiptir.

“Genel anlamda belirtmek gerekirse, estetik düşünce tarihi çirkin paradoksuna iki ana çözüm önerisi sunmuştur. İlk çözüm önerisi, sanat yapıtlarının çirkinini tasvir eden objelerle estetik karşıtı duygular uyandırabileceğidir. Fakat bunlar çirkin konusunu yaratıcı bir şekilde tasarılar. Böylece biz onu çirkin olarak değerlendirmeyiz. İkinci çözüm iddiası, sanat yapıtlarının estetik değer ile ilgili değil, kavrama ile ilgili olduğudur. Artistik çirkinlik belirli bilişsel düşünce ve tutumları temsil edebilir, fakat entellektüel arayış o sanatsal çirkinliği bulmaya çalışır. Biz bu sanat çalışmalarını da çirkin olarak değerlendiremeyiz” (Kuplen, 2013, s. 261).

Modern dönem öncesi Klasik Sanat’da sanatçı için genel yargı içine giren tek bir güzel ya da tek bir çirkin vardı. Kusursuz insan figürleri ya da portreleri içerisinde çirkin sayılabilecek hiç bir öğeye yer vermezdi. Çünkü idealizme dayanan felsefenin egemen olduğu dönemde sanat ideaya yaklaştığı oranda güzel sayılabilecekti ve oranlar önemli

bir yere sahipti (Şekil 7). "Klasik dönemde içerik çok daha önemliken, açıklık ve içtenlik daha düşüktü. Ortaçağ'da güzellik daha önem taşıdı" (Büyükdüvenci, 2006, s. 50).



Şekil 7. Michelangelo, *The Creation of Adam*, 1512

Doğada çirkin sayılabilecek türden şeyler için sanat güzel bulunabilir. Sanattaki çirkinlik ancak insanda tikslenme duygusu uyandıran türdeki bir çirkinlik olarak karşımıza çıkabilir. Sanatın doğası bu anlamdaki bir çirkinliğe uygun değildir. "Sanat, güzelin özgül bir alanıdır. Yaşam, güzel ve çirkin olayları kapsamına aldığı halde, sanatta her şey güzeldir. Sanat ve çirkinlik, birbiriyle bağdaşmayan kavramlardır." (Ziss, 2009, s. 166).

Kagan, burjuva sanatının klasik sanatla bağdaşmayan çirkinliğe yer veren ve bunu farklı yollarla insanı etkilemek amacıyla gerçekleştirdiğini savunur: "Çöküşme sanatı, insanın ve yaşamın değişmez, kalıcı yasası ve özü olarak gördüğü için, çirkin-olana yönelmiş; çirkin olanı yadsımamış, tam tersine, olumlamıştır. Günümüz burjuva kültüründeki derin bunalım, sanatta her türlü aşağılığın ve bayağılığın hastalıklı biçimde verilmesine ve ondan natüralistçe bir haz duyulmasına yol açmıştır. Bu sürecin başlangıcına geçmiş yüzyılın ortalarında rastlanır" (Kagan, 1993, s. 145). Ayrıca Kagan'ın bu konuda verdiği örnek konuyu somutlaştırılması açısından önemlidir: "Modern Gerçeküstücülüğün başta gelen ressamlarından Salvador Dali'nin resimlerinde, her türlü çirkinliğin kılı kırk yaran

bir incelikle, itici bir içtenlikle ve doğrudan doğruya hastalıklı bir hazla çizilmiş olduğunu görürüz" (Kagan, 1993, s. 146).

3.5 Biçim ve İçerik Diyalektiği

Sanat yapıtlarının biçim ve içeriğe ayrılması ve bunun incelemeleri uzun yıllardır devam etmektedir. Öyle ki bu konu Schiller, Schilling, Hegel'in de üzerinde durduğu konulardan biridir. Ancak bugünkü estetik sanat yapıtının biçimsel ve yapısal bağıntısıyla sınırlı kalmamaktadır. Çünkü bu iki yapı diyalektik olarak çelişkili bir yapıyı meydana getirerek daha bulanık bir alana dönüşmekte fakat kendine özgü tasarımlarını ortaya koymaktadır. Sanat yapıtının zihinsel ve biçimsel yapısının birleştirilmesi ile ilgili olarak yapılması gereken, klasik estetiğin geleneksel tasarımlarını bir kenara atmak değil, onu iyi çözümlmek ve geliştirmektir (Kagan, 1993, s. 247).

Bazı sanat yapıtları incelendiğinde, figüratif olan ya da olmayan varlıkların farklı biçimlerde görselleştirildiği görülür. Kaynağını doğadan alan ve çözümleyip özgün düşünsel bir süreçten geçiren sanatçı, ona yeni bir anlam yükleyerek karşımıza çıkarır. Doğadaki nesnelere onu izleyen bir çok kişiden farklı bir şekilde algılanmaya çalışılmış ve zihinsel durum tuval gibi somut bir araca yansıtılarak başkaları tarafından alınması sağlanmıştır. Kagan, bu durumu açıklamak için şu örneği kullanmıştır:

"Bir ornitoloji ders kitabındaki güvercin ile Picasso'nun 'barış güvercini'ni karşılatıralım. Resimleyicinin ders kitabında çizmiş olduğu güvercin sanatsal bir imge taşımaz hiç bir zaman (taşıyamaz da zaten!), çünkü resimleyici, güvercini aynen kopya etmeye çalışmıştır; buna karşılık Picasso'nun güvercini sanatsal bir imge taşır, çünkü buradaki güvercin kendi başına değil, insan ve insanlık için önemi açısından kendi toplumsal değeri içinde çizilmiştir. Onun için Picasso'nun çizdiği güvercin dümdüz bir güvercin değil, insanoğlunun duygularının, umut ve ideallerinin bir görüntüsüdür" (Kagan, 1993, s. 251).

Buradan da anlaşılacağı üzere sanatın nesnesi şüphesiz doğada var-olandır. Ancak doğadaki gerçeklikten farklı olarak üzerine manevi olan duyusal bir özellik eklenmiştir. Bilimin ve sanatın nesnesi aynıdır; her ikisinde de insan ve doğa vardır ve bunlar real dünyada var-olanlardır. Ancak varolanı nesnelleştirme yani bir sanat yapıtına

dönüştürme sürecinde her ne kadar gözükeni birebir yapılmaya çalışsa da ona duyusal özellikleri yüklenmediği sürece başarılı sayılmayacaktır. Örneğin bir portreyi realist bir şekilde yapmak isteyen bir ressam resmettiği kişinin profilini, gözlerinin burnunun yüzündeki konumunu vs. inceledikten sonra onun psikolojik özelliklerini ve ifadesini de yansıtabilmelidir. Çünkü ancak o zaman tam olarak gerçeği yansıtmış sayılacaktır.

İnsanoğlu manevi dünyanın elverdiği sürece fizik dünyanın biçimini yansıtmaya çalışmıştır. Bu somutlaştırma sanat yapıtının varlığını ortaya koymak açısından önemlidir. Çünkü ancak o zaman insanın duygu ve düşünce dünyasını yansıtan bir söz, hareket, mimik, tavır elle tutulur gözle görülür bir hale getirilip cisimleştirilebilir (Kagan, 1998, s. 253). İster resim sanatında ister plastik ya da müzik sanatında olsun sanat görülebilir, hissedilebilir, dokunulabilir bir hal almadıkça başkaları tarafından anlaşılması ve bir etki uyandırması mümkün değildir. İşte bu yüzden sanat bir maddede kendisini gösteren kaynağını da yine real bir maddeden alarak kendisini ifade edebilir. Burada önemli olan sanatçının malzeme olarak kullandığı tabiat ve insanı nasıl yorumladığı ve izleyicisinin bundan nasıl çıkarımlarda bulunabildiğidir.

Sanatçı taş, tahta, kil gibi doğadan aldığı ya da doğadaki malzemelerin işlendiği cam, boya, kağıt gibi malzemeleri kullanmanın yanı sıra kendi etkinliklerine dayalı olarak ortaya çıkan ses, vücut hareketleri, sözcükleri de sanat nesnesi yapabilir. Ancak burada önemli olan tüm bu malzemelerin birbiri içinde tam bir ilişki içinde olması gerektiğidir. Bir Raffael resmi, bir Shakespeare oyunu, bir Beethoven senfonisi, bir Hemingway romanı birbiri ile sıkı bir ilişki içindeki malzemelerin bağıntısı ile ortaya çıkmış kuruluşlardır. Bunların biçimi isteğe bağlı olarak değiştirilemeyeceği gibi kuruluşlarına yeni alternatifler üretilemez. Gerçek estetik ve sanatsal bir değer taşımayan yapıtlarda bu malzemeler rastlantısal olarak bir araya getirilmiş ve biçimi değiştirmeye elverişli bir yapıdadır (Kagan, 1998, s. 278).

3.5.1 Modernist Sanat Yapıtının Estetik Değeri

Aydınlanma dönemine bağlı olarak ortaya çıkan "modern" kavramı latince "modernus" kelimesinden türetilmiştir. Modernus ise köken olarak "hemen, şimdi" anlamına gelen "modo" kavramına dayanır (Aslan, Yılmaz, 2001, s. 96). Modern kavramı ilk defa 5. yüzyılda genel olarak modern dönemi tanımlamak için kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkar. O dönem kullanılmasıdaki temel amaç Hıristiyan dünyasını Pagan ve Roma'dan ayırmak için kullanılmıştır. Daha sonra bilim ve felsefe alanında yeni bir döneme girildiğini belirtmek için kullanılan "modern" kavramı bir dizi gelişmelerin, kendinden öncekilerden ayrı tutulması gerektiğini vurgulamak için kullanılmıştır. Bu dönem; Bacon ve Descartes'le başlayan modern felsefe ve Galileo ile başlayan modern bilim dönemine işaret eder. Ayrıca sosyal ve entellektüel değişimleri kapsayan Aydınlanma Dönemi teknolojik gelişimleri, ekonomik örgütlenmenin yeni biçimlerinin görüldüğü bir dönemdir. Diğer taraftan modernizm ve modernlik arasında bir ayrım yapılmaya çalışılmıştır (Sallan, Boybeyi, 1994, s. 316). Oysa modernizm de modernde olduğu gibi özü "yeni"ye dayanan içinde yaşanan dönemin yeniliklerini vurgulamak için kullanılmıştır. Bu anlamda modernizm "zamanın yeniliklerine uyan, çağa uyan" anlamındadır (Şahindokuyucu, 1997, s. 12).

Modernizm ve modern arasındaki ayrım modernizmin işaret ettiği daha dar bir alan olmalıdır. Çünkü modernlik bilimselliğin gelişmesi ve siyasi-ekonomik rasyonaliteyi yansıtır. Modernizm ise bir dizi sanatsal, estetik ve kültürel değişimleri kapsar. (Sallan, Boybeyi, 1994, s. 316). Bu anlamda modernizm daha 15. yüzyılda Rönesans ile etkisi hissedilmiş, aydınlanma projesi ile işlerlik kazanmış ve gelişim göstermiştir. Modernizm'de estetik yargıları yönlendiren bilincin hangi koşullar altında olduğunu anlamak için dönemin özellikleri göz önünde bulundurulmalı ve bu iki olgu bir bütün olarak düşünülmelidir.

Özellikle Ortaçağ Avrupası'nı etkisi altına alan yerleşik din anlayışı ve herkesin üzerinde görüş birliğine vardığı dogmatik dini bütünlük Rönesans'ın etkileri ile zayıflamıştır. Aynı zamanda bir burjuva sınıfı ortaya çıkmış ve bu sınıf din adamları ve yöneticiler gibi statü sahibi olarak görülmüştür. Rönesans ile birlikte sanatçı 'zanaatkar' değil 'sanatçı' olarak görülmeye başlanmıştır (Erdoğan, 2014, s. 77).

Rönesans hareketlerinden önce sanayinin gelişmediği toplumlar, tarım kültürüne dayalı bir yapılanmanın söz konusu olduğu, sosyal sınıfların yer aldığı bir sistemle yönetiliyordu. Toplumda söz sahibi olan kesim kral, soylular ve din adamlarıydı. Sanatçılar belli meziyetlere sahip, kral ya da soyluların istekleri doğrultusunda sanatını yapan yetenekli kişi olarak görülüyordu. "Tarım kültürlerinin sanat eserlerinde üsluplu bir biçimlendirme ve yetkin bir işçilik söz konusuydu. Bunların yanında, tarım kültürlerindeki sanat eserlerinin hepsinde anıtsallık ve ölümsüz olma düşüncesi de vardı" (Konak, 2012, s. 51). Böylece çoğu zaman dini duyguların ön plana çıkarıldığı ya da soylu ve krallara hizmet eden bir sanatçı sınıfı vardı. Toplumda hâkim olan kilise ve dini baskı o dönemlerde sanata da yansıyor. Şaylan (1999), Rönesans öncesi dönemin sanatçısının içinde bulunduğu sosyo-kültürel durumu ve bunu sanatçı açısından şu şekilde yorumlar:

"Rönesans öncesi sanat, dinin güzeliğini ve ulviliğini yansıtmaktadır ve estetik anlayışı da bu misyonun yerine getirilişi ile ilintili olarak biçimlenmektedir. Burada sanatçının, dünyada yaşanan gerçeği aramak ve ifade etmek gibi bir misyonu yoktur, ondan beklenen öğretiyeye uygun bir dinsel mesaj vermesidir. Bir başka deyişle sanat ürününün herhangi bir insan ya da toplum ya da doğa gerçekliğini anlatması aranmamaktadır" (Şaylan, 1999, s. 50).

15. yüzyılda Rönesans ve Reform hareketleri ile beraber dinden bağımsız bilimsel adımların temelleri atılmıştır. İnsan düşüncesini etkileyen bu hareketler ile aydınlanma dönemine girilmiş ve böylece dini inanışları her alanın merkezi haline getiren toplumların yerine aklın ve bilimin kesin doğrularına inanan, bunu ilke haline getiren toplumlar meydana gelmiştir. "Klasik Yunan ve Roma döneminden, Orta Çağ'ın sonuna dek geçerliliğini sürdüren Tanrı merkezli düşünce, yerini artık insanın merkez olarak alındığı ve aklın önem kazandığı bir düşünceye bırakmıştır" (Şaylan, 2006, s. 42). Bu dönemin ana düşüncesi insanoğlunun "gözlerini 'öbür dünya'dan 'bu dünya'ya çevirmiş olması, ayaklarını yere basmasıdır" (Akyürek, 1994, s. 126). Rönesans, en genel anlamı ile 'arayışlar ve buluşlar' çağı olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde aklın ve bilimin önderliğinde değişen ve gelişen sosyal ve ekonomik hayatın sanata yansımaları da bir önceki dönemden farklıdır. Çünkü Rönesans'ın yani akıl ve bilimin önderliğinde ilerleyen bir dönemin sanatı da buna uygun olarak gerçekçiliği benimsemiştir. Özellikle

bu dönemde artık sanatçı işçi gibi değil, kendi özgür iradesiyle sanatını icra eden ve bunu piyasaya süren kişi haline gelecektir. Ortaçağ'ın hem dinsel içerikli hem de dine hizmet eden amacı değişmiş, sanatın konusu ve sanatçı özgür bırakılmıştır. "Rönesans sanatı, daha önceki dönemlerden sanatın neredeyse tek konusu olarak dinsel konuları almasını aşar; hem içerik hem de biçim ve sunuluş bakımından dinsel olmayan dünyasal bir sanat oluşturur" (Akyürek, 1994, s. 159). Çünkü sanatçının benimsediği yeni bir sanat alanı oluşturuluyordu ve bir anlamda felsefenin doğduğu evrenin ve varlığın sorgulandığı, yani daha çok düşünce dünyasının önem arz ettiği döneme dönüş söz konusuydu. "Böylece Rönesans sanatı, bir anlamda antik döneme geri dönüşü ifade edecek biçimde insanı, insan gerçeğini yansıtmayı öngörmektedir. Bu nedenle, örneğin anatomi bilgisi ve perspektif, plastik sanatlarda estetik ölçüt için çok büyük bir önem kazanmış bulunmaktadır" (Şaylan, 1999, s. 51).

Rönesans'tan sonra ise sanayi toplumu haline gelen ve sosyolojik yapısı değişen yapıda sanat artık kral, soylular ve din adamlarının değil burjuva ve aydın kesimin ilgisine sunulmak için sanatçının kendi karakteristiğiyle örtüşen bir üslupla sunulmaya başlanmıştır. Böylece çevresel baskılardan kurtulan sanatçı, kendisini daha güçlü ifade etmeye ve sanatta yenilik arama yoluna gitmiştir. Ayrıca bu dönemde; "Sanatsal biçimlemenin teknik bir biçimlendirmeye indirildiği anlaşılabilirdi. Örneğin; Kübist ve soyut biçimlemelerde olduğu gibi. Bu zaman sürecinde, 'sanat için sanat' görüşü de ilk kez sahneye çıkıyordu" (Konak, 2012, s. 53). Artık sanatçı başta kendisi için yaratan, bağımsız olarak çalışmalarını ortaya koymaya başlamıştır. Bu nedenle sanatçının kişiliği ve kendisi sanat üslubunu yansıttığı sanat yapıtları ile değer kazanmış ve sanatçı imzası yapıtlar için bir ayrıcalık haline gelmiştir.

