

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Nazan Alioğlu
Bengisu Bayrak

Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu

Üzerine Bir Deneme



Literatür®

Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu

Üzerine Bir Deneme

LİTERATÜR YAYINLARI: 819

Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme

Nazan Alioğlu / Bengisu Bayrak

Kitap Tasarımı

Bengisu Bayrak

Kapak Görseli

“Departures” © Shahram Shahmiri

Basım Öncesi Hazırlık

Emel Atik

Birinci Basım, Eylül 2019

Basım ve Cilt

Ceylan Matbaa

Maltepe Mah. Davutpaşa Cad. Güven İş Merkezi

No: 83/317-318-319 Zeytinburnu - İSTANBUL

Sertifika No: 23352

Tel : (0212) 613 10 79

ISBN: 978-975-04-0799-4

© Copyright 2019, Literatür: Yayıncılık

Bu kitabın yayın hakları Literatür: Yayıncılık, Dağıtım,

Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti.'ne aittir. Kitabın tamamı veya bir bölümü

hiçbir biçimde fotokopi yoluyla çoğaltılamaz, dağıtılamaz,

yeniden elde edilmek üzere saklanmaz.

Sertifika No: 10843

LİTERATÜR®

Yayıncılık, Dağıtım, Pazarlama Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.

İstiklal Caddesi, İpek Sokak, No: 10 Kat: 2

Beyoğlu 34433 İstanbul

T 0(212) 292 4120

F 0(212) 245 5987

E literatur@literatur.com.tr

www.literatur.com.tr

Nazan Alioğlu
Bengisu Bayrak

Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu

Üzerine Bir Deneme



Nadir'e ve Sébastien'na...

İçindekiler

Önsöz.....	8
BÖLÜM 1	
Sanat-Gerçeklik İlişmesine Ontolojik Bir Bakış	
1.1 Gerçeklik ve Yorumları.....	12
1.2 Aynadan Ayna-Göze.....	16
1.3 Danto, Dickie, Duchamp ve Warhol: Sanat ve Gerçeklik İlişkisi	29
1.4 Klasik Gerçekçilikten Dünya Ötesi Gerçekçiliğe.....	38
BÖLÜM 2	
Estetik, Sanat Eleştirisi ve Yorum	
2.1 Kant'ın Birinci ve İkinci Estetik Anlayışı: Güzel Üzerine Aklın Oyunları.....	48
2.2 Salt Estetik Beğeniden Yoruma	60
2.3 Güzelden Kopuş ya da Exodus.....	64
2.4 Estetik Güzelliğe Karşı Sanatsal Güzellik	71
2.5 Sanat Tarihinin Sonu, Felsefenin Zaferi	74
BÖLÜM 3	
Eleştirel Çoğulculuk ve Çoğulcu Mimesis	
3.1 Çağdaş Sanatta Çoğulculuğun Yapılanması ve Kuramın Zorunlu Geri Dönüşü	80
3.2 Estetiğin Geleceği ve Gerekliliği.....	84
3.3 Estetik Nesneden Bilgi Nesnesine Geçiş: Sanat-Hayat İlişkisi	86
3.4 Pop ve Kitsch İlişkisi: Felsefeden Uzaklaşıp Gözyaşlarına Sarılmak.....	93
3.5 Şiddetlendirilmiş Mimesis	108
BÖLÜM 4	
Görsel Sanatlar Eğitiminde Kriz.....	124
Kaynakça.....	130
Dizin	136

Önsöz

Kevin Nguyen ve T. J. Khayatan adlarında iki Kaliforniyalı genç, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi'ne çeşitli ziyaretlerinde müze sergisine korsan olarak dahil olmak üzere çeşitli girişimlerde bulundular. Önce yere bir ceket, daha sonra bir beysbol şapkası, sonra bir çöp kutusu ve daha sonra da bir battaniye üzerine iki tüylü oyuncak hayvan bıraktılar. Ancak bunlardan hiçbiri 2016 yılında yere bıraktıkları gözlük kadar dikkati çekmedi. İzleyicilerden gelecek tepkileri görmek üzere bir kenara çekilen gençlerin “sanat yapıtı” birkaç dakika içinde fotoğrafını çeken insanlarla çevrelenmişti bile. Bir yıl sonra gözlük vakasının sanat dünyasında yarattığı etki, ananas vakasıyla taçlandı. Ruairi Gray ve Lloyd Jack adlı iki öğrenci, Robert Gordon Üniversitesi'nin “*Look Again*” (*Yeniden Bak*) adlı sergisinde boş bir stant üzerine sanat olarak algılanması umuduyla bıraktıkları ananasın, dört gün sonra cam bir kapakla korunduğunu gördüler. Her iki vaka da galeri mekânına yerleştirilen –ve Duchamp'ın ters çevrilmiş pisuvarından farklı olarak– başlangıçta anonim olarak üretilen, bu nedenle üzerinde “yaratıcısının” imzası yer almayan ve sanat nesnesi olduğu iması taşımayan sıradan iki nesnenin sanat yapıtı olarak yorumlanması, sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin yeniden düşünülmesi için güncel bir zemin oluşturdu. Bunun yanı sıra, sanat evrenindeki yeni durumların getirdikleriyle yaratıcı edimi kimlerin kullandığı veya sanatçının kim olduğu, sanat yapıtının gerçeklikten ontolojik olarak nasıl ayrıldığı, sanatla gerçeklik arasındaki farkın görülebilir farklılıklarla sınırlı olup olmadığı, estetik ve sanat felsefesi ile sanat eleştirisinin ne olduğu gibi soruları öne çıkardı. Bu sorular, özellikle çağdaş sanatta¹ anlam üretiminin sanat felsefesi ve estetik bağlamında tekrar sorgulanmasının gerekliliğine dikkati çekti.

Sanat üzerine yapılan felsefî tartışmalara bakıldığında sanat yapıtının güçlü bir kimliği olduğu ve günlük hayatın

sıradan nesnelerinden kolaylıkla ayırt edilebileceğinin düşünülmüş olduğu görülür. Antik Yunan’da her ne kadar sanat nesnesi ve sıradan nesneyi birbirinden ayırt etmek için özel bir kavram kullanılmamışsa da, sanat nesnesinin ne olduğu felsefelerinin temel konuları arasında yer almıştır. Sanatı normatif bir kavrama dönüştürme girişimi modern zamanlarda artmıştır.

“Sanat nedir?” sorusu, cevabı biliniyormuş yanılsamasını içinde barındırır. Çeşitli sanat kuramları bunu cevaplamaya çalışmıştır, ancak hiçbirisi tam olarak soruya sanatı bütünüyle kapsayacak şekilde bir cevap verememiştir. Bu soru genellikle de “hangisi sanat yapıtıdır?” sorusu gibi anlaşılmaya eğilimli olmuştur. Oysaki “sanat nedir?” sorusu “sanatın özsel nitelikleri nedir?” olarak düşünülmelidir. Bu nedenle “sanat nedir?” sorusu kestirme veya genelgeçer bir cevabının olamayacağını saklı tutar.

Arthur C. Danto, “sanat nedir?” sorusunun Andy Warhol’un 1964’te Stable Galeri’de açtığı sergiyle birlikte bir anlamda hükmünü tamamladığını, bunun yerine “sanat ile sıradan nesneyi birbirinden ayıranın ne olduğu” sorusuna yoğunlaşmak gerektiğini vurgular. Çünkü Warhol “iki şeyin dıştan aynı görünse de sadece farklı değil, önemli derecede farklı olabileceğini” göstermiştir (Danto, 2018:121). Danto’ya göre bunun sanat felsefesi açısından önemi, bir sanat yapıtı karşısında olduğumuzda o yapıtın sanat anlayışının sıradan nesneye göre büyük bir görsel fark göstermesi beklentisiyle o şeyin sanat yapıtı olduğunun farkına varılamayabileceğidir. Sıradan olanın başkalaşımı, yani sıradan nesnenin sanat nesnesi haline gelmesi konusunda şunlar söylenebilir: Sanat yapıtı olanı ve olmayanı ayırt etme konusunda sorulan sorulara verilen cevaplar ve sanat yapıtının “ne”liği konusunda verilecek son cevap, son cevap olmayıp, bu konudaki cevaplardan sadece biri olur, ya da geçici bir cevap olur. Belki de kabul edilme ihtimali taşıyan tek cevap, sanat yapıtının her zaman bir şey hakkında olduğu, anlamı olduğu, anlamı

cisimleştirdiği ve yoruma dayalı olduğudur. Günümüzde çağdaş sanatın ne olduğu ve anlama nasıl ulaşılacağı sorularının cevabının yorumdan geçtiği düşünüldüğünde yorumun bilişsellik, kuram ve eleştiriyi öncelediği sonucu ortaya çıkar.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat ile gerçeklik ilişkisinde gerçekliğin görüntüsünün hem örtük hem de doğrudan ifadelerle yorumlanarak çeşitlendiği ve çoğaldığı görülür. Belirgin bir şekilde doğanın mimesisi yerine kültürün mimesisinin yapıldığı son dönemler, düşünce tarihi boyunca sanat-gerçeklik ilişkisiyle birlikte değerlendirilegelmiş olan “sanat nedir?” sorusunun mimesis bağlamında yeniden gözden geçirilmesi için bir neden oluşturdu.

Bu kitapta çağdaş sanatta anlam yaratma yollarından biri olan, tüm Batı sanatını ve kültürünü belirleyen sanat-gerçeklik ilişkisi, estetik yargının geçirdiği dönüşümler, çağdaş sanatta bilişselliğin katılımıyla oluşan yeni estetikle birlikte çoğulcu mimesisin ortaya çıkış süreci ve bu çerçevede sanatta anlam üretimi sorunu ele alındı.