Dinsel olmayan ya da dini baskı ve yönlendirmelerden uzak kurulan bir sanatın temelleri realizm ile atılmıştır. Çünkü dinsel konulardan uzaklaşan sanatçı konusunu insan ve doğada aramaya başlamıştır. "İnsanı anlatırken insanın anatomik yapısını gerçeğe birebir uygunluk içinde yansıtmak Rönesans ustalarının estetik ölçütünü belirlemektedir. Büyük Rönesans ustası Michelangelo'nun Musa heykelini tamamladıktan sonra 'konuş benimle' diyerek elindeki çekici heykelin dizine vurduğu öyküsü bunu anlatmaktadır" (Şaylan, 1999, s. 51). Çünkü özü gerçekliğe dayanan bir

dönemin sanat anlayışı gerçeği olduğu gibi ya da gerçeğe yaklaştırabildiği oranda başarılı sayılacaktır. Böyle bir sanat anlayışında estetik haz duygusunu yaşatacak olan tamamen sanatçının gerçeği yansıtabilme yeteneğine dayalıdır. Yani Klasik sanatın estetik anlayışında ortaya konulan bir sanatsal yapıtta gerçeklik aranmaktadır (Şekil 8-9).



Şekil 8-9: Michelangelo, *Davut*, 1504

Temelleri özellikle 15 ve 16. yüzyılda atılan deneysel bilgi ve akılcı felsefenin hakim olduğu, 18. yüzyılda gerçek niteliğine ulaşan Aydınlanma dönemi, endüstri alanındaki gelişmeler ile hız kazanan bir ilerleme göstermiştir. Akılcılığın ve bilimin önderliğinde biçimlendirilen bu dönem Modernizm diye adlandırılmıştır. Daha sonra başka faktörlerin etkisi altına girmesi ile modernizm yerini postmodernizme bırakmıştır.

“İnsanlık tarihinde endüstri çağıyla insanoğlu tarım döneminden yeni bir döneme geçmiştir. Teknik donanımların gelişmesi nedeniyle endüstriyel kapitalizmin etkisi her alanda hissedilirken kentler büyümüş, iletişim araçları gelişmiş, insanlar teknik anlamda üreten eyleme daha çok katılmaya başlamıştır. Elbette bu olumlu gelişmelerin yanı sıra kentlere yapılan göçlerle ortaya çıkan yabancılaşıma, büyük pazarların rekabet ortamı

insanların üzerinde bir baskı oluşturmuştur” (Kalkan, Altinkurt, 2012, s. 125). Endüstrileşmenin getirdiği yenilikler toplumun yapısını etkilemiş bu da toplumun bir parçası olan ve birikimlerini yaşadığı çevreden alan sanatçıya yansımıştır.

3.5.2 Çağdaş Sanat Yapıtının Niteliği ve Ederi

Çağdaş sanatta yeni teknikler ve uygulamalarla çok boyutlu bir değişim geçirildiği görülmektedir. Bu değişimin nedeni olarak siyasi, sosyal, iktisadi vb. pek çok alan ve bunların özel alanları sayılabilir. Bunların en başında aydınlanma çağı ve endüstrileşmenin meydana getirdiği toplum yapısı gelmektedir. "19. yüzyılın ilk yarısında biçimlenmeye başlayan Sanayi Devrimi, yüzyılın ikinci çeyreğinde büyük ve kapsamlı bir dönüşüm haline gelmiş, sonuçta Avrupa çok farklı bir toplum durumuna ulaşmıştır" (Şaylan, 2006, s. 42).

Tarihten bu yana sanat akımları ve üslupları; sosyal gelişmeler, bilimsel ve teknik ilerlemeler vs. gibi insanı düşünce yapısını şekillendiren dış unsurlardan etkilenmiştir. Bu nedenle sanat ve estetik oluşumları sadece maddi varlıklarını inceleyerek anlamaya çalışmak yeterli olmayacaktır. Bu nedenle sanatın etkilendiği sosyolojik olayları da anlayabilmek gerekir. Nitekim "Her sanatçı, kuşkusuz içinde bulunduğu koşullardan, karşılaştığı sorunlardan etkilenerek bir sanat ürünü yaratmaktadır. Bir başka deyişle mesajı ister güçlü, ister zayıf olsun yaratılan bir sanat ürünüdür ve bu büyük ölçüde o andaki koşullardan yani toplumdan etkilenmektedir" (Şaylan, 1999, s. 62). Bu nedenle sanatçının eserine yansıttığı her şeyde olumlu ya da olumsuz onun birikimlerini oluşturan toplumun izleri vardır. Nitekim insan zekâsına dayalı her şey sürekli bir gelişim gösterir ve kendinden önceki dönemi aşmaya çalışır. İnsanlık tarihinde en köklü değişimler zekasıyla ürettiği makineleri hayatına sokmasıyla olmuştur. "İnsan zekasının ve aklının ürünü olan makineyi yaşamının içine yerleştirmesiyle beraber; var olan değerlerini yitirmeye ve bunları sanata aktarılmak için çeşitli yollar aramaya başlamıştır. Bu doğrultuda bilinen resim anlayışının dışına çıkılmaktadır. Sanatçı toplum yapısına başkaldırı aracı olarak eserlerini bilinçli bir biçimde kullanmaktadır" (Kozlu, 2009, s.12).

Herhangi bir sanat akımın, özelliklerini ve hangi koşulların sonucu ortaya çıktığını saptayabilmek kolay olsa da tam olarak hangi dönemleri kapsadığını belirlemek oldukça zordur. Özellikle konu çağdaş sanat gibi net bir tanımı ve tarifi yapılamayan oldukça bulanık bir alan olduğunda, sınırlarını belirlemek daha zor olabilir. Çünkü çağdaş sanatın içerisinde birbirinden esinlenilerek ya da bir adım ötesine geçmek için ortaya konulmuş grift sanat eserleri mevcuttur. Onların bu kadar iç içe geçmesi, kendi sınırlarını ve mensubu oldukları sanat akımını belirlemeyi güçleştirmektedir. Şaylan (2006), sanat alanının geçirmiş olduğu bu dönüşümü ve onu etkileyen faktörleri şu şekilde açıklamıştır: "19. yüzyılın ilk yarısında biçimlenmeye başlayan sanayi devrimi, yüzyılın ikinci çeyreğinde büyük ve kapsamlı bir dönüşüm haline gelmiş, sonuçta Avrupa çok farklı bir toplum durumuna ulaşmıştır. Bunun yanı sıra, insanoğlunun düşünce dünyası da köklü bir değişime uğrayarak, bilim ve sanatta da son derece önemli gelişmeler meydana gelmiştir" (s. 42). Bu gelişmeler bilimin ilerlemesi ile kanıtlanabilir bilginin yeni alanlara yayılmasını sağlamıştır. Tek bir doğrunun kabul edilmediği farklı seçeneklerin göz önüne alınarak tekrarlandığı değerlendirmelerle doğru bilgiye ulaşma çabası daha nitelikli hale gelmiştir. "Eğer bilim alanında kabul edilen doğruluk ya da doğruluğa ilişkin ölçütler sorgulanabiliyorsa, yadsınabiliyorsa aynı durumun sanat alanında da ortaya çıkması beklenmelidir. O halde sanatsal değeri belirleyen estetik anlayış ve ölçütleri de sorgulanabilecektir, yadsınabilecektir" (Şaylan, 1999, s. 57).

"Yeni bilim paradigmasının etkilediği Matisse, Picasso, Duchamp, Braque, Klee, Kandisky gibi görsel sanatçılar yerleşik estetik anlayışını radikal bir çerçevede sorgulamışlar ve birbirlerinden farklılıklar gösteren yorum ve ölçütler getirmişlerdir." (Şaylan, 1999, s. 57). Sanatçıların bu tutumu sanata bakış açısını değiştirmiş ve estetik eleştirilerin yeni kurallar edinmesini sağlamıştır. Ancak her defasında farklı bir bakış açısı getirilen sanat uygulamaları zamanla estetikten tamamen sıyrılan sanat ürünlerine dönüşmüştür. Bu nedenle onu sınırlandıran ve genel hükmünü veren estetik yargı ortadan kaldırılmıştır. Oysa modern sanat estetiğinde oran, uyum, ritm ve hiyerarşi gibi ilkeler olduğu için estetik yargı bunlara bağlı olarak belirlenmiştir. Bu dönemin estetiği Klasik Sanat anlayışının benimsediği geçekliğin birebir uygulandığı estetikten farklı olmuştur. Yine de ilk başlarda gerçeklik temeline oturtulan bir tavır içerisinde gelişmiştir. "Ancak gerçeklik, sanatçının o gerçekliği algılaması, yorumlaması ile

belirlenecektir. Sanatçının yaratıcılık düzeyi ya da kapasitesi de işte bu noktada ortaya çıkacaktır" (Şaylan, 1999, s. 58). Bu nedenle sanatçının yaratıcılığı gerçekliği bire bir yansıtmasına değil gerçeği nasıl algıladığı ve yorumladığı ile ortaya çıkacaktır.

Çağdaş sanatçılar modernizm gibi belli kurallara bağlı kalmak yerine sanat uygulamalarında kuralsızlığı ve düşüncenin sınırsızlığını kullanırlar. Çünkü onlar için ölçüt alınacak bir estetik kalmamıştır. Estetik, sanat yapıtları için geçerli birincil gereklilik değildir. Bu anlamda bir bütünlük sağlanamadığı için çağdaş sanatın estetiğinden maddeler halinde bahsedilemez. Çünkü her sanatçı öznel bir bakış açısı geliştirip kendi izleyici kitlesine sunmuştur. Bu sanat yapıtları, 'ürünleri', estetiğin karşısında yeni bir oluşum olarak ortaya konmuştur. Zaman zaman izleyicisinin bile bir çıkarımda bulunamadığı sanat ürünleri sanat piyasasının desteğiyle bir pazar haline gelmiş ve izleyicinin estetik yargısına gerek kalmamıştır. Hatta çoğu zaman bu ürünlerin değerini belirlemek yerine, piyasa değerini belirleme yönelimi oluşmuştur. Çünkü eserin estetik değerini belirleyen süje, artık onun izleyicisi değil, sanat piyasasının satın alan kimliği ya da yöneticisi olmuştur.

BÖLÜM 4

ÇAĞDAŞ SANAT VE ANTI ESTETİK SORUNSALI

4.1 Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat, İngilizce “contemporary art” kelimesinden dilimize çevrilmiştir. Ancak İngilizce'den çevrilen bu kavram, terminolojik bir takım tartışmaları beraberinde getirmiştir. Kelimenin Türkçe’de “güncel sanat” (current art ya da actual art) ile beraber kullanılması anlam karmaşasına yol açmıştır. Bu iki kavramı aynı değerlendirenler olduğu gibi ayrı ayrı düşünenlerde vardır. Her iki durumda şüphesiz çağdaş ya da güncel sanat, modern sanatın sonu olarak kabul edilir ve yeni bir sanat anlayışı çerçevesinde incelenmelidir. Yılmaz, çağdaş sanatın tanımına yönelik fikir ayrılığını şu şekilde ifade etmiştir:

"Bugünkü çağdaş sanat ile güncel sanat içeriklerine gelince: Çoğunluk farklı diyor, bazılarıysa aynı. Ben aynı diyenlerdenim. Çünkü tür, araç, yöntem, dönem, eğilim ve ilgili sanatçılar gibi açılardan tek tek ele almaya başladığımızda, farkların birer birer azaldığı, hatta ortadan kalktığı gibi bir durumla karşılaşıyoruz. Bu konuda farklı algıların ortaya çıkmasının baş nedeni, çeviri tercihi gibi görünüyor" (Yılmaz, 2012, s. 37).

Çağdaş sanat, dünya sanatının 1980’lerde dönüşüm geçirmesi ile ortaya çıkmış ve bu dönüşümün ilk belirtileri olarak 1960’larda yapılan sanat çalışmaları olduğu belirtilir (Yılmaz, 2012, s. 37). Ancak bu sanatsal dönüşümün tarih aralığı net değildir. Ayrıca ‘çağdaş’ için kavram kargaşası yaşanmaktadır. Modernizm’den sonraki döneme karşılık gelmesi açısından değerlendirilen kavramlardan postmodernizm ve çağdaş sanat tartışmaları hala sürmektedir. İkisinin aynı şeyi ifade ettiğini söyleyenler olduğu gibi ikisini birbirinden ayıranlar da mevcuttur. Ancak "içerik bağlamında düşünüldüğünde böyle bir soru anlamsızdır; çünkü her ikisi de aynı şeye, yani *zamanımızda yapılmakta olan sanata* işaret eden üst başlıklardır" (www.mehmetyilmazmehmet.com). İkisinin aynı şey olduğunu söyleyenler için yeni bir tartışma ortamı daha doğuyor; sanat biçimleri ayrı ayrı ele alındığında bu aynı kabul edilen başlıklara karşılık gelmediği görülüyor. "Ancak, postmodern kavramı da pek kapsayıcı değildir; çünkü bazı çağdaş yapıtlar, biçem açısından postmodernin dışında kalmaktadır. Bazıları farklı ‘postmodernizmler’den söz edilmesi gerektiğini ileri sürüyorlar; ama bu kez de postmodern kavramı ‘belli bir biçem’e işaret eder olmaktan çıkmaktadır"

(www.mehmetyilmazmehmet.com). Burada önemli olan kavramlara verilen isimlerden ziyade ortaya konulan biçimi incelemektir. Yani çağdaş sanat denildiğinde yaşanan dönemin özelliklerinin sanata yansımaları aklı gelmelidir.

Her çağın yapıtının kendine ait bir mantığı olduğunu kabul etmek gerekir. Yani "sanatın varlık nedeni hiç bir zaman aynı kalmaz" diyenlerin kastettiği şekilde sanatta değişmez kurallar ve değerler yoktur. Sanatın doğduğu günden bu yana bu kadar çok çeşitlilik göstermesi de bu durumun ispatıdır. Çünkü her çağ beraberinde başka bir sanat anlayışı ortaya çıkarmış ve sanat yapıtında çeşitlilik meydana gelmiştir (Kavuran, 2003, s. 227).

1900'lü yıllarda pek çok alanda ortaya çıkan değişimin sanata yansımaları ve uygulamaya dönüşmeleri farklı şekillerde olmuştur. Ancak hepsinin ortak paydası sanatın süregelen kurallarının dışında bir şeyler araştırmaktır. "Artık sanat uygulamaları kusursuz görsel oluşumlar yerine mantığın ve duyguların kanıtlanabilir sonuçları üzerine araştırmayı gerektirmiştir. Bu dönemlerde, sanatın kabul gören geleneksel tanım ve uygulamaları, estetik ve sanat disiplinleri yeniden gözden geçirilip alışılmadık sonuçlara ulaştırılmıştır" (Köksal, 2012, s. 123).

Modern sanat ile bir kopuş yaşanan sanat alanını, belli alanlara ve tarihsel dönemlere ayrılarak incelenmesi ve bunun net bir çizgi ile yapılması mümkün değildir. Kimi uzmanlara göre Modern Sanat 1750- 1960 arası dönemi kapsarken, kimileri ise 1890'lı yıllarda başladığını öne sürmektedir. Modern sanat müzelerinde "modern sanat ürünleri ya da bir başka deyişle 1890'lı yıllardan sonra üretilen sanat yapıtları sergilenmektedir. Kuşkusuz modern sanat kavramına anlam veren ölçüt, sanat ürününün yapıldığı tarih değil, belli bir estetik anlayışını yansıtmış olmasıdır" (Şaylan, 1999, s. 49). Modernizmi izleyen dönemde hangi sanat akımlarının hangi yılları kapsadığını net bir şekilde ifade etmek zor olabilir. Çünkü modernizm ile yeni arayışların farklı isimlerle karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu dönemden sonra pek çok sanat ve düşünce akımı iç içe geçmiş eklektik bir yapıyı gösterir. Birbirinin yansıması veya birbirinin devamı gibi gözüken sanatta yeni arayışların en genel adı postmodernizm olarak düşünülse de çağdaş olarak nitelendirilen bütün eserleri kapsamaz. Çağdaş sanat, postmodernizmi de içine alan ve günümüze ulaşan daha genel bir ifadedir. Çağdaş sanat benzer üslup özelliklerini bir

araya getiren özelliği bulunmadığı için daha genel bir bakış açısı gerektirir. Kavramsal sanat, Pop Art, Vücut Sanatı, Arazi Sanatı, Performans Sanatı gibi sanat akımlarını içine almaktadır. Bu sanat türleri birbirinden farklı uygulamaları gerektirmesine karşın, aynı dönemin toplumundan etkilendikleri için aynı olgulardan etkilenirler. Çünkü toplumsal değişiklikler ve yaşam biçimlerinin değişmesi belirleyici bir biçimde sanata yansımıştır. Bozkurt çağdaş sanatın genel yapısını şu şekilde açıklar:

"20.yy'da modern sanat ile çağdaş sanat kavramları iç içe girmiş durumdadır. Değişen toplumsal ve ekonomik ortamın koşullarına uygun bir sanat yaratma çabasıyla geleneksel, tarihsel ya da akademik biçim ve kalıpları yıkmaya yönelik modern sanat, çok çeşitli akımları, kuralları ve eğilimleri içermektedir" (Bozkurt, 1998, s. 20).

Çağdaş sanatın tarihsel uzantılarına bakıldığında her ne kadar Empresyonizm'le birlikte başlayıp günümüze kadar süren bir döneme işaret etse de aynı tür ve özellikte bir sanat yapısı görülmez. Çünkü Empresyonizm'de estetik ve uygulama özellikleri modern dönemden tam olarak kopmuş değildir. Her ne kadar etkileri o zaman hissedilen bir değişime girilmiş olsa da bugünün sanatıyla arasında oldukça fark vardır. Hatta belli akımlardan bireysel çalışmalara dönmüştür. Her sanatçı kendine özgü onu diğerlerinde farklı ve özel yapacak yeni bir arayışa girmiş ve kendi kişiliğiyle bütünleşecek tarzda işler ortaya koymaya başlamıştır. Her sanat dalında farklılık yoluna gidilmeye çalışılmıştır. Klasik estetiğin izlerini taşımayan yeni bir estetik formu ile hatta çoğu zaman estetiği aşan, estetiksizliğin değer gördüğü bir noktaya varmasını sağlayan örnekler görmek mümkündür. Elbette bu kaosun içinde gerçekten nitelikli sanat yapıtları da yok değildir. Ancak bu dönemin ve muhtemelen geleceğin sanatı, her alanda hızlı bir tüketime yönelmenin izlerini taşıyacaktır. "Üsluplar ve akımlar bilgi çağının hızıyla doğuyor ve kayboluyorlar" (Hillie, 2012, s. 500).

20. yüzyılda sanatsal biçim denemeleri ve yeni arayışlarda bulunma çabası hiç bir dönemde olmadığı kadar hız kazanmıştır. Sanata yenilik getirme her dönemde karşılaşılan bir tutumdur. Ancak bu dönemde sanatçının genel tavrı sanatın sınırlarının dışına çıkmak ve anlam yoğunluğu ile eserlerini ortaya koymak olmuştur. "Klee'nin form, Mondrain'ın denge, Cezanné'nin renk, Picasso'nun algı incelemelerinin, sanatı bilimselliğe yöneltirken diğer yandan, Duchamp'ın readymade'leri, Warhol'un

serigrafileri, Kosuth'un sözcükleri ve kavram üzerine yaptığı çalışmaların da sanatı farklı önermeler ve sorgulamalara götürmeye başladığı görülmektedir" (Bağatır, 2011, s. 24).

4.2 Çağdaş Sanatın Ontolojik Çözümlemesi

Sanat ontolojisinin bütün sanat yapıtları için sorduğu en genel ve ana soru şudur: Sanat eserleri ne tür varlıklardır? Bunlar fiziksel nesnelere bir araya geldiği ya da hayali bir takım olgular mıdır? Sanatçıların ya da sanat izleyicisinin zihinsel olarak çözümlediği görsel, fiziksel, işitsel ve dilsel süreç nasıl bir varlık ortaya koyar? Sanat ontolojisi bu tür sorularla ilgilenen bir alanı işaret eder. Bu soruların önemini fark etmek için sanatın ne olduğunu, ne tür bir materyal bütünlüğü ile nasıl biçim kazanabileceğini anlamak gerekir.

Sanat ontolojisi, heykel, resim hatta edebiyatta verimlilik sağlanması için, ontolojik durumları hakkındaki pozisyonlarının savunucusu olarak, son zamanlardaki estetik tartışmaların en zengin alanlarından biri olmuştur. Bazı yönlerden durumun çeşitliliği bir sorun doğurabilir. Soyut nesnelere, eylem türleri olarak gördüğümüz şaşırtıcı sanat türleri, sıklıkla sanatsal olup olmadığı ya da fiziksel nesnelere olan türlerinde fiziksel nesnenin nasıl olduğu konusu açık değildir. Bu bağlamda sanat ontolojisinde soruların cevapları, bu çalışmalar doğal değilmiş gibi göründükleri için sanat ontolojisi içindeki konumları kısıtlı kalmıştır. Örneğin bir heykelde ne kadar düzenleme yapılarak hayatta kalabileceği ya da bir edebi eserin yaratılması için kesin kriterin ne olduğu soruları sorulabilir (Thomasson, 2005, s. 221). Çağdaş sanat ontolojisine ilişkin bu türden soruların cevaplanması için sanat ontolojisinde, özellikle uygulamalı bir konu olarak meta-ontolojide sorunları gidermek adına belirli bir türün belirli örneklerini ele alıp duruma ilişkin özgün sorulardan yola çıkılmalıdır. Örneğin biz sanat ontolojisi konusunda tartışırken sanatın hangi sorunlarını ele almış oluyoruz? Bu türden sorulara verilen cevapların değerlendirilmesi için belirli kriter ya da tercih edilen metodlar nelerdir? İşte çağdaş sanat ontolojisinde sorulması gereken artık varlığın ne olduğundan öte onu çağdaş yapan dokunun ne olduğunu anlamaya yönelik olmalıdır.

Yüzyıllardır olduğu gibi çağdaş sanatta da sanat olanla olmayanı ayırt edebilecek bir 'tanım' sunmak mümkün değildir. Çünkü sanat eserleri farklı ontolojik durumlara sahip olabilirler. Ancak çağdaş sanatı daha iyi anlamak için ontolojisinin çözümlenmeye çalışılması ve varlığının ne tür olgulardan meydana geldiğinin incelenmesi gerekir. "Yüzyıl önce veya o zamana kadar görsel sanat eserleri anlaşılır şeyler olarak görünüyordu ve o zaman sanat ontolojisi özellikle resim gibi basit problemlerle meşgul olabilirdi. Sanatçılar resimlerini boya ile destekleyerek genellikle kanvas üzerine yapıyordu. Diğer ürünler gibi, resimler alınıp satılabilirdi, satıcı kanvas resmi alıcıya teslim edebilirdi" (Irvin, 2005, s. 1). Ancak sanatın nesnel olarak çeşitlilik göstermesi, onu anlaşılması daha zor olgu haline gelmiştir. Ontolojik olarak incelendiğinde bu çeşitliliği sınıflandırmak oldukça zor ve sınırlı kalacağından, uygulanması gereken metot, sanat eserlerinin tek tek kendi içeriğindeki elemanları incelemek olmalıdır.

Çağdaş ontolojide sanat eserinin ontolojik çözümlenmesi yapılırken iki varlık sferinden bahsedilir. Maddi ve maddi olmayan varlık tabakalarından meydana gelen sanat eserini asıl oluşturan, maddi olmayan kısmının dayandığı tabakalar bütünüdür. Her sanat eseri için bu varlık tabakalarının ayrı işlevleri olduğu gibi aralarında birbirini tamamlayıcı bir bağ da bulunmaktadır. "Roman Ingarden'ın 'tablo' dediği şey. Bu keten bezi ve keten bezi üzerindeki boya kütesidir. Bunları elimizde tutar, fiziksel ya da kimyasal bir tespitte bulunabiliriz. Ama resim bundan ibaret değildir. Maddi tabakada görünüşe ulaşan bir de irreal sfer vardır. O, çeşitli ve farklı bir takım tabakalardan oluşur" (Tunalı, 2002, s. 124). Tunalı, Hartmann'a dayanarak temellendirdiği sanat ontolojisi yaklaşımını kendi içerisinde örneklendirmiştir. Sanat eserinin farklı varlık tabakalarından meydana geldiğini ve onları, oluşturan unsurların çeşitlilik gösterdiğini belirtmiştir (Tunalı, 2002, s. 124). Somut birer örnek teşkil etmesi için sanat eserlerini tek tek ele alıp incelemiştir. Bu metot ile birbirine bağlı ve dayanak oluşturan genelden özele bir yol izlemiştir.

Tunalı, resim kategorisi içerisinde Klasizm akımının öncüllerinden olan Lenonardo da Vinci'nin 'Mağarada Meryem' adlı eserini ontolojik olarak incelemiştir:



Şekil 10. Leonardo Da Vinci, *Mağarada Meryem*, 1486

"Tabloya baktığımız zaman, onun maddi real varlığının ötesinde bir takım tabakalardan oluştuğunu görüyoruz. Bunlardan ilk karşılaştığımız tabaka mekan, ışık, ve nesne tabakasıdır...İkinci tabaka tasvir edilen objeler tabakasıdır...Üçüncü tabaka, figürlerin hareketidir...Dördüncü tabaka, ruhi varlık alanı ile ilgilidir. Bu tabaka şüphesiz, daha çok portrede kendini gösterir" (Tunalı, 2002, s. 125-126).

Somut bir Rönesans resmi incelendiğinde (Şekil 10) bu varlık tabakalarından bahsedilebiliyor. Ancak soyut sanatı ontolojik olarak açıklamak bir problem doğuruyor. Çünkü somut sanatta bahsedilen irreal tabakadan soyut sanatta bahsedilememesine rağmen o da renk uyumu, dolaylı anlatımı ile estetik bir duygu uyandırır. Soyut sanat ontolojik açıdan bakıldığında eksik tabakalı bir yapı oluşturuyor gibi gözükmesine karşın, real tabakayı alımlayıcısına daha yakın tutan bir tutumla ortaya koyduğu görülmektedir. "Soyut, figüratif resimde bulunan ara-varlık tabakaları ortadan kalkar ve figürler resmin tamamen dışında kalır. Onun mutlaklığı da, onda bir metafizik tabakanın doğrudan doğruya verilmişinde temellenir. Ontolojik bakımdan konuşulursa, soyut resim eseri ontik tabakalardan yoksun bir sanat değil de, ara tabakaların ortadan kalktığı, ama derinlik tabakasının görünüşe ulaştığı, salt formlar içinde objektivleştiği bir ontolojik bütünlüğü gösterir" (Tunalı, 2002, s. 130).

Resim sanatında figüratif resimden soyut sanata geçişte doğan ontolojik tabakaların anlaşılmasına yönelik yaşanan problemi günümüze uyarladığımızda, aynı durum, çağdaş sanat için de geçerli olacaktır. Çünkü tıpkı somut sanat ve soyut sanat arasındaki geçişte yaşanan problem gibi diğer dönemlerdeki sanat uygulamaları ile çağdaş sanat uygulamaları birbirinden farklı bir ontolojik bütünlüğü ortaya getirecek, bu da yeni bir problem oluşturacaktır. Soyut sanatın doğmasından sonra, sanat olup olmadığı konusundaki tartışmaların özellikle Roman Ingarden gibi düşünürler tarafından soyut sanatın dekoratif bir oluşum olarak görülmesine karşın, estetik bir duygu uyandırması nedeniyle ontolojik açıdan incelenmiştir. Aynı durum, bugün çağdaş sanat için de geçerlidir. Çünkü çağdaş sanatın, sanat olup olmadığı yönündeki tartışmaların ötesinde belli bir estetik duygu ya da sanatçının yönlendirmesiyle tam tersi duyguları uyandırdığını görülmektedir. Bu nedenle çağdaş sanatın ontolojisi de genel ontolojiye bağlı olan sanat ontolojisi ve onun sanat eserlerini çözümleme teorisine dayanarak bir çözümleme yapılması için örnekler üzerinden, eserlerin ya da uygulamaların nesnel tarafı irdelenmelidir.

Çağdaş sanatı çözümlemeye çalışırken izlenen metodoloji ile çağdaş sanatın en çarpıcı örneklerini ele almaya dayanan yöntem, bu dönemin sanatının aldığı formu anlamak için bizlere ışık tutacaktır. "Alımlayıcı belli bir sanat yapıtını algımlarken, bunun eş zamanlı olarak o yapıtın belli bir türe girmesi olgusunu da yaşar. Algılanan tek bir resim değil, onun somutlaşmış resim olma özelliğidir" (Yetişken, 1998, s. 74). Yetişken, tek tek sanat yapıtlarının nasıl çözümlenmesi gerektiğini şu şekilde açıklar:

"Her türlü düşünsel çözümleme yapılırken somut sanat yapıtının kendine özgü yapısının merkeze alınması gerekmektedir. Yani değerlendirci tarafından benimsenmesi gereken tutum, sanat ya da sanat türlerine ilişkin hazır genel kuramlardan yapıta doğru yol olarak değerlendirmeler yapması değildir. Ondan beklenen, yapıtın kendi içerik ve biçim bütünlüğünden hareket ederek doğru açıklamalar yapması ve yapıtın gerek kendi türü gerekse sanat alanı içindeki özel yerini, değerini belirlemesidir" (Yetişken, 1998, s. 75).

Bu nedenle çağdaş sanat eserlerinin ontolojisi denildiğinde sadece genel ontoloji kurallarından bahsetmek ya da onları formüleştirmek doğru bir yöntem olmayacaktır.

Buna bağlı olarak eserleri kendi içinde inceleyip bir çözümlene yapmaya çalışmak daha etkili bir yoldur. Bu nedenle çağdaş sanatın gelişimine bakıldığında Modernist sanattan ilk kopmaların yani güncel anlamdaki sanatın ilk kıvılcımlarının Duchamp'ta meydana geldiğini görülecektir. Hatta öyle ki Duchamp, sanatın nesnesinin konumunu çok farklı bir boyuta taşıyarak 'sanatın kırılma noktası' olarak gösterilen bir sanatçıdır. Ünlü Fransız düşünür Baudrillard, bunu 'dramatik bir dönemeç' olarak ifade ediyor:

“Hazır-nesne olayı, özneliğın askıya alınmasına işaret eder: Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir. O zaman sanat neredeyse sadece bir büyü işlemi olur: Nesne bayalığıyla, dünyanın tamamını bir hazır nesneye dönüştüren bir estetiğe aktarılır. Duchamp'ın eylemi kendi başına çok küçüktür, ama ondan itibaren dünyanın bütün bayalığı estetiğe geçer ve tersi biçimde, estetiğın tamamı bayağılaşır: bu da geleneksel anlamada estetiği tam manasıyla sona erdirir” (Baudrillard, 2012, s. 87).

Duchamp, 1913'e kadar Kübizm, Fovizm gibi akımlardan etkilenecek resimler yapmış, 1913'ten sonra hazır nesnelere ile sanat ve estetik karşıtı düşüncelerini ortaya koymuştur. İlk olarak 'bisiklet tekerleği', 'Şişelik' (Şekil 11) ile hazır nesnelere oluşun eserleri daha sonra ise en çok tartışılan 'Çeşme' adlı çalışmasını yapmıştır. Böylece pisuar olarak bilinen hazır bir nesneyi yeni bir isim ile 'çeşme' olarak galeride sunmuş ve onu gerçek bağlamından kopararak yeni bir anlam yüklediğini ifade etmiştir.

Fransız sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968) için “ iyi sanat ve kötü sanat vardı, fakat kötü sanat, tıpkı kötü bir duygu gibi, adına yaraşır bir şeydi. Başka bir deyişle önemli olan, hangi sanatın değerli hangisinin değersiz olduğu yargısına nasıl ve neden vardığımızdı” (Whitham, Pooke, 2013, s. 2). Duchamp, kendi yazdığı bir mektubunda sanatında estetiği yadsıdığını belirtmiştir: "Ready-made'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmaı düşünmüştüm... Pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar" (Danto, 2010, s. 113).



Şekil 11. Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1914

Duchamp'ın estetik bir kaygı duymadan hatta estetiği sanat yapıtı için gerekli görmediğini vurgulayan 'çeşme' isimli pisuar çalışması ile estetik bir kopuş yaşanmıştır. "Çünkü Pisuar'la birlikte 'Bu niçin sanattır?' sorusuna cevap aranmıştır. Duchamp'a göre yetenekten ziyade, fikir ön plandaydı. Yani sanat, çevremizde gördüğümüz her şeyle yapılabilirdi, önemli olan sanatçının niyetiydi. Dolayısıyla Duchamp'tan sonra ilk olarak 'sanat ve hayat'ın içkin özelliğine dair temellerin aldığı bir durumu bu" (Renkçi, 2014, s. 64). Bu haliyle sanat, hazır nesnelerin kendi işlevsel bağlamından koparılarak sanatçının ona yüklediği anlam ile yeni bir bağlamda değerlendiriliyordu. "Sonraki süreçte sanatın hazır nesne ile olan ilişkisi biçim sorunu olmaktan çıkıp, işlev sorununa dönüşmüştür ve bunun sonucunda sanatta nesnelliğin tartışıldığı bir döneme girilmiştir" (Şengül, 2013, s. 5). Duchamp'ın sanatta yeni bir dönem başlattığı düşünülen sanat yapıtı ile gündelik nesneler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik yaptığı çalışmalar artık yetenek gerektiren geleneksel sanat anlayışının karşısında düşünce dünyasının varlığını kanıtlamaya yöneliktir.

Duchamp, estetik haz uyandırma güdüsünün sanatçıyı sınırlandıracağını savunur. Hatta ona göre sanat eserinin hiç bir çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı gelecek nesiller kendisini alkışlasın diye kendini sınırlandırmamalıdır. Böyle bir amaca bağlı kalıp zevkli olmaya

çalışmamalıdır. Çünkü zevk daima değişen bir şeydir. Bu yüzden sadece var olamaya çalışmalıdır (Kuspit, 2010, s. 36). Çağdaş sanat bağlamında örnekleri değerlendirilen Duchamp'ın Çeşme'sini ontolojik olarak incelemek gerekirse ne türden bir varlığı, nesneyi bu denli ön plana çıkaran ve sanat nesnesini farklı biçimlerle sunan bir sanat nasıl bir var- olan birliği olarak ortaya koyuyordu?

Böyle bir çözümleme elbette bu yeni biçimi diğerlerinden farklı kılan sanat nesnesini çözümleyerek işe başlamalıdır. Tunalı'nın '*Sanat Ontolojisi*' adlı kitabındaki ifadesine göre, sanat eseri tabii yani kendiliğinden olan değil yapma bir şeyi ortaya koyuyordu. Bu yapma olan sanat eseri ile teknik eserler arasında bir farklılık vardır; “teknik şeyler tek bir kişinin yarattığı bir şey değil bir fabrikasyon işidir; buna karşılık sanat eseri bireysel bir üründür, bir defalık bir yaratma işidir.” (Tunalı, 2002, s. 73)



Şekil 12. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

Teknik eser ya da sanat eseri tamamen irrealiteye dayanmayan real bir tarafı bulunan bir var-olandır. Elbette ikisinin de estetik bir yönü vardır. Sanat eserinde olduğu gibi teknik eserde de bir estetik aranır. Ancak ikisini birbirinden ayıran teknik eserin fonksiyonunun bulunmasıdır. Duchamp'ın pisuarı ya da ready-made'leri real yönüyle

teknik eserlerdir (Şekil 12). Ancak fonksiyonunu yitirmiş ya da ikinci plana atmış irreale dayandırılmaya çalışılan bir sanat eseri haline getirilmiştir. Bu nedenle reale yönelen kavrama, duyulur algı nesneyi bir bütünlük halinde algılar, ancak bundan estetik bir algı çıkarsanamaz. Böylece Kahraman'ın da belirttiği gibi; “İlkin, klasik heykel kavramını kökünden değiştiriyordu. Heykel denilen şeyi 'yapılan' bir şey olmaktan çıkarıyordu Duchamp. Heykel artık 'yapılmış' bir şey olabilirdi. Nitekim buradan hareketle, 'hazır nesne' (ready-made) kavramına sığıyordu (www.radikal.com.tr).