¹ “Çağdaş Sanat” terimi zaman zaman güncel sanatı işaret etmek için kullanılsa da, genel olarak “modern” sonrası sanat yapıtlarını tanımlamak için kullanılır. Örneğin, MOCA (Los Angeles) 1940 sonrasını, Tate 1965’ten sonrasını çağdaş sanat olarak tanımlarlar. Sanat dünyasını sürükleyen ülkelerden olmayan ülkelerde ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin 1991’de dağılmasının ardından yaygınlaşan çoğulcu yaklaşımların etkileriyle üretilen yapıtlar çağdaş sanat olarak tanımlanır.

BÖLÜM 1

Sanat-Gerçeklik İlişkisine Ontolojik Bir Bakış

1.1 Gerçeklik ve Yorumları

Sanat ile gerçek arasındaki etkileşim Antik Yunan'dan fotoğrafın bulunuşuna, hareketli görüntüden üç boyutlu görüntülere, sanal gerçeklikten (*virtual reality*) artırılmış gerçekliğe kadar (*augmented reality*) çeşitli boyutlarıyla her dönemin kendi dinamikleri içinde tartışılabilen sofistike bir ilişkidir. Duyularla kavranabilir olduğu varsayılan gerçekliğin temsilin göndergesel özelliğinin kullanılarak cisimleştirilmesi, Batı sanatında yüzyıllarca etkisini sürdürmüş bir sanatsal eğilim olmuştur. Antik Yunan'da Platon ve Aristoteles sanatı farklı yaklaşımlarla da olsa genellikle mimetik bir eylem olarak tanımlamışlardır. Bu görüş Rönesans boyunca devam etmiş, sanat ile edebiyat gerçekliği yansıtan bir ayna olarak betimlenmişlerdir. 18. yüzyılda “güzel sanatlar sistemi” adı verilen sanat alanlarının kendi içinde gruplanmasıyla ve 1747'de Charles Batteux'nun resim, heykel, dans, şiir, müzik gibi sanat alanlarının taklit ilkesinde birleşebileceğini öne sürdüğü metniyle taklit kuramı bir kez daha pekişmiştir. 19. yüzyılda sanat kendini sıradan deneyim ve algıdan, kavrayıştan yabancılaşmış ve soğumuş bulmuştur. Gerçekliği yorumlamak için yeni görme biçimleri aramıştır. Taklit görünenin sığ, yüzeysel sıkıntısından, yükünden kurtulmuş ve geleneksel toplumsal işlevini terk etmiştir.

Sanat dünyayı bilişsel ve algısal olarak kendi yöntemleriyle formüle edebilirdi. Fakat bu yeni yollar kaçınılmaz olarak eski yöntemlere, bayağı, sahte, kültürel olarak bıkkınlık veren gerçekliğin yeniden üretimi ve deneyimlenmesinin formüllerine göndermeler yapmıştır (Belting, 1987). 19. yüzyılda sanatçı kendisine gelenekler ve kurallarla sunulan doğayı farklı bir şekilde görmek için açık havaya çıkmış, ancak Doğalcılık, Gustave Courbet ve onun kuşağına uzun vadede sanat tedarik etme konusunda başarılı olamamıştır. Sanat ile hayat, sanatçı ile toplum arasındaki gerilim, sanatçının geri çekilip kendi vizyonu için yaratması konusunda ısrarcı

olmuştur (Belting, 1987). 1839’da fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle, sanat ile gerçeklik ilişkisi farklı bir boyuta taşınmıştır. Doğalcılık, doğa bilimlerinin nesnellığının büyük savlarını ya da iddialarını kabul ederken, sembolizm bu iddia ve savlara olan uzaklığını devam ettirmiştir. Sonunda sanatçı, durağan dünya anlayışını reddetmiş, kültürel olarak belirlenemeyen ve dilin gelişimi öncesine kadar geri giden görme biçimlerini icat etmiştir. Monet, Manet, Mondrian, Gropius gibi sanatçılar bilinen gerçeklikten uzak, yeni gerçeklikler inşa etme peşinde olmuşlardır. Hem gerçekliğe yeni yaklaşımlar hem de yeni gerçekliğe yaklaşımlar, yeni algılama ve kavrayış tarzlarını beraberinde getirmiştir. Böylece görsel sanatlar taklit, temsil, yansıtma, illüzyon gibi mimesis ile ilgili kavramlarla olan ilişkisini yeniden gözden geçirmek zorunda kalmıştır.

Gerçekliğin temsili sürekli bir sorun olarak karşımızda durur. Ancak yine de sanatsal biçim sorununun tamamını sadece taklit (mimesis) eylemine indirgemek hata olur. Taklit, sadece sanatın doğayı taklit ettiği yerde ölçülebilir. Belting’e göre (1987) taklit değerlendirilebilir, ölçülebilirdir; ama her zaman yeniden fakat değişik bir biçimde her zaman tanımlanmalı, belirlenmeli ya da sınırlandırılmalıdır. Sanat gerçekliği –yani toplumsal, dinî veya kişisel olanı– taklit ettiği zaman, taklidin sonucundaki cisimleşmeler gerçeklikle kıyaslandığında geriler, uzaklaşır, azalır. Bu nedenle gerçeklik için söyleyebileceğimiz tek şey onun her zaman değiştiğidir.

Doğa sanatın tek konusu olmadığından, doğalcılık sonrasında sanatçı çağdaş uygarlığı analiz etmeye başlamıştır. Bu uygarlığın kentsel ve endüstriyel manzarası modern olanın özü ve örneği olma bağlamında sanatçıyı etkilemiştir. Modern hayat türlerin eski, akademik hiyerarşisine yabancı olan teknoloji ya da metropol gibi yeni konular ve temalar getirmiştir. Duyumsanabilir olanın ötesine geçmek isteyen modern sanatçılar ve kuramcılar, sanat aracılığıyla duyuları aşan yeni gerçeklikler yapılandırma girişiminde

bulunmuşlardır. Modern sanatın Fütürizm ve Süprematizm gibi ütopyacı versiyonları, sanatı olası bir gelecek görünümü ya da bireysel mutluluk vaadi olarak sunmuşlardır.

Gerçeklik öncelikle onu yorumlayan bireyin zihninde somutlaşır veya gerçekleşir. Çağdaş sanat bağlamında ise bu gerçekleşme önce sanatçının zihninde oluşur ve sonra yapıtı yorumlayan izleyicinin zihninde yeniden üretilir. Böylece sanatsal mimesis her zaman bir gerçeklik tecrübesini açıkça belirtir, önümüze koyar ya da gerektirir. Bu durum kabul görmekte zorlansa da, görünmeyi görünürlük yapan soyut sanatın mistik iddiaları düşünüldüğünde 20. yüzyıl sanatında da aslında çeşitli şekillerde bulunur. Paul Klee “sanat görülür olanı yeniden üretmez, ama görülür yapar” demişti. Çünkü gerçeklik hiçbir zaman ilk bakışta görüldüğü gibi olmamıştır, sanat gerçekliğe göndermeler yaparak gerçekliği yorumlamıştır. Ayrıca gerçekliğin yeniden üretimi sadece basit bir teknik beceri sorunu da olmamıştır. Fotoğraf bile bir salt nesnel belgeleme aracı değildir. Tersine, sübjektif bir doğası vardır. Fotoğrafçının eline ve gözüne bağlı olan, oldukça bireysel bir gerçekliği yorumlama aracıdır. Francis Bacon’ın (aktaran: Farago, 2017:244) da dediği gibi, “(...) fotoğraflar sadece birer ayar noktası değildir; fotoğraflar çoğunlukla birer düşünce deklanşörüdürler”.

1820’lerde fotoğrafın bulunuşuyla sanatçılar doğayı taklide indirgemek yerine farklı bakış açılarını benimsemeye başladılar. Sanat kavramının sınırlarının sorgulanması, özellikle de fotoğrafın “doğanın kalem”i olarak hatasız, yanlışsız, eksiksiz kopyalama yapmasıyla var olan matrislerde kaymaların başlamasıyla sanatçı da modernizmin yeni matrislerinden birine kaymaya başladı (Danto, 2000:130). Sanatın ifade biçimleri dönemsel olarak sanat alanından dışlanmıştır. Örneğin fotoğraf erken dönemlerinde sanat sayılmıyordu. Bu durum The Museum of Modern Art’ın Edward Steichen yönetiminde bir fotoğraf galerisi açmasına kadar devam etti. Benzer bir şekilde, 18. yüzyıla kadar sanat

sayılan ve aristokrasiyle ilişkilendirilen lüks nesne olarak mobilya, Jacques-Louis David tarafından ileri sürülen “yüksek-sanat ve uygulamalı-sanat” ayrımından sonra soylu patronlarını ya da sahiplerini kaybetti ve zanaat olarak kabul edilmeye başlandı. Geçerliği tartışılması gereken bu ayrıştırma günümüze kadar devam etti. Yarar, fayda, işlev aurası taşıyan her türlü üretim sanatın kapsamı dışında bırakıldı. Bu, sanat yapıtı olanla olmayan arasındaki sınırları çaresizce kapamaya çalışan ve içinde derin sorunlar barındıran “sanat yapıtı işlevsizdir” mottosuna dayandırıldı (Danto, 2000:131).

20. yüzyıla gelindiğinde kaba mimesis anlamında taklide dayalı temsilde gerçek nesneyle plastik betimlemenin yerini değiştiren Kübizm² ile kolaj, asamblaj yöntemlerinin yanı sıra hazır-yapımları sanat alanına dahil eden Dada önemli kırılmalar yarattı. Bu yer değiştirme betimlemenin gerçek olana benzerlik ölçütü silmiş, betimlemenin modelini yüceltme temelini de çökertmiştir. Kolaj ve asamblaj yöntemlerinin kullanımı aynı zamanda resim/heykel ayrımında da bulanık bir alan oluşturmuştur. Sıradan nesneler evreninden seçilebilecek bir nesne kendi başına sergilenebilir hale gelmiştir. “Burada bir bakıma şeylerin kendisine doğru bir dönüş söz konusudur ve ihtiyaç duyulan tek şey bakışın aracılığıdır” (Farago, 2017:229).