Düşüncenin, nesnenin önüne geçmesi, onu yapılan bir şey olmaktan böylece çıkarmıştır. “Gördüğümüz ve dokunduğumuz nesne, düşünsel imgenin taşıyıcısıdır, maddeleşmiş bir çeşitlemesidir, taklidiştir.” (Yılmaz, 2012, s. 193) Sanat eserinin varlığının bir nesneye dayandırılması başkaları tarafından algılanması gerektiği savının başka bir ayağı olarak, sanat eseri sanatçının fiziksel anlamda bir edimi olmaktan çıkarılmıştır. Duchamp'ın aklına mutfak taburesine tekerlek takmak ve onu seyretmek fikri gelmiştir. Bugün dünyanın farklı yerlerinde bu çalışma sergilenmektedir. "Duchamp, zihninde böyle bir iş tasarladığından söz ediyor ama gerçekleştirip gerçekleştirmediğine dair bilgi vermiyor. Muhtemelen düşünmüş ama uygulamamıştı.” (Yılmaz, 2012, s. 193). Yani Duchamp'ın sanatında, “gerçekten bir nesnenin sanat yapıtı olabilmesi için, birinin o nesneyi seçmesi, bağlamından kopararak ona yeni bir düşünce(anlam) yüklemesi ve basitçe ‘sanat yapıtı’ demesi yeterliydi. Emek ve güzel biçim, olmazsa olma değer kalemleri değildi” (Yılmaz, 2012, s. 281). Bu bağlamda Yılmaz, Duchamp'ın sanata bakışını ve yaklaşım biçimini şu şekilde yorumlamıştır:

"Duchamp'la birlikte sanatın gen yapısı değişmiştir. Bu, sanatın evrimidir. Bu evrim, sistemin varolan koşullarına ayak uydurmaya çalışmasının bir sonucudur. Duchamp'tan sonra sanatla uğraşmak ve sanat yapmaya çalışmak, sanat yapmayı kökünden sorgulamayı zorunlu kılmaktadır, özellikle de yaklaşık bir yüzyıl sonra" (Yılmaz, 2012, s. 213).

Çağdaş sanatın temellerinin atıldığı bir dönemde en çarpıcı örneklerinin verildiği akımlardan biri de Pop-Arttır. Baudrillard'a göre sanatın değişim dönemecine girdiği dönemde Duchamp'tan sonra önemli diğer bir isim Andy Warhol'dur. Yine dikkat

eken aynı özellik ile karşımıza çıkar nesne. Pop-art'ın ve postmodernist sanat anlayışının öncülerinden Andy Warhol'un sanat anlayışına göre "sanatın misyonunun olması anlamsız bir tezdur. Sanatın temel işlevi yaşamın yansıması olmalıdır" (şaylan, 1999, s. 73). Warhol'un benimsediği bu görüş ile sanat, o zamana kadar sanatın benimsediği yerleşik sanat anlayışına ve kurallarına karşı olan postmodern estetiği benimsemektedir. "Warhol, yaratıcı eylemden kendini çekerek, sanatın öznesini, sanatçıyı ortadan kaldırma yolunda en uç noktaya girmiştir" (Baudrillard, 2012, s. 58).

Warhol bir anlamda estetiğin tüm nesnelere uygulanabilecek bir şey olduğunu gösterir. "Baudrillard'ın da belirttiği gibi Warhol'un resimleri herhangi bir anlama dayandırılmadan sadece o günlük yaşamın imgelerini kendine malzeme seçerek yaptığı ürünlerden oluşmaktadır" (Krause, 2005, s. 116).



şekil 13. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962

Warhol'un o dönem herkesin her yerde bulabileceği çorba kutularını baskı yöntemiyle çoğaltması, tüketim nesnelere sanatın içine sokması sanatın aldığı yeni şeklin sorgulanır hale gelmesine neden olmuştur (şekil 13). Sanata estetik bir anlam yükleme amacı gütmeden estetiğe farklı işlevler yükleyerek sunmuştur. Warhol, seri üretilmiş tüketim nesnelere bir fabrikasyon ürünü gibi gösterip kendini bir makineye

benzetmiştir. Bu anlamda tıpkı Duchamp'ta olduğu gibi reali öne çıkaran irrealitede duyulur algıdan soyutlanan bir estetiği sunmuştur.

Warhol, aslında hiç bir anlamı olmayan imgelerin beynimizde yer edinmesini sağlamak istemiştir. Çünkü imgelerin anlamalarına bakmaksızın üretilmesi tıpkı bir makine ürünü gibi sadece nesnelere oluşur. Bunun altın bir mana ve anlam aramak gereksizdir. Bu imgeler ne bir kişilik, özellik ne de bir duygu ifade eder. Bu nedenle onun imgeleri makineleşmeyi ve nesnenin salt yansımalarını verir. Bu imgelerin makineden tek farkı makinelerin çıkardığı nesnelere yerine biçim değiştirmiş yansımaları olmasıdır (Özdemir, Koca, 2013, s. 244).

Nesne bağlamında sanat eserine yaklaşıma başka bir örnek vermek gerekirse Joseph Kosuth örnek gösterilebilir. Kosuth, ontolojik olarak teknik eser olarak sandalyeyi, onun realiteye katılan ama real olmayan görüntüsü ile fotoğrafını ve zihinde canlandırdığı hali ile sözcükleri kullanmıştır (Şekil 14). Estetik değer real obje ile aynı değildir. Nitekim Kosuth, sanatta estetiğin yerini düşünsel alanın yer alması gerektiğini savunmuştur. Yılmaz, Kosuth'un bir çalışmasını şu şekilde açıklar:

"Bir ve üç sandalyeye bakalım örneğin: Ortada gerçek bir sandalye, sonunda aynı sandalyenin fotoğrafı ve sağında da sandalye denilen şeyin sözlükteki tanımlarından oluşuyor bu yerleştirme. Sanatçının teklifi açık: Nesne, nesnenin görüntüsü ve sözcüklerle yapılmış tanımları arasındaki ilişki üzerine kafa yormamızı istiyor bizden: Gerçek, taklit, kopya ve temsil denen şeyler nedir?" (Yılmaz, 2006, s. 226).



Şekil 14. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

Kosuth sanat için estetiğin barındırdığı biçimsel özellikleri dikkate almamış, estetiği sanat için gerekli görmemiştir. "Kosuth'a göre; Kuşkusuz, estetik yargılar bir nesnenin işlevine ya da 'var olma nedeni'ne her zaman yabancıdır. Elbette ki, o nesnenin 'var olma nedeni' kesinlikle estetik değildir" (Yılmaz, 2001, s.190). Çünkü o, sanatsal olsun ya da olmasın dünyadaki bütün nesnelerin estetik değerini eşit görür. Bu nedenle sanatın biçimsel bir anlatımla sınırlandırılması doğru değildir. Bu nedenle geleneksel sanat ve sergileme biçimlerinin dışına çıkmıştır. Çağdaş sanat alanında bir nesnenin estetiği demek, "...estetik yargılarla ilişkisinin olmaması demektir" (Şengül, 2013, s. 9). Bu bağlamda düşünce estetik değerden üstün tutulmuştur. Önemli olan estetik değerler değil, sanatçının niyeti ve hangi duyguyu yaşatmak istediğidir. Erzen, bu çağın sanatçısının genel tutumunu "biçimsel yaklaşımda değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin yok olması, sanatçının biçimsel tercihlerinde estetik seçiminin değil, anlam üretiminin yönlendiriciliğini benimsemesindedir. " şeklinde belirtmiştir (Erzen, 1991, s. 24).

Artun, 'Çağdaş Sanat Nedir?' adlı kitabında (2013), Kosuth'un kavramsal sanatını anlatırken Buchloh'un düşüncesini şu şekilde vurgular:

"Buchloh'a göre kavramsal sanat zamanının en radikal sanatıydı çünkü diğerlerinden farklı olarak "alışılmış görsellik biçimlerine karşı çıkışı, fenomenolojik ya da biçimsel soruların ötesinde, bizatihi kurumlarla ilgili bir mesele haline gelmiş, yepyeni "alımlama ve üretme" koşullarını devreye sokmuştu. Sanatın "beceriden arındırılması" tam bu noktada en uç biçimlerine kavuşmuş; bir yönetsel estetik meselesi tam bu noktada olanca keskinliğiyle hedef alınmıştı" (s. 29).

Sanatın fiziksel varlığını farklı bir boyuta taşıyan çağdaş sanatın yeni sanat anlayışlarından birinin de Land Art (yeryüzü sanatı) olduğu söylenebilir (Şekil 15). Temsilcilerinden Robert Smithson "çalışmalarını galeri dışına taşıyarak, sanatın ticari değerini sorgulamıştır" (Atakan, 2008, s. 62). Böylece çağdaş sanatın başka bir boyutu olan sanat piyasasında galerilerin çıkar sağlamasının önüne geçmek istemiştir.

Land Art'ta materyal olarak doğanın kullanılması sanat felsefesi düşünürlerinin estetik anlamda sanat güzelliği ile doğa güzelliğini birbirinden ayırması gerekliliğini tekrar sorgulattır durumdadır. Çünkü Smithson, doğayı kendine malzeme olarak almış ve yine de doğada sergilemişti. Onun için, sanatı galerilerde özel sunum şekilleriyle görmeye alışık olduğumuz halinden çok farklı bir şekilde gösterebilmiştir.



Şekil 15. Robert Smithson, *Spiral Jetty*,1970

Düşüncenin nesne aracılığıyla seyirciye ulaştırıldığı sanat olayları mekan eklenerek daha geniş bir alana taşınmıştır. Özellikle 1960'lardan sonra Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı) uygulama tekniği olarak karşımıza çıkar. Enstalasyon, geleneksel sanatın aksine mekanın niteliklerini de kullanmıştır. Enstalasyon yani 'Yerleştirme Sanatı' olarak adlandırılan sanat, en basit anlamda mekânla eser arasında bir bağlantı kurularak oluşturulur.



Şekil 16. Felix Gonzalez- Torres, *Untitled*, 1991

Felix Gonzales'in renkli şekerler ile yaptığı yerleştirme (Şekil 16) incelemek olursa, belirli bir disiplin göz önünde tutularak yapıldığı gözlenebiliyor. Ancak bu çalışmanın bir özelliği; izleyicilerinin, isterse şekerlerden alabilmesi ve sergi sonunda şekerlerin tekrar aynı ağırlığa tamamlanarak yeni sergiye hazırlanmasıdır. "Felix Gonzales'in *Untitled* çalışması fiziksel temelde devam etmez, çalışma ziyaretçiler tarafından yenilebilir olarak düzenlenen şekerlerdir ve çalışma sergilenirken tekrar düzenlenmelidir" (Irvin,1998, s. 4). Bu nedenle fiziksel olarak bakıldığında sergilenen çalışma aynı çalışma değildir, çalışmaya ikinci kez bakan kişi aynı realite ile karşılaşmayacaktır.



Şekil 17. Jana Sterbak, *Vanitas*, 1987

Aynı durum Sterbak'ın çalışmaları içinde geçerlidir (Şekil 17). Hayvan etinden yapılmış elbiseler sergilendikten sonra ikinci sergi için yeni bir düzenleme gerektirir. Burada ontolojik olarak sanat eserinin realitesi aynı özelliği gösterse de sanat eserinin fiziksel olarak devamlılığı sağlanamayacaktır (Irvin, 1998, s. 4).

Jana Sterbak ya da Felix Gonzales gibi çağdaş sanatçıların sanat çalışmalarını tekrar sergilemek için tekrar düzenlemesi gereği, bu çalışmaların devamlılığını engellemektedir. "Sterbak'ın işleri her sergi için yeniden yapılandırılmak zorundadır, Gonzalez-Torres'ın işlerinde her sergi için farklı şeker yığınları oluşturulabilir" (Irvin, 1998, s. 4). Yapılan çalışma bir öncekine benzeyebilir ama maddi gerçekliği aynı değildir.

Sanat malzemesinin değişkenlik gösterdiği Çağdaş Sanat çalışmaları arasında Brown'un bedensel artığı (Şekil 18) bir malzeme haline getirmesi en dikkat çekici örneklerden sayılabilir. Bu haliyle sanat fiziksel olarak alışılmadık şekillerde karşımıza çıkarılmıştır.



Şekil 18. Millie Brown, Performans sanatı

Çağdaş sanatta estetiğin gerekli görülmesi bir yana bazı örnekleriyle güzel, hoş niteliğinde bile olmadığı gözlenir. Millie Brown'un performans sanatı da bu duruma bir örnektir. Artık sanatta estetik birtakım değerler aranması yerine bize bir şeyler hissettirebilmesi önemli hale gelmiştir. Hatta bu duygu iğrendirici bile olabilir.



Şekil 19. Piero Manzoni, *Artist's Shit*

Sanatın varlık olarak farklı biçimlerinin aranması ve sanatçının bedensel atığının malzeme olarak kullanılması Brown'dan çok daha önce, 1961 yılında Piero Manzoni tarafından denenmiştir. Manzoni 90 tane konserve kutusunun üzerine farklı dillerde 'sanatçının dışkısı' anlamına gelen '*Artist's Shit*' yazdırmıştır (Şekil 19). Sanatçı bu şekilde doğal atık kullanması ve bunu sanatçının markalaşmasına bir gönderme olarak yapması çalışmanın kavramsal boyutudur. Bunun yanı sıra burada insana haz verdiği düşünülen estetik bir haz ya da böyle bir varlık tabakasından söz edilemez. Çalışmanın amacı estetik beğeni oluşturmak değil sanatçının bir düşüncesinin ya da çağdaş sanatı eleştiri niyetiyle yaptığı bir metaforudur. Burada estetiğin haz duygusundan ziyade izleyicisine verdiği duygu dışkının kutunun içinde olduğunu düşündürmesidir. Aslında Duchamp gibi Manzoni de bir tür tepki olarak sanatı farklı formlara sokmuş ve sanat disiplininin katı kuralları dışında, estetik olmasının gerekmediği bir anlayış oluşturmaya çalışmıştır. Bu yönüyle çağdaş sanatın estetik yönünün sorgulanmasını gerekli kılmıştır.

4.3 Çağdaş Sanat ve Estetik Diyalektiği

Estetik, ilk defa bilim olarak görülmesinden ve kabul edilmesinden günümüze kadar olan süreçte pek çok alanda var olmuştur. Özellikle geçmişte sadece sanatla özdeşleştirilen ve sadece sanat eserlerinde aranan estetik, farklı alanlara yayılmıştır. Bu nedenle bugünün estetiğe bakış açısı diğer dönemlerden oldukça farklıdır. Özellikle Dadaizm'in temellerine dayanan çağdaş sanatın ve sanatçının estetik konusundaki düşüncelerinin değiştiği ve estetiğin yeni bir boyuta taşındığı görülmüştür.

Hodge'nin de belirttiği gibi (2014): "Dada, 1. Dünya Savaşı'nın vahşetini ve böyle bir şeyin yaşanmasına izin veren tüm dünyayı saran cinnet halini protesto eden bir 'anti-sanat' hareketiydi" (s. 116). Bu nedenle bu anti-sanat hareketin estetiği de bir anlamda anti-estetiği yansıtır boyuta ulaşmıştır. Zamanla bu düşünce daha da yaygınlaşarak artık estetik karşıtı bile denilemeyecek estetik ile aynı söylemlerde yer almayan sanat çalışmaları yapılmaya başlanmıştır. "Bugün sanat sözcüğü, sanatsal uygulamalardaki patlamaya ve geleneksel ölçütlerdeki gerilemeye bağlı belli bir değişkenlik ve belirsizlik kazanmıştır. Çağdaş sanatın yarattığı ürünler Batı'da, geleneksel estetik deneyimin çerçevesinin dışına çıkmaktadır (Aytakin, 2010, s. 45).

Çağdaş sanatın bulunduğu noktada estetiğinin ya da estetiksizliğinin sorgulanması kaçınılmaz bir durumdur. Çünkü çağdaş sanat estetiğinde sanat felsefesinin üzerinde durduğu şekilde güzel kavramına odaklı ve Kant idealizmine dayanan bir estetik anlayış görülmez. Bu nedenle estetik kavramının yerini alan estetiksizliği başka bir anlamda anti-estetiği ifade etmek için Baudrillard “trans-estetik”, Kuspit “post-estetik” ya da Andy Warhol’un başını çektiği tüketim kültürünün ifadesiyle “tüketim estetiği” halini almıştır. Baudrillard (2010) günümüz sanatında estetik değer konumunu şu sözleri ile ifade etmiştir:

"Estetiğin ya ötesindeyiz ya da aşağısında. Sanatımıza estetik bir yazgı ya da tutarlılık aramak gereksiz. Bu anlamda artık güzel ya da çirkine ulaşamadığımızdan ve değer yargısında bulunmamız olanaksız olduğundan içinde olduğumuz bu noktada umursamazlığa mahkûmuz. Ama bu umursamazlığın ötesinde, estetik zevkin yerini alan başka bir büyülenme doğuyor. Güzel ve çirkin karşılıklı çelişkilerinden bir kez kurtuldular mı başka bir biçimde çoğalırlar: Güzeller güzeli ya da çirkinin çirkinini ortaya çıkar" (s. 23).