Sanatta meydana gelen özsel değişimler ve dönüşümler sonucunda ortaya çıkan yeni gerçeklikler sunan Pop Art, soyut sanatın neden olduğu kitle kültürüne olan yabancılaşma ve bu kültürden soğuma sorununu da çözmüştür. Tahrikler, kışkırtmalar, zihinsel ve kavramsal oyunlar, bakan gözü kendi gerçekliğini yaratmaya ve yansıtmaya zorlamış, aynı zamanda da sanattan beklentilerini beyan etmesini beklemiştir. 1960’lardan itibaren Pop Art’la birlikte tamamen kafa karıştırıcı bir manevra gerçekleşmiştir. Bundan iki sonuç çıkmıştır. İlki birdenbire sanata ait olduğuna inanmadığımız kategorilerin de sanat çerçevesine uyar hale gelmesidir. “Politika bir tiyatro biçimi, giysiler bir tür tiyatro kostümü,

insan ilişkileri bir çeşit rol, hayat bir oyun haline gelmiştir. Artık kendimizi ve jestlerimizi bir zamanlar sanat yapıtlarını yorumladığımız gibi yorumluyoruz. Anlamlar, uyumlar ve birliktelikler arıyoruz ve bir oyunun içindeki oyuncu oluyoruz” (Danto, 1973:16-17). Danto için ikinci sonuç ise daha ilginçtir: Sanat analitik olarak yaşadığımız dünya ve hayat ile onların temsili arasındaki ilişkiyi veya boşluğu sorun edindiğinden, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişki zaten geleneksel olarak felsefenin alanında yer alır. Ama bu kez, sanat felsefesi ve sanat arasındaki ayrım yok olmuş, sanatın kendisi felsefeye dönüşmüştür.

Danto’ya (1973) göre sanat ve gerçeklik arasındaki ayrım konusundaki farkındalık ya da bilinç, sanat yapıtını sanat tarihinin belli bir dönemine yerleştirir. Bu da sanat ve gerçeklik arasındaki farktır. Bir nesnenin sanat yapıtı olması için Danto iki gerekli koşul koyar: anlam ve cisimleştirme. Bu da ancak yapıtın yorumlanabilmesiyle tamamlanır. Yorumlanamazsa sıradan nesnedir. Sanat yorum atmosferinde var olur. Her sanat yapıtı bir şey hakkındadır ve aynı oranda yapıtın konusuna dair bir tavrı veya o konuyu görme biçimini ifade eder (Stecker, 2010). Buna göre yorum sanat yapıtının ne hakkında olduğunu ve sanatçının niyetini de açıklar. Ancak buradaki yorum bilgi temelli bir yorum olmalıdır.

1.2 Aynadan Ayna-Göze

Sanatın doğanın taklidi olup olmaması tartışması modernizmle birlikte yoğunlaşmadan önce, mimesis kavramı yüzyıllar boyunca sanata etkin bir şekilde yön vermiştir. Mimesis kavramıyla ilgili düşünceleriyle Platon, “*Devlet*” diyalogunda sanatın kitleler üzerindeki olumsuz etkisi nedeniyle ideal devletinde sanat ve sanatçıyla ilgili olumsuz görüşleriyle bilirse de, ortaya koyduğu felsefe bu kestirme çıkarımdan çok daha sofistikedir. Platon’un mimesis ile ilgili metinleri çok yönlü ve derin okumayı, aynı zamanda Platoncu düşüncenin

temelindeki karmaşık yapılara hâkim olmayı gerektirir. Basite indirgemeci bir okuma, sanatçının ve sanatın kötülenmesiyle veya en iyi ihtimalle olumsuzlanmasıyla sonuçlanacaktır. Platon’un mimesis kavramına getirmiş olduğu eleştirilerin genellikle sadece “*Devlet*” diyalogunun 10. kitabı kapsamında bilinmesi, “*Yasalar*” diyalogunda mimesisin olumlu anlamlar kazanmasının gözden kaçırılmasından dolayı yapılan kısıtlı yorumlar ve bazı kuramcılara göre (Farago, 2017) Platon’un metinlerinin büyük çoğunluğunun Antik Yunancadan çeviriler üzerinden değerlendirilmesi, basite indirgemeci yaklaşıma yol açan etmenler arasında sayılabilir.