Çağdaş sanatın estetiğini anlayabilmek ve çözümleyebilmek için estetiğin ne zamandan beri farklı anlamlarda kullanılmaya başlandığını incelemek gerekir. 20. yy.da ortaya çıkan sanat düşünceleri, estetiği yıkma ya da onun üzerinde düşünme eğilimi gösterir. Kübizm ile Picasso'nun biçim bozmayla başlayan geleneksel sanat karşısında yeni sanat arayışları daha sonra Dada’cılar ile tekrar gündeme gelir. Aynı yıllarda Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkan Fluxus ise sanatçının burjuva etkisinde kalmasını eleştiren sanatla, hayatı yakınlaştırmaya çalışan bir anlayış gelişmektedir. "Sanatın geleneksel değerlerini, özellikle de geçmişi idealize eden referansları yok etmek gayretleri içinde savaşın anlamsızlığını vurgulamaya çalışırken bilinçli olarak irrasyonel işler ürettiler ve o güne kadar ki yerleşik bütün artistik standardı reddettiler" (Hodge, 2014, s. 116). Daha sonra İtalya’da ortaya çıkan Arte Povera (Yoksul Sanat)’da kullanılan malzeme çeşitliliğini artırarak sanatçının ticari bir meta haline gelmesini sorgulamak istemiştir. Bu akımın en bilinen eserlerinden biri Piero Manzoni'nin "sanatçının dışkısı"dır.

Çağdaş sanatçılar genel olarak estetik ve sanatı birbirinden ayırmanın gerekliliğine inanmıştır. Klasik Sanat’ın işlevlerinden biri olan dekoratiflik, sanatın estetik yanını

güzel ile betimliyor ve bu nedenle onu felsefeye yaklaşıtıyordu. Ancak çağdaş sanatta görüldüğü üzere sanatı estetik bağlamından kopararak nesnelere, sanatın içerisine sokulmuştur. Yılmaz, çağdaş sanatın estetiğinden şu şekilde bahseder:

"Önceden, 'sanatsal' olan bir şey, aynı zamanda 'estetik' bir şeydi; estetik olmayan, sanatsal da değildi. Tabi bunda, 'estetik' kavramının 'güzel' kavramıyla olan akrabalığının etkisi var. Oysa günümüzde hiç de güzel olmayan, hatta iğrenç denebilecek sanat yapıtları var. Gerçi, her şeyin kendi karşıtıyla birlikte var olduğu önermesinden hareket eden Marksist estetikçi Kagan'ın yaptığı gibi 'güzel' nasıl estetik bir kategori ise, onun karşıtı olan 'çirkin' de aynı mantıkla içeri alınarak, estetiğin alanı genişletilebilir" (Yılmaz, 2009b, s. 191).

Özellikle Marcel Duchamp'la beraber sanatın yön değıştirdiğı ve estetik kaygının sanat yapıtında zorunlu olup olmaması tartışılmaya başlanmıştır denilebilir. Yılmaz'a göre "Duchamp modern sanata öldürücü darbeyi vuranlardandır" (Yılmaz, 2009b, s. 199). "Duchamp'ın yaptığı şey, dili geliştirmek, aynı dilde yeni çeşitlemeler yapmaktan ziyade, yeni bir dil bulmak ya da en azından, geleneksel dilin dışına çıkmak olmuştur diyebiliriz" (Yılmaz, 2009b, s. 199). Duchamp'ın estetik bir kaygı duymaksızın ortaya koyduğu başta "Çeşme" adlı çalışması ve diğer hazır nesne çalışmalarıyla sanat, 'sanatçının bir takım edimleri sonucu ortaya çıkan' ve 'estetik kaygı' taşıyan bir olgu olmaktan çıkarılmıştır. Çünkü sanatçının o dönem en çok eleştirilme alan çalışması 'Pisuar' ile "sanat nedir?" ya da "bu neden sanattır?" gibi soruları da beraberinde getirmiştir. Dempsey'e göre; "seçimlerini asla beğeninin belirlemediğini iddia eden Duchamp'ın üslubu 'görsel kayıtsızlığa tepkiye dayalı' idi. Nesnelere bildik bağlamlardan koparıp onları sanat nesnelere olarak öngören bu Dadaist pratik, görsel sanattaki uzlaşımları kökten değıştirecekti" (Dempsey, 2007, s. 118). Duchamp'ın estetik konusuna bu yaklaşımına göre estetik yargılar, sanatçının sanatını yaratırken zihinsel sürecini ve yaratıcılığını sınırlandırabilir. Sanatçı özgür düşünebilmeli ve sanatını üzerinde uzlaşılan bir takım kurallara bağlı kalmaksızın bağımsız bir şekilde ortaya koyabilmelidir. "Duchamp'ın felsefi keşfi, neredeyse herkesin sanatı var eden estetik zevk olduğuna inandığı bir dönemde, sanatın onsuz da var olabileceğini vurgulamasıdır. Estetik olmayan sanatta varsa sanat felsefi açıdan estetikten

bağımsız demektir " (Danto, 2014, s. 141). Baudrillard, 20.yüzyıl teknik ve estetiği ile ilgili şu çıkarımda bulunur:

"Sanat aslında yalnızca bir ütopya, yani asla gerçekleşmeyecek bir şeyse, bugün bu ütopya dolu dolu gerçekleşmiştir: Medyalar, bilgi-işlem ve video teknolojisi sayesinde herkes fiilen yaratıcı oldu. Sanatsal ütopiyaların en köktencisi olan karşı -sanat bile, Duchamp'ın şişeliğini kurmasından ve Andy Warhol 'un bir makineye dönüşme isteğinden bu yana gerçekleşmiş oldu. Dünyanın tüm sanayi makineleri estetikleşti, dünyanın tüm anlamsızlığı estetik tarafından güzelleştirildi" (Baudrillard, 2010, s. 20-21).

Geleneksel sanatın attettiği en temel ilke sanatın biricik ve eşsiz olmasıydı. Ancak Duchamp ve Warhol ile bu ilke tamamen yıkılmıştır. Artık sanatçının hünerli ellerinden çıkan, eşine rastlanılamayan sanat yapıtlarının yerini, her yerde birçok kopyasıyla karşılaşılacak sanat işleri almaya başlamıştır. Daha önce de röprodüksiyon yolu ile sanat eserlerinin benzerleri görülmekteydi. Ancak bu yöntemin kendine has uygulamaları ile eseri benzerinden ayırmak mümkündür. Dahası bu yöntemin amacı da sanat eserini taklit etmek ve onu yüce bağlamından çıkarmak değildi. Ancak Duchamp'ın 'ready made'leri ve Warhol'un hazır nesnelere baskı yolu ile çoğaltması sanatı farklı bir boyuta taşımıştır. Bu noktada sanat estetik duygular yaşatmaktan uzaklaşmış bunun yerini çeşitli varlık dünyasının sanat olarak yeniden sunulmasına bırakmıştır. Yılmaz'ın da belirttiği üzere sanatın estetiğini kökten sarsan bir bakış getirmiştir: "Estetik hazzı, beğeniye de kapı dışarı ediyoruz. Günümüz sanatını yansıtan sergilerde sıkça karşımıza çıkan nesnelere, düzenlemelere sanat denmesini sağlayan şey nedir? Artık her şey, ama her şey sanatsal amaçlar için kullanılabilir" (Yılmaz, 2009b, s. 210).

"Bir sanat yapıtında, biçimin içerikten, öznel olanın nesnel olandan daha ağır basması, böyle bir yapıtın insan varlığının duygusal ve düşünsel yanına karşılık gelmesi, sanatı bilimden çok felsefeye yaklaştırır" (Özınar, 1999, s. 116). Bu anlamda düşünce ile savunulmaya başlanan sanat, metafiziğe daha çok yaklaştırılmış ve insanların gördüklerini anlamlandırması daha zorlu bir hale getirilmiştir.

Çağdaş sanatın estetiği 'güzel' anlamından ayıran tutumu, zamanla bunun karşıt anlamı sayılabilecek sanatsal kavramlar doğurmuştur. Örneğin iğrenç anlamına gelen 'object'

bir sanat hareketi olmuştur. Bu kavramı ilk kez Julia Kristeva 1980'de "Korkunun Güçleri" adlı eserinde kullanır. "Kristeva iğrençliği; ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işleyiş olarak betimler. Kristeva'ya göre; iğrenç deneyim doğal bir varlıktır ve günlük yaşamda karşılaşılan ölüm, dışkı ve çürüme gibi olguların karşılığıdır" (Çolak, 2011, s. 40).

Abject Art, atık malzemeler, dışkı ya da çürümüş organizmalar gibi insanda iğrendirici duygu uyandıran nesnelere oluşturulmuştur. Amaç bir şeyleri eleştirmek, vurgulamak ve farkındalık yaratmaktır. Bunun için en seçilmemiş ve sansasyonel olanı seçtiler. 1980'lerde Amerika'da sanatta sansür uygulamasına karşı çıkmak isteyen sanatçılar tepkilerini farklı biçimlerde ortaya koymuşlardır. Örneğin, "John Miller, "Dick/Jane"(1991) adlı çalışmasında sarışın, mavi gözlü bir oyuncak bebeği kahverengiye boyar ve onu boynuna kadar dışkı benzeri bir malzemeye gömer" (Şekil 20) (Foster, 2009, s. 193).



Şekil 20. John Miller, Dick/Jane, 1991

Sanatçının çalışmalarını, yoğunlaştığı konulardaki düşüncesini ifade etme aracı olarak kullandığı malzemeler daha da çeşitlilik göstermiştir. Öyle ki bunlarda geleneksel anlamda görmeye alışık olduğumuz sergilenen sanat eserlerinden farklıdır. Başka bir örnek vermek gerekirse 1983'te Kiki Smith nesne olarak kullandığı insan elini bir cam kavanozda sergilemiştir (Şekil 21). Eğer psişik bir rahatsızlığımız yoksa bu nesneden bir haz duymamız beklenemez. "1980 sonrasında bu tartışmalar içinde yer alarak beden ve kimlik sorgulamalarına yönelen Kiki Smith'in yapıtları; iç organlara, vücut salgılarına ve beden parçalarına yaptığı göndermeler ile bedensel süreçler ve bedenin dışarıya atma işlevleri üzerine yoğunlaşır" (Çolak, 2011, s. 39).



Şekil 21. Kiki Smith, *Hand in Jar*, 1983

19 ve 20. yüzyılda toplumsal kaos ortamına ve her türlü ayrımcılığın dikkat çekmek için sanat kullanılmıştır. Estetik değer kaygısı taşımadan ortaya çıkarılan çalışmalardan örnekleri sanatın 'bayağı' kavramıyla anıldığı Kitch sanatında da görülür. 19. yüzyıla sanatın yüksek değerinin sıradan, bayağı olması söz konusu olmamıştır. Ancak üretim ve tüketimin bu denli ön plana çıktığı bir çağda her şeyin bayağılık mertebesine ulaştığı, her şeyin çok çabuk tüketilebilir bir hale geldiği bir çağda sanat yapıtları da buna dikkat

çeker nitelikte hazırlanmıştır. "Kiç, bildiklerimizi ve kabul ettiklerimizi önümüze bir kez daha getirir. Stereotipler yaratır. Nesnelere olabildiğince standart ve hatta şematik bir biçimde gösterir. Bu nedenle kiç resimlerde resmin ismiyle mesajı arasında tam bir beraberlik, tam bir tekabül vardır. Kiç'in başarısı da buradadır. Bir yapıt çağrışımlardan ne kadar uzakta kalarak, sadece belli bir kavramı en keskin biçimde anlatıyorsa kiç yönünden o kadar başarılıdır" (Kahraman, 2005, s. 216).

Kitch sanatıyla beraber anılan isimlerden en önemlisi Jeff Koons'tur. Sanatçı sıradan nesnelere olduğundan daha büyük heykellerini yaparak sergiler. Bu şekilde sanatın estetik değerini ve hatta sanatın değerini sorgulamak istemiştir (Şekil 22). Çünkü artık her şeyin hızla tüketildiği bir çağda sanat ve onun estetiği de daha çabuk tüketilmeye mahkumdur. Bu nedenle onun estetiği sıradan nesnelere güzel göstermek için tasarlanmış bir olgu olarak karşımıza çıkar. Sanatçının vermek istediği mesaj dışında hiç bir görsel etki bırakmayan ve bir derinliği olmayan eserler daha sık görülmeye başlanmıştır.



Şekil 22. Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988

Çağdaş sanat eleştirine göre ise " (...) çağımızda bugün bize büyük bir çirkinlik olarak gelen yabancı bir şey, sanat gücünün eksikliğinden olmayıp, farklı yön alışların ürünü olabilir (...) Karmaşıklaşan dünyada, zaten yapısı gereği kapalı ve çok anlamlı olan sanatsal yapının çözümlenmesi de, anlamlandırılması da güçleşmektedir" (Arda, 2008, s. 154). Çünkü çağdaş sanatı eski değerlere göre eleştirmek ve bir yargıya ulaşmak

mümkün değildir. Çağdaş sanat bu anlamda bize çirkinliği bile bu çağın bir özelliğini yansıtmak için araç yapabilir durumdadır.

Çağdaş sanat, estetik ile beraber kullanılmaya başlanan farklı kavramları da beraberinde getirmiştir. Bunlardan biri de çağdaş sanatın estetik söylemlerinde sıkça rastlanılan bir kavram olan anti-estetiktir. Bu kavram çağdaş sanatın estetikten soyutlanmış ya da estetik karşıtı duygular uyandırmasını sağlayan eserler vermesine dayanır. Kagan, estetik çözümlerini yaparken sanat kuramcılarının çoğu zaman sanat ediminin sadece estetik değerler ortaya konarak yapılması gerektiğini savunarak sanat yapıtlarının diğer etkinliklerinin göz ardı edildiğini söylemiştir. Bu durumda bilgi, ideoloji gibi nitelikler "anti-estetik" olarak görülerek sanatsal güzelliği bozucu ve sakatlayıcı olduğunu düşünmüşler (Kagan, 1993, s. 142). Oysa bir sanat yapıtını diğer nesnelere ayıran onun estetik haz uyandırmasına bağlıdır. Çünkü diğer nesnelere önemli olan fonksiyonunu yerine getirip getirmediğidir. Estetik ancak daha sonra aranacak bir özellik olabilir. "Buna karşılık, sanat yapıtlarının mutlaka estetik bir değer taşıması gerekir. Çünkü bir sanat yapıtı, eğer güzellik açısından insanlara bir sevinç veremiyorsa, o zaman bütün öbür değerlerini de söz gelişi, zihinsel, eğitsel, ahlaksal, bilgisel değerlerini de yitirir" (Kagan, 1993, s. 142).

Elbette Kagan'ın burada bahsettiği çağdaş sanat örneklerinde gördüğümüz gibi estetikten tamamen arındırma ve bunu estetiksizlik boyutuna taşıma durumu değildir. Burada bahsedilen sadece estetik bir haz uyandırması gereken eserlerde başka niteliklerin gerekli görülmediğiydi. Oysa çağdaş sanatın anti-estetiği tamamen estetiksiz bir bakış açısından beslenir. Özellikle Dada hareketi ile başlayan estetik çözümler bu yöndedir. Bu hareketin benimsediği temel görüş estetik-karşıtı olmaktır. Özellikle Duchamp ile dikkat çeken estetiksizleştirme -estetikten arındırma- durumu sanatı farklı bir boyuta taşımıştır. Çünkü onun görüşüne göre sanatçı estetik kaygı taşımamalıdır ve sanat eserinde önemli olan estetik değil, sanatçının yaratma edimidir.

Estetiğin bu denli sanatın dışında tutulması ya da estetiğin sanat dışında her alanda bu kadar cüretkar kullanılması ve sanatçının yaptığı herhangi bir şeyin sanat olarak kabul görmesi sanatın estetik boyutunun göz ardı edilmesine neden olmuştur. Baudrillard,

“Sanat Komplosu” adlı kitabında cinselliğin her şeyin açık ve şeffaflıkla sunulmasıyla transseksüelliğe dönüşmesi gibi sanatın da “her şeyi estetik bayağılık mertebesine yükselterek *trans-estetik*” haline geldiğini söyler (Baudrillard, 2010, s. 19).

"Kültür adıyla tanıdığımız estetik değerlerin düpedüz üretiminden - göstergelerin sonsuza değin hızla çoğalmasından, geçmiş ve güncel biçimlerin yeniden kullanıma sokulmasından- sanatı ayıran simgesel uzlaşma niteliğiyle sanat yok oldu. Ne temel kural ne yargı ölçütü ne de zevk var artık" (Baudrillard, 2010, s. 19).

Burada Baudrillard'ın değindiği çağdaş sanat uygulamalarında artık estetiğin her alanda görülmeye başlanmasıdır ki bu bizim Kant'ın tanımladığı haliyle 'yüce' bir estetikten farklıdır. Özellikle 20. yüzyılda teknolojik donanımlar sayesinde herkes bu anlamda bir şeyler üretebilme yetisine sahip olmuştur. Bu nedenle estetik hazzın görülme alanı genişlemiş, teknik üretimlerde ve günlük yaşamda daha fazla karşılaşılan ya da arzulanan bir duygu olmuştur. Her şeyin estetikleştirilmesi estetiğin sıradan nesnelere için sıradan bir olgu olmasına neden olmuş ve bu anlamda estetiğin sanat için ayırıcı bir özellik olmasından çıkarılmıştır. Çünkü "sanat kendini aşkın bir ideallik içinde değil, ama gündelik yaşamın genel estetikleştirilmesi içinde dağıttı" (Baudrillard, 2010, s. 17).

Baudrillard sanatta güzel ya da çirkin ayrımının ortadan kalkarak estetik olandan uzaklaşıldığını savunur. Bu düşüncesini şu örnekle destekler: "Tek renk bir tabloda bizi büyüleyen şey, her tür biçimin, o muhteşem yokluğudur. Trans-seksüelde bizi büyüleyen şeyin (hala gösteri halindeki) cinsiyet farkının silinişi olması gibi, bu da her tür estetik söz diziminin (hala sanat halindeki) silinişidir" (Baudrillard, 2010, s. 22). Bu bağlamda artık sanat trans-estetik bir hal almıştır. Zira, "Çağımızın sanatları, buluşlarındaki orijinallik içinde eskiye hiç de benzememek için, utanmazlığın, deliliğin, ruh ve beden tutkularının çirkinliklerini başarı ile ifade edebilmiş, yani bunları, sanat hüneriyle güzelleştirmiştir" (Sena, 1971, s. 237).

4.4 Çağdaş Sanat Yapıtında Alımlama Estetiği Eleştirisi

20. yüzyılda toplumsal dönüşümlerin etkisi ile sanat yapıtlarında farklı arayışlar ve farklı bakış açıları geliştirilmeye başlanmıştır. Geleneksel sanatın öngördüğü biçimde tek bir anlamdan ziyade izleyiciyi\okuyucuyu da üretim sürecine katılarak çokanlamlılık

sağlanmıştır. Özellikle 20. yüzyılın sonlarında Almanya'da bu yaklaşım biçimini temel alan alımlama estetiği ortaya çıkmıştır. Alımlama estetiğine göre sanat yapıtı, bir anlam değil alımlayıcısının onu nasıl algıladığına bağlı olarak sonsuz anlam taşımalıdır. "Bu yaklaşımın önde gelen temsilcileriye Konstanz Okulu'nun üyeleri olan Hans Robert Jauss ile Wolfgang Iser'dir" (Rifat, 1992, s. 45). Alımlama estetiği ilk olarak metinsel yapıtlarda ele alınmış daha sonra diğer alanlara da yayılmıştır. Bu yaklaşım sanatçı-eser ilişkisine üçüncü bir eleman olarak izleyici/dinleyici olarak onu algılayan ve anlamlandıran suje işin içine sokulmuştur. Yani sanatçı eserini oluşturduğunda yapıt bitmiş değildir. Bunu bir de algılayan bilince ihtiyacı vardır. Bu durumda algılayan bilinç kadar anlama yapıt yeniden var olabilir.

"Iser'in kuramsal temellerini belirlediği alımlama estetiği, alımlayanın yapıt karşısında duygularını, çıkarımlarını önemseyen bir görüşür" (Ötgün, 2008, s. 166). Bu bağlamda sanat yapıtı sadece sanatçının biçimlendirmesi ile ortaya koyduğu salt bir varlık değildir. Bunun yanı sıra alımlayıcısının duygu ve düşünceleri ile çıkarımda bulunarak bu yapıtın varlığı çokanlamlılık kazanır. Umberto Eco'nun "Hiçbir şey kapalı bir metin kadar açık olamaz" sözü ile kapalı bir anlamdaki yapıttan birden fazla anlam çıkarılabileceğini vurgular (Eco, 1991, s. 10). "Alımlama estetiğinin bir diğer kuramcısı H. Robert Jauss'dur. Jauss'da yapıt-alımlayıcı ilişkisinde tavrını alımlayıcıdan yana koyar. Bir yapıt üretildikten sonra çeşitli zamanlarda alımlayıcı tarafından nasıl algılandığını sorgular" (Ötgün, 2008, s. 166). Yani alımlayıcının zamansallığını vurgulayan bir tutumla yaklaşır. Çünkü zaman içerisinde kişilerin sanat yapıtına bakışı değişebilir ki bunu belirleyen en başta toplum ve kültürdür. Bu özelliği ile alımlayıcı farklı zamanlarda farklı çıkarımda bulunabilecektir. "Alımlama estetiği, bir yapıt hareketsiz, değişmeyen bir yapıt olarak kabul etmez. Bir yapıt, yaratıldığı dönemdeki kuşakları aşp sonraki kuşakların okurlarına da ulaşabiliyorsa, bu yapısının ya da biçiminin başka zamanlardaki okur kuşaklarına da seslendiğini gösterir" (Rifat, 1992, s. 45). Çünkü zamanla alımlayıcının içinde bulunduğu ve onun yaşamını etkileyen koşullar değişecek ve o yapıttan farklı farklı anlamlar çıkarılmasını sağlanabilecektir. Her bireyin birikimine bağlı olarak yapıtı yorumlaması değişeceğinden yapıt durağanlıktan çıkacaktır.

Geleneksel yorum anlayışının aksine bu süreçte alımlayıcısını sürece aktif olarak dahil eden bir bakış açısı söz konusudur. Ancak 20. yüzyılda ortaya çıkan bu yaklaşım 21.yüzyıl ile farklı boyutlara taşınmıştır. Çünkü izleyicinin anlamakta zorluk çektiği sanat biçimlerinin örnekleri artmış, alımlayıcı rolünün yükü ağırlaşmıştır. "Sanat izleyicisi olmak artık belli bir donanımı gerektiriyordu. Bir başka deyişle çıplak gözle ya da boş bilinçle ya da salt sezgilere ve deneylere dayanarak sanatı yaratmak da izlemek de olası değildi. Eskinin sanat izleyicisi bir yontu karşısında belli bir şaşkınlığı yaşasa da bir anlamama güçlüğü çekmiyordu elbet. Bugün her izleyici bir anlama anlamama sorunuyla karşı karşıyadır" (Timuçin, 2011, s. 137). Çağdaş sanatın göstergeleri içinde kaybolan alımlayıcı çoğu zaman bu süreçte etkisiz olarak kalabilmektedir. Bir sanat eseri karşısında izleyicisi ondan sadece haz almak değil aynı zamanda estetik bir çıkarımda bulunmak ister. "Sanat eserleri genellikle talepkârdır; izleyicinin, çeşitli iletişim biçimlerini içeren ve görsel gelenekler hakkında bilgi sahibi olmayı gerektiren sözsüz bir anlaşmaya katılmasını bekler" (Whitham, Pooke, 2013, s. 1). Alımlayıcı estetiğin öngördüğü bu anlaşmaya katılan izleyicinin kendince bir çıkarımda bulunması ve eserin varlığını yeniden kurmasıdır. Ancak söz konusu olan sanat türleri geleneksel sanattan sıyrılıp sayısız çeşitte biçim ile karşımıza çıktığında bu yaklaşımda yetersiz görülebilir. Çünkü Whitham'ın belirttiği realist resimler gibi varlığı olduğu gibi aktaran aşına olduğumuz şeyleri anlamlandırılması daha kolayken, anlaşılması zor eserler ile izleyicinin aynı eksende buluşması zorlaşacaktır:

"Genellikle bunu doğalcı resimler gibi geleneksel sanat türleriyle daha rahat yapabiliriz; onların bizden beklentileri daha azdır çünkü içeriği ve biçimi hemen algılayabiliriz. Fakat soyut bir "konu" veya performans, arazi sanatı (land art) veya enstalasyon (yerleştirme) gibi çağdaş biçimlerle karşılaştığımızda o kadar rahat olamayız; bunlar daha az tanıdık ve dolayısıyla daha talepkârdırlar. Çağdaş sanat hem biçim hem de konu açısından çoğunlukla alışılmadık olduğu için bu türdeki eserleri zorlayıcı buluruz" (Whitham, Pooke, 2013, s. 1).

Buradan anlaşılacağı üzere sanat biçimlerinin çeşitliliği arttıkça insanların eserleri anlaması ve çözümlemesi daha kaotik bir sürece girmektedir. Elbette bu süreçte aktif roller değişmekte sadece sanatçı-eser-izleyici üçlemesine yeni elemanlar katılarak bu kaos belli bir sistematığe dönüştürülmektedir. Fransız kuramcı Jean Baudrillard, 1996 yılında 'Sanat Komplosu' adlı makalesi ile çağdaş sanatı eleştiren bir tutum sergiler.

Genel itibariyle çağdaş sanatın artık varlık nedeni söz konusu değildir ve bu boşluk, farklı mecraların işlevsel olması ile doldurulmaktadır. Baudrillard komplo dediği bu olayı şu şekilde açıklar:

"İki yüzlü sanat dünyasının kurduğu komplonun izleyici ayağıyla ilgili olarak şunlar söylenebilir. Sanatçılar sanat severleri yeteneksiz olduklarına inandırmaya çalışarak ters bir tepki vermelerini yani bu insanların yaptıkları şeylere önem ve değer vermelerini sağlamaya çalışmaktadırlar, zira sanat severlerin kendi kendilerine bu sanatçılar bu kadar da yeteneksiz olamazlar bunda bir iş var ama ne olduğunu herhalde ben anlayamıyorum türünden bahaneler üreteceklerini ummaktadırlar. Çağdaş sanatçılar bu belirsizliği yani belli bir düşünceye dayanan estetik değerlendirme yapma olanaksızlığını kendi çıkarlarına kullanmakta ve bu sanatı ya da ortada anlaşılması gereken bir şey olmadığını anlayamayanların suçluluk duygularıyla oynamaktadırlar"...Başka bir deyişle sanat dünyasının (yalnızca sanat eserleri pazarının finanse edilmesini değil, aynı zamanda estetik değerlerin yönlendirme işini de üstlendiği) genel bir sahtekarlık düzenine dönüştüğü görülmektedir" (Baudrillard, 2005, s.34).

"Sanat yapıtları bizde acı, korku, keder, sevinç, coşku, huzur, dinginlik, hayranlık, hoşlanma haz vb. türünden duygular uyandırmakta, bizi sarsarak derinden etkilemekte ya da içimize belli bir ölçü ve düzen getirmektedir" (Yetişen, 1998, s. 82). Sanat yapıtlarının genel yapısı için verilmiş bu tasvir, çağdaş sanat olarak daha özele indirgenildiğinde de bu tür duygular uyandırması beklenir. Ancak çağdaş sanatta karşılaşılan durum bu genel tablodan oldukça uzaktır. Belli bir ölçü ve düzene bağlı kalmaksızın sanat kendi sınırlarını aşarak karşımıza çıkıyor. "Bugün resimden söz etmek çok zor çünkü resmi görmek çok zor. Çünkü resim çoğu zaman, artık görülmeyi değil görsel olarak soğurulmayı ve ardında iz bırakmadan dolaşıma girmeyi istiyor" (Baudrillard, 2012, s. 31).



Şekil 23. Invisible: Art of the Unseen 1952-2012, İngiltere

Londra' daki Hayward Galeri'deki Invisible: Art of the Unseen isimli sergi görünmez eserlerle dolu bir şekilde 2012'de izleyicisine sunulmuştur (Şekil 23) (<http://www.tipeez.com/>). Burada alımlayıcıdan istenen hayal gücünü zorlaması bakmak ve görmek arasındaki farkı anlayabilmesini sağlamak için oluşturulmuş boş beyaz çerçeveler ya da boş kaidelerden oluşuyor. Sergide 50 sanatçının eserleri sergilendiği söylenmiştir. Bu sanatçılar arasında Andy Warhol, Yoko Ono, Lai Chih-Sheng, Yves Klein gibi ünlü sanatçıların eserleri görünmez mürekkeple boyanarak sergilenmiş ve tamamen alımlayıcının hayal gücüne bırakılmıştır. Elbette böyle bir sunum şekli karşısında alımlayıcının belli bir çıkarımda bulunması sanatçının bıraktığı anlam boşluklarını kendi birikimine göre yorumlaması olarak bakılabilecek bir alımlama estetiğinden bahsedilemez. Ya da olsa olsa alımlama estetiğini en uç noktaya götüren örnekler olarak görülebilir.

Çağdaş sanat dönemine kadar şekillenen estetik anlayışta insanoğlu doğada ve çevresinde gördüklerini görselleştirerek özgün bir şekilde yorumlamış ve sanat türleri yaratmıştır. Kimi zaman birbirlerinden etkilenen sanatçılar olsa dahi eserlerinde özgünlük hakimdir. Her alanda var olan estetik haz duygusu, tüm eserlerde titizlikle araştırılan ve çözümlenmesi gereken bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş sanat

döneminden sonra estetiğin insan aklı ve duyuları üzerindeki etkisine farklı görevler yüklenmiştir. Önceki dönemlerde sanatçının amacı eserden herkesin aynı mesajı alması değil, kendine göre yorumlayabilmesi, kendince bir doyuma ulaşabilmesi gözetilirken, sonraları bunun yerini yönlendirme amaçlı göstergelerin kullanılması almıştır. Timuçin (2011), çağdaş sanat izleyicisinin içerisinde bulunduğu durumu şu sözleri ile açıklar:

"Bundan böyle sanatın anlamı kökten değişmiştir: çağdaş sanat yapıtlarını izleyenlerin işi vaktiyle tapınaklarda insan eliyle biçimlenmiş tanrıları gözlemleyenlerinkinden daha kolay değildir, kat kat zordur. Zanaat kokan sanattan ince sanata doğru değişen koşullar sanat izleyicisini büyük ölçüde zora soktu ve onu üst düzeyde bilinçlenmeyle yükümlü kıldı" (Timuçin, 2011, s. 139).

Sanatın en önemli misyonu bizi günlük hayattan kurtarıp bir duygu ve düşünce yoğunluğu yaşatarak içkin bir özelliğinin olmasıdır. Ancak 1950'lerin öncesindeki sanat için bu misyon daha açık gözlemlenebilirken çağdaş sanat için böyle bir etkiden tam anlamıyla söz edilemez. Geiger sanatın bu misyonundan şu şekilde bahseder: "Sanat bizi nasıl da günlük hayatın getirdiği küçük, ters, kirli şeylerden kurtarır, onları silip süpürür; bizi, duyulara bağlı varlığımızı aşan bir görüntü dünyasına yükseltir! Sanatın insanı günlük hayattan kurtaran bir misyonu gerçekleştirdiği, tartışılmaz" (Geiger, 1993, s. 76). Sanatın bu misyonunu özellikle Klasik Sanat'ta gerçekleştirdiği, ön plana çıkartılan duyguların daha berrak bir hal aldığı söylenebilir. Ancak çağdaş sanat söz konusu olduğunda sanatın bizlere yaşattığı duygular karmaşıktır. "Birey sürekli olarak bir imaj bombardımanı altında tutulmakta, bu bombardıman ile toplumsal sistem bireyin neyi yapabileceğini, neyi yapamayacağını, neyi beğeneceğini, neyi beğenmeyeceğini sıkı bir biçimde belirlemektedir" (Şaylan, 1999, s. 82). Gelişen teknoloji ile bu yönlendirmeler doğrultusunda alımlayıcı sadece kendi isteği ile değil, belli yönlendirmelerin ve kodlamaların sadece bir kaç saniye içinde harekete geçirilebilen algıları ile özümsemektedir.

20. yüzyılda başlayan sanat hareketleri sanatçının misyonunu da belli ölçülerde değiştirmiştir. Toplumsal olaylara kayıtsız kalamayan sanatçı bunu eserlerine yansıtmıştır. Özellikle savaşların yaşandığı bir çağın sanatçıları, bu yıkımı estetiğin yıkımına dönüştüren başta Dada akımından etkilenen sanatçılardır.

Çağdaş sanatta geleneksel sanatın izlerini arayanlar onu bu temelde yorumlamak isteyenlerin düşünceleri havada kalmıştır. Çünkü çağımızın sanatının belli kalıplara sığamayacağı aşikârdır. Bunun yanı sıra sanat sadece bir haz nesnesi olmaktan çıkmış, izleyicisinde bir fikir uyandırma, farkındalık yaratma hatta kimi zaman algıları aşan bir görev üstlenmiştir. Sanat izleyicisi bu hızlı değişime ayak uyduramamış bu da onun çağdaş sanatı anlamasını güçleştirmiştir. Elbette her dönemin içinde yenilik barındıran düşünceleri ilk bakışta başkaları tarafından hemen kabul edilememiştir. Çağdaş sanatta bu yeniliklerin daha seri bir şekilde insan hayatına girmesi ve insanın bu yeniye de sindirmesi süreç içinde gerçekleşebilecektir. Nitekim, bir çok sanatçı yaşadığı dönemde anlaşılmasıyla ün yapmıştır. Ancak ölümünden sonra sanatı farkındalık yaratmış ona bir yapıt gözüyle bakılmıştır.

Sanayi toplumlarının yaygınlaşması siyasi ve ekonomik dönüşümler ile bilginin değer kazanması sonucunda, sanatçı hiç bir dönemde olmadığı kadar özgür bir biçimde düşündüklerini ifade etmiştir. Bu çağın sanatçısı gelenekselden ve akademizmin katı kurallarından kopup farklı arayışlar içerisine giren, yeniye arayan bir tutumla yapıta yaklaşmıştır. Ancak bu durumu bilinçli bir şekilde yapmayan bazı sanatçılar tarafından çağdaş sanat daha anlaşılmaz ve kaos ortamı oluşturmuş gözükmüyor. Timuçin'in de belirttiği gibi, "Sanatla ilgisi son derece sınırlı olan pek çok hevesli kişi yaratıcı kimliğiyle sanatın alanına yönelirken bir kolaylıktan, özel biçimler altında bir şeyleri inceden inceye aramadan etmeden akıllarına ilk geleni gelişigüzel anlatma kolaylığından alabildiğine yararlanmak istediler. Bu kolaycılık işleri iyiden iyiye çetrefilleştirdi" (Timuçin, 2011, s. 140).