Danto (2012), Platon’un aslında sanatın mimesis olduğunu değil, mimetik sanatın tehlikeli olduğunu öne sürdüğünü söyler. Platon’da mimetik nesnelerin bakanın ruhunu gölgenin gölgesiyle cezbetmesi, sanat ve gerçekliğin birbirine karışması, sanata bakanın gerçeklikten uzaklaşması nedeniyle “mimesis” tehlikelidir. Platon’un gerçeklik olarak tanımladığı şey formlardır (idealar). Duyulara hitap eden görünüşler duyuları harekete geçirip insanın taşkın yanını kışkırtabileceğinden, görünüşlerin benzetimi olan sanat toplumsal olarak tehlikelidir. Platon bu nedenle aldatıcı, kopyayı orijinalmiş gibi sunan yanılsamacı yaklaşıma karşı çıkar. Bu düşüncelerini kısmen kendi döneminde tiyatro dekorları da dahil olmak üzere sanatın illüzyondan beslenen bir yol izlemesi etkilemiştir. Platon’un bu düşünceleri, günümüzün gerçek-sonrası (*post-truth*) döneminde sosyal medya da dahil olmak üzere kitle iletişim araçlarının toplumlar üzerindeki olumsuz etkileri hakkında geliştirilen fıkirlere ve Baudrillard’ın simülakrada oluşan hiper-gerçek dünya içinde yaşadığımız görüşlerine de yaklaşıp. Platoncu bakışa göre mimesis ya da taklit sanatçısı gerçeklik işinin peşine düştüğü zaman mimesisin ya da taklidin izleyicide sahte ontolojik inançlar ve düşünceler yaratmaması için, yani mimesisin illüzyona dönüşmemesi için özel önlemler alınmalıdır. Mimetik sanatçı belli uzlaşılara güvenerek

gerçekliğe mümkün olduğunca en yakın gerçekliği üretmeye çalışır. Diğer yandan, “paranteze alınacak olanın yeterli derecede gerçeğe uygun olması ve sonucun gerçekliğin kendisi sanılmaması garantilenerek taklit edilenle anında özdeşliğin temin edilmesi” aslında bir problemdir (Danto, 2012:43). Çünkü amaç tersine dönebilir. Orson Welles, 30 Ekim 1938’deki radyo yayınında dünyanın Marshılar tarafından işgal edildiğini söylediğinde, dinleyicilerin bunu gerçek sanması Platon’un eleştirdiği türden bir illüzyonun etkisidir. Alejandro González Iñárritu’nun “*Birdman, or the Unexpected Virtue of Ignorance*” (*Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi*, 2014) filminde, sahnedekeyken gerçekten vurulan tiyatro oyuncusunun oyunculuk başarısını coşkuyla alkışlayan tiyatro izleyicileri, kendilerini bir tür gerçeklik simülasyonu içinde sanırlar. Sokak tiyatrosunda/oyunlarında da böyle bir risk vardır; sokaktaki izleyici, izlediği şeye seyirci mi tanık mı olduğu konusunda emin olamayabilir. “Niyet edilen gerçeklik derecesi ne kadar büyük olursa, bunun gerçeklik değil, sanat olduğunu hatırlatan dışsal işaretlere duyulan ihtiyaç da o kadar büyük olur. Yapıtın gerçekçiliği azaldığında bu tür bir ihtiyaç da azalır” (Danto, 2012:43). Sanat yapıtı gerçek değildir, yanlış algılandığı zaman gerçek kabul edilir; diğer taraftan bu taklidin mantığına aykırıdır. Danto’ya (1974) göre sanatın önemi “gerçekliği uzağa koymak” olan mantıksal olgusuna bağlı olmasıdır. Eliot’ın da söylediği gibi, insan gerçekliğe fazla katlanamaz, bu yüzden onu sürekli deforme eder.

Platon yukarıdaki nedenlerden dolayı illüzyon ile taklit arasına bir çizgi çekmiştir.³ Örneğin bir sanatçı bir kuşun gerçek sanarak galeyayacağı bir üzüm çizerse bu sanatsal başarının tersi olurdu (Danto, 1974). Bu sanat anlayışında kopya, kopyası yapılan nesneye birebir düzeyde indirgenemez olmalıdır. Kopya, kopyayı yapanın izini taşımalıdır. Bu şekilde kopya ile gerçek nesne arasına bir mesafe koymalıdır. Yansımalar ve gölgeler gibi kopyalar ontolojik olarak

yerleştirilmesi gereken varlıklardır. Bunlar ne sanat yapıtıdır ne de gerçek nesnelerdir. Platon’da bir sanat yapıtının kopyası mantıksal olarak sanat nesnesi sınıfının dışında tutulur. İneğin kopyası inek değildir, sanat yapıtının kopyası sanat yapıtı değildir. Kopyaları orijinalden ayırmak zordur. Kopyalar orijinal olanın özelliklerine sahip değildir. Yalnızca orijinale işaret ederler ve ona benzerler.