Günümüz sanatı, maddeci kapitalist dünya düzeninin kaçınılmaz bir sonucu olarak çağdaş olanın doğasında olan her şey gibi evrilmiştir. Sanat, insanın iç dünyasını ve duygularını yansıtan bir şey olmaktan çıkarak kuralları sanatçı, eleştirmen, sanat galerileri gibi katılımcılarla kuralları kesin bir şekilde ortaya konulmuştur. Sanatı diğer tüm alanlardan ayıran o aşkın özelliği ortadan kalkmış onu günlük olandan ayıran bir özelliği kalmamıştır (Korur, 2009, s. 60). Bu anlamda 'ne yapsam sanat olur?' mantığıyla her şey sanat olarak görülmeye başlanmış ve gerçek anlamda sanatın özerkliği ortadan kalkmıştır.

4.5 Çağdaş Sanatın Finansallaştırılması

18. yüzyıla kadar sanat burjuva ve soyluların yönlendirmesindeydi. Sanatçı bu sınıflar tarafından destekleniyor ve bu ayrı bir saygınlık kaynağı olarak görülüyordu. Fakat Rönesans ve Sanayi Devrimi ile özgürleşen sanatçı, artık kendi sanatını ‘piyasaya’ sürmeye başlamıştır. Burada artık sanatçı diğerleri içinde fark edilmeye ve bu piyasada kendi adına bir şeyler yapmaya başlamıştır. "Kapitalizmin gelişmesi ve özellikle sanayi devrimi olarak tanımlanan dönüşüm ile ortaya yeni bir süreç, kültürel ürünlerin metalaşması, çıkmıştır. Sanatın metalaşması, sanatçının pazarda diğer sanatçılar ile yarışması anlamına gelmektedir ve bu yarışma doğası gereği giderek keskinleşen ve sertleşen bir yarışmadır" (Şaylan, 1999, s. 59).

Sanatçıların yapıtlarını izleyicisine sunması ve yeni yapıtlar üretebilmesi için gerekli finansal desteğin sağlanması gereklidir. Küreselleşmiş neo-liberal yeni dünya düzeni içerisinde sanatçılar bu ihtiyaçlarını karşılamak ve yeniden üretip sanatçı olarak varolabilmeleri için sistemin kabul edeceği yapıtlar sunma eğilimindedir. "Neyin satıp, neyin satmayacağı" önemli bir kriter olarak görülmüş ve sanatçılar bu kritere göre yönlendirilmeye başlanmıştır (Bayrak, 2013, s. 125).

Sanayileşmenin hız kazandığı toplumların egemen olduğu bir düzende sanat üretimi de buna bağlı olarak ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Çünkü sanat piyasasını yönlendiren sanatçının ya da izleyicisinin ona verdiği değerle sınırlı kalmamaktadır. Bu durum, sanatçının yaratıcılığını ve üretme edimini yönlendiren bir öge olmuştur. "Bu gelişme birçokları için estetik ve yaratıcılık özelliklerinin geriye atılıp, bürokratik bir sürecin sanatsal üretim alanına egemen olması anlamına gelmektedir. Popüler sanat, sanatçıyı pazarın gereklerine göre davranmaya zorlayacaktır ve pazarın gerekleri kavramına bürokratik kontrol, önlenemez bir biçimde girecektir" (Şaylan, 1999, s. 70). Elbette böyle bir durumda sanatçının tamamen bağımsız olması söz konusu değildir. Pazarın gereklerini yerine getirmeye çalışan sanatçının yaratma eylemi sınırlandırılacak ve belli kalıplara sokulmaya çalışılacaktır. Sanatçı böylece sadece kendi birikimlerini değil, sanat piyasasının ona buyurduklarını da sanatına yansıtmaya başlayacaktır. Böylece modern sanatın estetik ve özgün niteliğine bağlı olarak oluşan değer’i, günümüzde çağdaş sanat ürünü olarak daha çok bir eder’e dönüşecektir.

"Günümüzde sanatçı olmanın sağladığı avantajlar dışında, sanat karlı bir yatırım alanı, sanat eserleri denilen şeyler de çok değerli tüketim nesnelere dir. Sanatla ilişkisiz ne varsa artık hepsi sanatsal bir niteliğe sahip olmuştur" (Baudrillard, 2005, s. 39). Baudrillard sanatın yeni misyonunun estetik niteliğini yitirdiğini, reklam ve iletişim araçları tarafından sıradanlaştırıldığını ifade etmek istemiştir. Çünkü her şeyin çok çabuk tüketildiği hatta bunun bir kültür alanı haline geldiği çağımızda sanatta bu sonu kaçınılmaz olmuştur.

Sanat camiasının bu şekilde örgütlenmesini sanatçılardan farklı şekillerde eleştirenler de olmuştur. Hatta bazıları bunu sanatına dahi yansıtmış, sanatın içinde bulunduğu durumu kendisine konu edinmiştir. Örneğin; 1972'de Arazi Sanatı'nın önde gelen sanatçılarından olan Robert Smithson, galerilerin işlevselliğini sorgulamış ve bu konudaki fikirlerini sanat çalışmalarına yansıtmıştır. "Bazı sanatsal sergiler, metafizik hurdalıklara, pis, mikroplu yerlere, entel çöplüklerine mi dönüşmeliydi? Koğuş galericileri (küratörler) yine de metafizik ilkeler yıkıntısına bağımlıdır, çünkü daha iyisini bilmiyorlar" (Yılmaz, 2009b, s. 318). Çünkü onun sanatıyla savunduğu düşünce; sanatın konusunu, malzemesini doğadan alması ve yine doğada sergilemesidir.

Sanat piyasasının belirleyicileri (sanat eleştirmenleri, galeriler, müzayede evleri, bienaller, küratörler, medya gibi) için sanatın değeri onların belirlediği ölçütlere uyabildiği sürece ölçülebilir bir hale gelmiştir. Burada sanatçının öznel bakışı ve sanatsal kişiliği ikinci plana atılmıştır. Barry Manilow sanatın durumunu şöyle açıklar: "Hiçbir şeyin sanat olmadığı, hiçbir şeyin müzik olmadığı ve her şeyin ticaret olduğu bir noktaya geldik. Bu o kadar büyük çapta ve o denli hızlı oldu ki ben dengemi kaybettim ve bunu yaşayan bir sürü sanatçı bir daha asla yollarını bulamıyorlar. Sanat yenik düşüyor" (Shiner, 2010, s. 379). Manilow bu şekilde sanatın hiç bir zaman olmadığı kadar farklı bir yol seçtiğini ve sanatçının bu yolda kaybolduğunu ifade ediyor.

Sanat, sanatçı dışında belli yönlendirmelere maruz bırakılmasıyla yön değiştirmiştir. Aslında sanatın ideolojilerin merkezi haline gelmesi ve düşünceleri biçimlendirme misyonu tarihte de karşılaşılan bir durumdur. Nitekim Platon'da ideal devlet anlayışına

uymayan bir sanat anlayışını kabul etmemiştir. Hatta şiiri kentinden kovmuştur. Bu bağlamda sanatın insanları etkilediği Platon'dan beri bilinen bir gerçektir. Burada Kant'ın tanımladığı 'çıkarsızca haz veren güzel'den ayrılan bir sanat söz konusudur. Sanatın ve sanatçının misyonu değişmiş başkalarınca yönetilen bir sistemin parçaları haline gelmiştir.

Özellikle 1980'lerden sonra sanat eserinin değeri, niteliğiyle ya da sanatçı imzasıyla değil galerilerin isimleriyle ölçülmeye başlanmıştır. Yani, "sanatın alınıp satılan, dolayısıyla kar getiren bir mala dönüşmesi, birçok alanda zaten yaşanmakta olan bir değer kargaşasına yol açtı" (Erdemci, 2007, s. 37). Bu anlamda sanat eserleri alınıp satılabilen ticari bir nesne gibi görülmüştür. Burada galerilerin rolü her ne kadar bu eserlerin sergilenmesi ve izleyiciye sunulması olsa da, ticari kaygı taşıyan kuruluşlardır. Bu nedenle kendilerine mali bir getirisi olmayan sanatçıları galerilerinin dışında tutarlar.

Ortaçağ'da sanatı saygınlık haline getiren burjuva sanatının rolünü çağımızda ekonomiyi elinde tutan büyük şirket ve kuruluşlar üstlenmiştir. Elbette sanatı kendilerine bir imaj ve yatırım aracı olarak seçen bu kurumların sanat üzerindeki etkileri burjuva sınıfı kadar masum sayılmaz. Tamamen ekonomik nedenlerle sanata yaklaşır ve onu belli ölçütlere uyduğu takdirde desteklemeyi yeğlerler.

Sanat piyasasının en önemli belirleyicilerinden biri olan küratörler, sanatın niteliğine karar verip sunulmasını sağlar. Burada amaç koleksiyonerlerin ve yatırımcıların ilgisini çeken sanat işlerini belirlemektir. Sanat eleştirmenleri ise sanatın niteliğine karar veren ve bunu çoğu zaman basın yayın yolu ile kamu ile paylaşan kişiler olarak görülebilir. Elbette tüm bu elemanlar bir dışlinin çarkları gibi en ideal eseri belirleyen kollarıdır. Sanat pazarında sanat eserlerinin üretim, tanıtım ve dağıtımını sağlayan bienallerin de önemli bir işlevi söz konusudur. "Bienaller küresel dünyada çağdaş sanatın taşıyıcılığını üstlenmişlerdir. 1895 yılında Venedik'te yapılan ilk sanat Bienalinden 1980'lere gelindiğinde 6 çağdaş sanat bienali varken 2012 yılı itibariyle 200'e yakın yerde bienal ve sanat fuarı düzenlenmektedir" (Erdoğan, 2014, s. 82).

Sanat piyasası için önemli olan sanatçının popüler olması, medyada yer alması ve buna bağlı olarak talebin artırılmasıdır. Bu durumda sanatçı çoğu zaman estetik değerlerine bağlı kalamayarak sanatı tamamen ekonomik çıkar gözeten bir çevrenin yönlendirmesine bırakmıştır. Çünkü sanatçının kendi çabasıyla eserlerini çok sayıda insanla buluşturması neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Yani sanatçının adını ve eserlerini duyurabilmesinin yolu ya basın kuruluşlarına bağlı ajanslarla ya da finansal desteği sağlayabilecek büyük kuruluşlarla işbirliğinden geçmektedir. Bu durum karşısında sanatçının sanat eserini tamamen bağımsız bir şekilde ortaya koyup koyamadığı çağımızın hala eleştiri ve tartışma konusudur.

BÖLÜM 5 YÖNTEM

5.1 Araştırma Modeli

Araştırmada ulusal ve uluslararası literatür ve alan taraması yapılarak “Betimsel Tarama Yöntemi” kullanılmış ve yöntem iki ayrı planda uygulanmıştır. Bunlar:

- Belgesel Tarama ve Toplama
- İnternette Veri Tarama

Bu araştırma çerçevesinde çağdaş sanatın bulunduğu noktada estetiğinin sorgulanması temel alındığından ilk olarak bilimsel bir tabanda incelenmesini gerekli kılmıştır. Bu nedenle ilk olarak ontoloji ve sanat ontolojisine ait kuramlar tarihsel süreçteki gelişimleri ile beraber irdelenmiş ve sanat alanındaki uygulamalarını incelenmiştir. Ayrıca sanat felsefesi düşünürlerinin estetik çözümlenmeleri ve tanımları göz önüne alınarak çağdaş sanata yön veren bulgular üzerinden çağdaş sanat örnekleri incelenerek ontolojik varlığı ve estetiği irdelenmiştir.

3.2 Araştırma Evreni

Araştırma konusu hem ulusal hem de uluslar arası kaynakları kapsadığından, literatür taraması Türkçe ve İngilizce olarak yapılmıştır. Türkiye'de ve yurt dışında çağdaş sanat, ontoloji ve estetik ile ilgili kaynaklar araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu nedenle bu lanlar ile ilgili ulusal ve uluslararası (kitap, dergi, makale, bildiri, ansiklopedi, tez vb.) kaynaklardan/yayınlarından ve internet ortamındaki verilerden veri taraması yapılmıştır.

3.4 Veri Toplama Araçları

Veriler, araştırma probleminin çözüme kavuşturulması amacıyla; belgesel tarama (kitap, dergi, makale, bildiri, yabancı yayınlar gibi) ve internet ortamındaki verilerin taranarak iki ayrı planda tarama yoluyla toplanmıştır.

Belgesel tarama; araştırma problemiyle ilgili yerli ve yabancı literatür (alan yazını), resmi belgeler, bilimsel tezler, makaleler, geliştirilmiş yaklaşım önerileri, ulusal

yükseköğretim kurumlarındaki uygulamalara ait belgeler üzerinden yapılmıştır. Bu süreçte,

1. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'nde araştırma konusuyla ilgili tarama yapılmıştır.
2. Sanat ontolojisi, çağdaş sanat ve estetik konusunda yazılmış ulusal ve uluslararası kitaplar saptanmış ve temin edilmiştir.
3. Yükseköğretim Kurulu Dokümantasyon Dairesi Başkanlığı arşivinde bulunan tezler araştırılmış, araştırma konusuyla ilgili tezlere ulaşılmıştır.

İnternette veri tarama; araştırma konusu kapsamında, Türkiye'de ontoloji ve çağdaş sanat alanlarında ilgili kaynakların tespiti yapılarak çağdaş sanat, estetik, ontoloji, sanat ontolojisi ile ilgili verilere ulaşılmıştır. Yurtdışı kaynaklarında ise, çağdaş sanatın önde gelen çalışmaları araştırma konusunun temellendirilmesi için gerekli olduğundan web sayfalarından temin edilmiştir.

3.4 Verilerin Çözümlemesi

Veriler iki ayrı planda birbirleriyle karşılıklı ilişkiler gözetilerek toplanmış olan bulguların, sanat ontolojisi, çağdaş sanat ve estetiğine ilişkin veriler toplanarak geniş bir alanda incelenmiştir. Ayrı ayrı ele alınarak genel bir temellendirmeye ulaşılan araştırmada bu anlamda çağdaş sanat ve onun estetiğini çözümlenmeye yönelik sanat ontolojisi kuramları ve çözümlenmeleri ele alınarak değerlendirilmiştir.

Belgesel tarama (kitap, dergi, makale, ansiklopedi, tez, vb) ve internetten veri tarama yöntemleri ile elde edilen bilgiler, belli başlıklar altında toplanarak betimlenmiştir.

bilimsel içerikli görsel öğelerin sağlık alanında ve pedagojisinde yürütülen alan hizmet çalışmalarından eğitim-öğretim hizmetinin sağlık alanındaki izdüşümlerine kadar geniş bir saptırta irdelenmiştir. Genel bir bakışla irdelenen sağlık alanlarında kullanılan görsel öğe diyagramı tümünden gelişimsel bir yöntem izlenerek bilimsel içerikli görsel öğe

alışmalarının sağlık alanlarındaki pedagojik yansımalarına ve kullanılan türlerine ilişkin özele doğru bir ele alışla değerlendirilmiştir.

BÖLÜM 6

SONUÇ VE VARGILAR

6.1 Sonuç ve Vargılar

Tarihten bu yana sanat, bilim ve teknik gibi insanın düşünce yapısını değiştiren, zenginleştiren ve içselleştiren dış unsurlardan etkilenmiştir. Özellikle bunun en belirgin yansımaları Rönesans ve endüstrileşme süreciyle sanatı etkileyen değişkenlerin el değiştirmesi sonucu meydana gelir. 20. yüzyılda bilim ve teknolojinin hız kazanmasıyla toplumsal ve sosyal yapıda bir takım değişiklikler oluşmuş; insan, çeşitli gereksinimlerini karşılaması için hayatını kolaylaştıran pek çok yeniliği beraberinde getirmesine karşın bunun yanında küreselleşme ile birlikte savaşları, hastalıkları, ölümleri de büyük oranda artırarak toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel yapıda bir kaos ortamı yaratmıştır. Elbette sosyal yapıyı etkileyen alanların çeşitlenmesi insan olduğu kadar sanatı ve onun tarihsel süreçteki gelişimini de etkilemiştir. Bu çağın sanatı onu etkileyen dış öğelere bağlı olarak şekillenmiştir.

Çağımızın sanatı tümünü kapsayan genel kuralları ve sınırları olmayan bir sanata işaret eder. Bunun içerisine pek çok sanat hareketi ya da kavramın sığdırılması mümkündür. Özellikle çağdaş sanat kavramının İngilizce'den dilimize çevrilmesi ile Türkçe olarak bir anlam karmaşasına yol açması çağdaş sanat belirsizliğini daha da anlaşılabilir göstermektedir. Oysa bizim burada araştırma konusu olarak gösterdiğimiz, çağdaş sanat diye adlandırılan, çağın dinamiklerini taşıyan sanata dikkat çekmektir. Çünkü hiç bir dönemde sanat bu çağdaki kadar özgür ve sınırsızlık gösterememiştir. Bu nedenle denilebilir ki çağdaş sanat alanı, genel kuralları olmayan ancak modern sonrası olduğunu kanıtlayan ve modern sanat kurallarına kökten yenilik getiren örneklerle dolu bir alandır. Elbette daha önce de her çağın kendine ait bir mantığı ve gelişimi olması, farklı sanat yönelimlerini doğurmuştur. Yani sanatta hep aynı kalan, değişmeyen kurallar ve sınırlardan bahsetmek mümkün değildir. Zira sanat tarihindeki bu çeşitlilik ve gelişme bunun göstergesidir. Ancak çağdaş sanat ile yeniliğin ötesinde bir kopuş ve belirsizliklerle dolu bir sanat ortamı oluşmuştur.