Sanat yapıtının temel özelliğinin mimetik özellik olduğu düşünüldüğü zaman özellikle belli bir konunun hak ettiği ilgiyi görmediği gözlenir: Mimesis temsildir ve temsiller belirli özellikler tarafından çağrıştırılır. Var olan bir şeyle ya da dünyada var olmuş herhangi bir şeyle ilişkilendirilir. Taklidi sadece modelin kopyası olarak yorumlamak bizi belli bir noktaya kadar taşıyabilir. Çünkü “taklitlerin yalancı bir nesne olmasının yanı sıra gerçek nesneleri temsil etmek gibi daha önemli bir görevleri de vardır” (Danto, 2012:38). Mimesis doğru ya da yanlış olabilir. Andina (2011:90) buna dair şöyle bir örnek verir: “Eğer ailemin tarihini anlatan bir roman yazarsam, en azından kısmen de olsa olaylara gönderme yapmam gerekir. Bu arada doğru ya da yanlış şeyler yazabilirim. Diğer taraftan, hiç var olmamış şeylerin temsilini de katabilirim, Harry Potter’ın temsili gibi. Maksatlı içerikler belli karakterize edici özellikleri paylaştıkları için Harry Potter temsillerini tanımlanabilir kılmıştır. Mimesis kavramı konusunda taklit ve temsil aynı yere çıkabilir. Taklit gerçek değildir, gerçeğin temsidir. Bu sayede realiteye katılır. Ancak günümüz çağdaş sanatı çevrelerindeki yaygın görüşe göre tanımlanan mimesis, gerçeğe benzedikçe basitleşerek başarısız olur. Öte yandan, gerçekliğin yeniden ve gündelik gerçekliğe paralel olarak kurgulanması, çağdaş sanatta sıklıkla başvurulmuş bir pratiktir.

Danto (2012) temsil kavramının da kendi içinde bir dilemma barındırdığını söyler ve temsilin iki ayrı anlamını, Nietzsche’nin tragedyanın doğuşunun Dionysosçu ayinlerden kaynaklandığını düşündüğü tartışması üzerinden açıklar.

Bu ayinlerde insanlardaki coşkunluk haline neden olan ve insanlara “görünen” Tanrı’nın gerçekten orada olduğuna inanılması temsilin ilk anlamıdır; temsil edilen şey temsil eden şeyde gerçekten bulunur. Ayine katılanlar Dionysos’un kendilerine gerçekten görüldüğüne inanmasaydı, ayin kendi kendini olumsuzlardı. Belli bir zaman sonra bu ayinler sembolik mizansenlere dönüştü ve bir şeyin başka bir şey yerine geçmesiyle temsil etme gerçekleşti. Bu da temsilin ikinci anlamıdır. Tragedyada Dionysos birinci anlamda değil, ikinci anlamda görünür. Sembolik anlatımın gerçekliğe belli bir mesafede durduğunun ayırımında olmadan izleyen bir izleyiciye bir diğer izleyici gerçek bir görüntü izlemediğini söyleseydi ve ilk izleyici haklı çıksaydı, diğeri tiyatro kurallarının ihlal edildiğini düşünürdü. Sonuçta tanrıların tiyatro sahnesinde işi olmazdı.

Danto’nun konuyu ele alışı tarihsel veya dinî bir bağlamda değil, temsilin iki ayrı anlamının görüntünün iki ayrı anlamıyla benzeşmesi bağlamındadır. Görüntünün ilk anlamı bir nesnenin kendisinin görünmesidir, ikincisi ise Platon’daki gibi görüntünün nesnenin kendisi olmadığı durumlardır (örneğin gökyüzündeki bir parça ışığın güneş olduğunu sanmak). Danto’ya göre sanat kavramı genelde temsilin veya görüntünün ilk anlamıyla bağdaştırılır ve muhtemelen sanat bu nedenden büyü gibi şeylerle, yani temsilin yerine geçtiği şeyi içinde barındırması durumuyla ilişkilendirilmiştir. Bu, ikonoklastik görüşün nereden beslendiğini de gösterir. Platon da formların görüntülerinde mevcut olduğunu düşünmüştü.

Platon’un evreninde nesneler duyulur olanlar ve akılla kavrananlar olarak ikiye ayrılır. Akılla kavranan formlar (idealar) ile duyularla algılanan şeyler arasındaki ilişkinin incelendiği *Devlet*’in 6. ve 7. kitaplarında, duyularla algılanan şeyler bazen tanımlanmış görseller, bezen de akla yol gösteren betimleyici örnekler olarak anlatılır. Platon görünüşün aldaticılığıyla ilgili sorunu, yani görüntünün yansıttığı gerçeklikle arasındaki ilişkiye dair sorunu incelerken

D miourg s (Mimar Tanrı)  retimi ve insan üretimi olarak ikiye ayırdığı üretimde insan üretimi olmayan şeyleri doğal gerçeklikler olarak tanımlar. Doğa kendi kendine işleyen bir sistem –D miourg s’un alanı– olduğundan, akılla kavranmak yerine duyularla algılanır. “*Kosmos aisthetos*” (duyulur dünya) olarak isimlendirilen bu g r n   ler dünyası, idealar dünyası (düşünce/form dünyası) olan “*kosmos noetos*”un bir yansımasıdır. Sanatın görüntüleri birer benzetme ve kopya olarak dış dünyayı yansıtır. Bu nedenle bunlar gerçeklikler değil, sadece görüntülerdir (yanılsama, *eidola*), ideaların kopyalarıdır. O yüzden nesneler ile sanat arasındaki ilişki mimesis (taklit) ilişkisidir. Platon gerçeklik yanılsaması olarak mimesisi *Devlet*’te (596d, 596e), Glaukon ile Sokrates arasındaki diyalogda geçen ayna metaforu⁴ ile kullanarak açıklar.