Özellikle ilk çağdan bu yana süregelen sanat ve estetik tanımlamaların değişkenlik gösterdiği bir sürece girilmiş ve bu sürecin ilk belirtileri 1960'lardan sonra görülen sanat çalışmalarında görülmeye başlanmıştır. Sanatın yönünü değiştiren bu çalışmalarda özellikle sanatın nesnesi, öznesi ya da estetiği hakkında yeni söylemler ve araştırmalar yapıldığı görülmüştür. Alışıl gelmiş biçimlerde karşımıza çıkan 'sanat eserleri'nin yerini bu dönemde sanatı genel bağlamından koparan ve ona yeni anlamlar yükleyen 'sanat ürünleri' görülmeye başlanmıştır. Bu nedenle ortaya konulan yeni sanat biçimlerinin incelenmesi felsefi bir söylem olarak sanat varlığının incelenmesi, akabinde çağdaş sanatın daha iyi anlaşılmasını gerekli kılmıştır. Zira çağdaş sanatta düşüncenin bu denli ön plana çıkarılması, onu felsefeye zaten daha da yakınlaştırmıştır. O nedenle bu gelişmeler, çağdaş sanatın biçimsel olarak geçirdiği değişikliklerin incelenmesi için ontolojik bir tabanda çözümlenmesini ve örneklerinin analiz edilmesini gerekli kılmaktadır.

Çağdaş sanatın ontolojisi düşünüldüğünde nasıl bir varlık tarzı ortaya koyduğu irdelenmelidir. Çünkü çağdaş sanat çalışmalarının real ve görülenin ötesinde geleneksel sanatın varlık tarzından farklı olduğu görülür. Bu anlamda geleneksel sanat eserlerinde görmeye alışık olunan biçimlerde (resim ise bir tuval üzerindeki boya tabakasından oluşması ya da bir heykel ise bir taşın ya da ağacın yontulması gibi) ve bu anlamda bir gerçekliğe sahip ama onun ötesinde estetik yönü ile de görülmeyen, insanın duyulur algısı ile bilgisine ulaşamayacağı bir tabakalar düzeni daha vardır ki bu düzen tinsel varlıktır. Bu tinsel varlık alanı sanat eserlerine asıl değerini veren ve onu diğer nesnelere ayıran bir alana işaret eder. Hatta bu varlık alanının da belli bir derinliği homojen bir tabakalar düzenine sahip olması sanat yapıtının niteliği hakkında bize bilgi verir.

Çağdaş sanatın en önemli özelliklerinden biri kendine özgü bir estetik değer anlayışına sahip olmasıdır. Genel anlamda estetik değerın ontolojik olarak anlaşılması demek, sanat yapıtının diğer var olanlarla ilişkisinin ve onlardan farklı olarak nasıl bir varlık ortaya koyduğunun anlaşılmasına bağlıdır. Nitekim geleneksel biçimlere sahip sanat çalışmalarının çözümlenmesi ve varlığının anlaşılması daha kolay gibi gözükmektedir.

Çünkü onları ortaya çıkaran estetik değer zaten hali hazırda Platon'dan bu yana üzerine düşünülen bir formdadır. Ancak çağdaş sanatta yapılan köklü değişiklikler sanatın nesnesinden estetiğine, değerinden ederliğine değin bir çok özelliğini değiştirmiştir. Elbette çağdaş sanatın da tüm sanat yapıtlarının olduğu gibi (sanat ontolojisinde belirtildiği üzere) real ve irreal bir varlık alana sahiptir. Ancak bu iki alandan birinin ön plana çıkarılması ya da üzerinde ciddi form değişiklikleri söz konusudur. Özellikle bu değişikliklerden biri Duchamp'ın da yaptığı gibi çağdaş sanat nesnesinin yapılan bir şey olmaktan çıkarılıp yapılan bir şeyin kendi bağlımdan koparılarak yeni bir anlamda izleyiciye sunulmasıdır.

Çağdaş sanatın yenilik arayışı onu hızlı bir değişime sürüklemiştir. Bunun karşısında sanat izleyicisi bu hıza uygun çözümlenelerde bulunamamış, ona ayak uyduramamış ve gördüğünü anlamlandıramamaya başlamıştır. Özellikle 20.yy'ın ekonomiyi ön plana çıkarması sanat izleyicisinin bu durumunu suistimal edilmesine ve onun yönlendirilmesine neden olmuştur. Böylece sanat yapıtı özne-nesne-suje diyalektiğinden çıkarak sanat belirleyicileri tarafından yön verilen bir sistem haline gelmiştir. Sanat piyasasının bu kadar etkili olduğu bir dönemde sanatçıyı yönlendiren estetik kaygıları değil, sanat piyasasının belirleyicileri (korporasyonlar, küratörler, galericiler, sanat bienalleri ve festivaller) olmuştur. Bu durumda sanatçı da ya bu sisteme uyarak kendine finansal destekler arama yoluna gitmiş ya da sanatını bir başkaldırı aracı olarak seçip bu sistemi eleştirmek istemiştir. Bu şekilde çağdaş sanat çalışmaları oldukça çeşitlilik göstermiş ve sanatı bildiğimiz anlamda estetik haz nesnesi olmaktan çıkartılıp ona yeni anlamlar ve görevler yüklenmiştir. Bu nedenle estetik her alana yayılmış ve sanatta 'yüce' bir değer olarak görülen estetik değer de nilen şey artık kalmamıştır.

KAYNAKÇA

- AKYÜREK, E. (1994), *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- ALTUĞ, T. (2012), *Son Bakışta Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AMES, V. M. (1941). The Function and Value of Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* ,1 (1) , 95-105.
(http://www.jstor.org/stable/426748?seq=1#page_scan_tab_contents), (Erişim Tarihi:13.11.2015).
- ARAT, N. (1996), *Etik ve Estetik Değerler*, İstanbul: Telos Yayıncılık.
- ARDA, Z. (2008), Çağdaş Sanatın Eleştirisi, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 13, 153-156.
- ARTUN, A. (2013), *Çağdaş Sanat Nedir?*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ASLAN, S., YILMAZ, A., Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Post-modernizm, *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2), 93-108.
- ATAKAN, N. (2008), *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Yayınevi.
- AYTEKİN, C. A. (2010), Günümüzün Görsel Kültüründe Tüketici Estetik Anlayış-Resim ve Tasarım, *Tasarım ve Sanat Dergisi*, 6.
- BAĞATIR, R. D. (2011), Nesnenin Ötesi:Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7, 23-33.
- BAL, M. (2008), Yargı Yetisinin Eleştirisinin Kant'ın Felsefesindeki Yeri, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Araştırma Dergisi*, 19, 83-103.
(http://metinbal.net/metin_yayinlar/Makale.Yargi.Yetisinin.Elestirisinin.Kantin.Fel-sefesindeki.Yeri.metin.bal.pdf), (Erişim Tarihi:12.02.2015).

BAL, M. (2011), Geleneksel Estetik Anlayışın Bir Eleştirisi Olarak Adorno'nun Estetik Teorisi, *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, SOBIAD (Sosyal Bilimler Araştırmaları Derneği) tarafından yayınlanan hakemli dergi, 3(1), 71-76. (http://metinbal.net/metin_yayinlar/Adorno_estetik_teor_i_geleneksel_estetigin_eles_tirisi.pdf), (Erişim Tarihi: 12.02.2015).

BAUDRILLARD, J. (2005), *Sanat Komplosu*, (O. Adanır, Çev.). Paris: Sens & Tonka Yayınevi.

BAUDRILLARD, J. (2010), *Kötülüğün Şeffaflığı*, (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUDRILLARD, J. (2012), *Sanat Komplosu*, (E. Gen, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

BAYRAK, B. (2013). Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (1), 123-137.

BAYRAM, Y. (2003), Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama, *Yom Sanat*, 12, 12-15. (http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/yavuz_bayram_Ontoloji-Naili.pdf), (Erişim Tarihi: 17.05.2015).

BENJAMİN, W. (2002), *Pasajlar*, (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BOZKURT, N. (1995), *Sanat Ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.

BOZKURT, N. (1998), *20. Yüzyıl Düşünce Akımları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.

BRUNİUS, T. (1970), The Aesthetics of Roman Ingarden, *Philosophy and Phenomenological Research*, 30 (30), (Jun., 1970), 590-595.

(http://www.jstor.org/stable/2105637?seq=1#page_scan_tab_contents), (Erişim Tarihi: 25.02.2015).

BÜYÜKDÜVENCİ, S. (2006), Sanat ve Değer, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 47-50.

ÇELEBİ, V. (2014), Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojisinde Varlık ve Değer İlişkisi, *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Hakemli Elektronik Dergi, 7, 74-97.

ÇOLAK, B. (2011), Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection, *Fe Dergi*, 3 (1), 38-46.

ÇÜÇEN, A. K. (2006), Heidegger ve Felsefe, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 7-24.

DAĞTAŞOĞLU, A. E. (2012), Kant'a Giden Yolda Leibniz, Wolff ve Baumgarten, *Toplum Bilimleri Dergisi*, 6 (11), (Ocak-Haziran), 129-146.

DANTO, A. C. (2010), *Sanatın Sonundan Sonra*, (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DANTO, A. C. (2014), *Sanat Nedir?*, (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

DEMPSEY, A. (2007), *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*, (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür Ve Sanat Dizisi.

ECO, U. (1991), *Alımlama Göstergelimi*, (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Düzlem Yayınları.

ERDEMCİ, F. (2007), *Modern ve Ötesi 1950-2000: Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

ERDOĞAN, M. (2014), Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (1), 75-98.

ERGÜN, M. (2010), Estetik (Sanat Felsefesi), (<http://www.egitim.aku.edu.tr/sanاتفelsefesi.pdf>) , (Erişim Tarihi:01.05.2015).

ERİNÇ, S. M. (2004), *Sanatın Boyutları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

- ERZEN, J. N. (1991), *Modernizm Sonrası Sanat*, Çağdaş Düşünce ve Sanat, (Haz: İ. A. Duben, D. Şengel), İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.
- ERZEN, J. N. (2011), *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- ETAN, A. (1981), Nicalai Hartmann'ın Ontolojisinde Kategoriler ve Real Determination Sorunu, *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, 22-23, 185-206.
- GEİRGER, M. (1993), *Estetik Anlayış*, (T. Mengüşoğlu, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HARTMANN, N. (1946), Almanya'da Yeni Ontoloji, (T. Mengüşoğlu, Çev.). İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi, 1 (2-3), 202-254.
- HARTMANN, N. (2001), *Ontolojide Yeni Yollar*, (L. Yarbaş, Çev.). İzmir: İlya Yayınları.
- HİLLİE, K. (2012), *Sanat*, (412-501), (D. N. Özer, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları
- HODGE, S. (2014), *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, (E. Gözgülü, Çev.), İstanbul: Bkz Yayıncılık.
- <http://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/modern-cagdas-guncel-postmodern-mehmet-yilmaz/> , (Erişim Tarihi:21.03.2015)
- <http://www.tipeez.com/ch/main/news/ruzgar/7757/gorunmez-sergi.aspx>,(E.T.:13.05.2015)
- HÜNLER, H. (1998), *Estetik'in Kısa Tarihi*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- IRVIN, S. (1998), Contemporary Art: Ontology, *Encyclopedia of Aesthetics*, M. Kelly (Ed.). 2nd ed., Oxford University Press.
- (http://www.ou.edu/ouphil/faculty/irvin/Contemporary_Art--Ontology.pdf), (Erişim Tarihi: 25.12.2014).

- IRVIN, S. (2008), The Ontological Diversity of Visual Artworks, *New Waves in Aesthetics*, 1-19.
(http://www.palgrave.com/resources/sample-chapters/9780230220478_sample.pdf),
(Erişim Tarihi: 25.12.2014).
- KAGAN, M. (1993), *Estetik Ve Sanat Dersleri*, (A.Çalışırlar, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- KAHRAMAN, H. B. (2005), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular Ve Öteleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- KAHRAMAN, H. B.(2004), Pisuar'ı nereye koymalı?,
(<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=137517>), (Erişim Tarihi: 30.04.2014).
- KALKAN A., ALTINKURT, L. (2012), Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galericiilerinin Görüşleri, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, 125-135.
- KAVURAN, T. (2003), Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15, 225-237.
- KAVURAN, T., DEDE, B. (2013), Platon ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 23, 47-63.
- KONAK, C. (2012), *Çağdaş Sanat Bağlamında Fenomenolojik Gerçekliğe Bakış*.
Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KORUR, A. F. (2009), Çağdaş Sanatın Kaynağı, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Yedi*, 2, 57-60.
- KOZLU, D. (2009), Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları, *SDÜ Arte – Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 2 (3), 1-14.

- KÖKSAL, M. (2012), Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 22, 123-133.
- KRAUSSE, A. C. (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (D. Zaptçioğlu, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- KUPLIN, M. (2013), The Aesthetic of Ugliness—A Kantian Perspective, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5, 260-279.
- KUSPIT, D. (2010), *Sanatın Sonu*, (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- LALO, C. (2004), *Estetik*, (B. Toprak, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- NUTKU, U. (2006), Felsefenin Temel Disiplini: Ontoloji, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 79-84.
- ÖTGÜN, C. (2008), Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri, *Gazi Üniversitesi G.S.F. Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2, 159-178.
- ÖZÇINAR, Ş. (1999), Sanatın Doğası Ve Varlık Sorunsalı Olarak Sanat, *Felsefe Dünyası Dergisi*, Türk Felsefe Derneği Yayını, 3.
- ÖZDEMİR, F., KOCA, B. (2013), Makine Olarak Andy Warhol, *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, 2 (6), 239-253.
- RENKÇİ, T. (2014), Postmodernizmde Yeni Bir Oluşum: Durumsal Estetik, *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 4 (1), 61-68.
(<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tojdac/article/view/5000047162/5000044455>),
(Erişim Tarihi: 14.02.2014)
- RİFAT, M. (1992), *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Simavi Yayınları.
- SALLAN, S., BOYBEYİ, S. (1994), Postmodernizm ve Modernizm İkilemi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Araştırma Dergisi*, 15, 313-323.

SCHAPER, E. (1956), The Aesthetics of Hartmann and Bense, *The Review of Metaphysics*, 10(2), (Dec., 1956), 289-307.

(http://www.jstor.org/stable/20123573?seq=1#page_scan_tab_contents), (Erişim Tarihi: 12.02.2014)

SENA, C. (1971), *Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ŞHİNER, L. (2010), *Sanatın İcadı*, (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ŞAHİNDOKUYUCU, M. (1997), *Bir Kavram Olarak "Modernizm" ve Resim Sanatındaki Etkileri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ŞAYLAN, G. (2006), *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.

ŞENGÜL, E. (2013), Dilbilimsel Kavramsalılıktan Anti Görsel Deneyim ve Anti Estetik Haz : Joseph Kosuth, *Uluslararası İdil Dil ve Sanat Dergisi*, 2 (8), 1-13.

TANSUĞ, S. (1988), *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TAŞDELEN, D., YAZICI, A. (2012), *Estetik ve Sanat Felsefesi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

TATARKIEWICZ, W. (1963), Objectivity and Subjectivity in the History of Aesthetics, *Philosophy and Phenomenological Research*, 24 (2), (Dec., 1963), 157-173.

THOMASSON, A. L. (2004), *Aesthetics*, USA: Blackwell Publishing.

THOMASSON, A. L. (2005) The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (3), (Summer, 2005), 221-229.

TİMUÇİN, A. (1998), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.

TİMUÇİN, A. (2011), *Estetikte Anlam Ve Yorum*, İstanbul: Bulut Yayınları.

TUNALI, İ. (1957), İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik, *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, 3, 155-167.

- TUNALI, İ. (1979), *Estetik*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- TUNALI, İ. (1989), *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- TUNALI, İ. (2002), *Sanat Ontolojisi*, İstanbul, İnkılap Yayınları.
- TUNALI, İ. (2007), *Estetik*, İstanbul: Remzi Yayınevi.
- TURGUT, İ. (1993), *Sanat Felsefesi*, İzmir: Üniversite Kitabevi.
- TÜRKER, H. (2007), *Moritz Geiger ve Nicolai Hartmann'da Estetik Değerin Temellendirilmesi*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TÜRKER, H. (2010), Nicolai Hartmann'da Estetik Değer, *Mardin Artuklu Üniversitesi Mukaddime Dergisi*, 3, 1-26.
- WEH, M. (2010), Production Determines Category: An Ontology of Art, *Journal of Aesthetic Education*, 44 (1), 84-99.
- WHITHAM, G., POOKE, G. (2013), *Çağdaş Sanatı Anlamak*, (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Yayınları.
- YETİŞEN, H. (1998), *Estetiğin ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- YETKİN, S. K. (1972), *Estetik Doktrinler*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- YETKİN, S. K. (2007), *Estetik Doktrinler*, Ankara: Palme Yayıncılık.
- YILMAZ, M. (2001), *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YILMAZ, M. (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YILMAZ, M. (2009a), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

YILMAZ, M. (2009b), *Sanatçuları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

YILMAZ, M. (2012), *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ZİSS, A. (2009), *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

MERVE EKİZ

Doğum Yeri	Samsun
Doğum Tarihi	13.11.1990
Yabancı Dil	İngilizce
Lisans	2013 Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği, Seramik Anabilim Dalı
Yüksek Lisans	Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Anatomi ABD
İletişim	merveekiz@hotmail.com

SERGİLER

2014 Karma Fotoğraf Sergisi, Yeşilyurt Yaşam Merkezi, Samsun, Türkiye

YARIŞMALAR

- 2009 Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ponart Guaj Resim Yarışması, Sergileme Ödülü, Türkiye.
- 2010 I. Uşak Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması, Sergileme Ödülü, Türkiye.
- 2011 II. Uşak Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Genç Seramikçiler Karo Yarışması, Sergileme Ödülü, Türkiye.

SERTİFİKALAR ve BELGELER

- 2014 Ondokuz Mayıs Üniversitesi, "4th Scientific Writing and Stereology Workshop", Türkiye
- 2014 "Springer", "How To Publish a Scientific Journal Article Workshop", Türkiye
- 2014 Ondokuz Mayıs Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, "Onur Belgesi"
- 2015 Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, "İngilizce Hazırlık Eğitimi Başarı Belgesi"