Platon’un değerler hiyerar inde ilk olarak gerçek varlık (*ontos on*) bulunur. Platon’un ünlü yatak örneğinde “idea” olarak yatak, marangoz tarafından üretilen bir “kopya” olarak yatak ve son olarak marangozun ürettiği yatağın kopyasını model olarak alan ressamın yaptığı “kopyanın kopyası” olarak yatak vardır. Bu örnekten, sanatçının simülakrum gibi salt bir kopya ürettiği çıkarımını yapmak indirgeyici bir yorumdur; çünkü Platon, sanatçının yaptığı kopyayı “donuk bir model” olarak değil, ideaların bir yorumu olarak anlar (Fargo, 2017:33). Platon “*Yasalar*” (II, 656) diyalogunda taklidin duyulur dünyanın daha iyi anlaşılabilmesi ve yorumlanabilmesi için olanaklar sağladığını ifade eder.

Danto (2012), Platon’un yatak örneğine dair üç farklı yatak  rneği verir ve bunları Platon’un değerler hiyerarşisinde yaptığına benzer bir şekilde sıralar. İlk  rnek, Rauchenberg’in “(...) sanatın Platon’a d   len tüm dipnotlarından ibaret olduğunu s ylercesine kimsenin içinde uyuyamayacağı, üzeri boyanmış ve dik olarak duvara monte edilmiş” yatağıdır (Danto, 2012:31-32). İkincisi Claes Oldenburg’un plastikten yapılma, uyumak için pek de konforlu olmayan yatağıdır. Bu

yatak marangozun yatağından farklılığı düşünülünce Platoncu bir bakışla “o kadar da fena olmayabilir” (Danto, 2012:32). Üçüncüsü ise varsayımsal sanatçı J.’nin “iş sonuna kadar götürerek” sergilediği kendi yatağıdır. J. yatağını üzerine boya damlatmaya gerek görmeden sergilemiştir. Bu yatak J.’ye göre bir şeyin taklidi değildir; marangoz tarafından üretilmişse de, yatağı tartışmalı olarak sanat yapıtı yapan J.’dir.

Bu sıralamaya Tracey Emin’in ilk versiyonunu 1998’de yaptığı “*My Bed*” (*Yatağım*) adlı yapıtını eklemek istersek sıralamada nerede yer alırdı?⁵ Sıralamayı tekrar gözden geçirdiğimizde sıralamanın bir açıdan gündelik gerçekliğe benzerlik sıralaması olduğunu da görebiliriz. Gündelik gerçekliğe benzerlik açısından Emin’in yatağının gerçekliğe yakınlığı yüzünden Oldenburg’dan sonraya, içinde barındırdığı kurgusallık nedeniyle de J.’nin yatağından önceye konması gerekirdi. Diğer taraftan gerçek olana benzemek Platon’un “sanı” diye tanımladığı aldatıcılık unsurunu ortaya çıkaracağından, mimesisin *Devlet*’teki yorumuna göre üçüncü ve dördüncü yataklar düşük bilgi sunardı; bu da tehlikeli olurdu. Öte yandan Dantocu bir bakışla yatakları değerlendirirsek, J. ile Emin arasındaki fark görüntüye dayalı bir fark değildir. Günümüzde çağdaş sanatın mimetik sanat yapıtı üreten sanatçıya sunduğu seçenek, sanat yapıtı ile gerçek nesne arasındaki bütün farklılıkları silip süpürebilir. Bu nedenle üçüncü ve dördüncü sıralamaya hangisini koyacağımıza yatakların görüntüsüne göre karar veremezdik. Her taklit eylemi gerçek-özgün bir varlığı şart koşarken, çağdaş sanat söz konusu olduğunda bu gerçek-özgün varlığın yerini toplumsal ve kültürel oluşumların kendileri ve bunların eleştirisi alır. Emin’in yatağı birebir taklit değil, toplumsal ve kültürel olayların bir eleştirisi ve yorumudur. Öte yandan J.’nin yatağı hangi niyetle ortaya koyduğunu bilmiyoruz. Dickieci bakışla eğer J.’nin yatağı değerlendirici bir tavırla ele alınmamışsa, yatağı sanat yapıtı olmaması nedeniyle listeden çıkarmamız gerekirdi. O

zaman buradaki karar unsuru sanatsal tavrın ne olduğuyla ilgilidir. Benzer bir şekilde, sanat ile gerçeklik arasındaki farkın türlerle ilgili olmak yerine tavırla ilgili olduğunu söyleyen Danto’yu mimesis kuramını yeniden incelemeye iten şey taklit ile gerçek arasındaki boşluğun, sanat ile hayat arasındaki boşluğun daha açık bir hali olabilmesi olasılığı ve bu iki boşluğun benzerliğini araştırmanın, sanat ve gerçeklik ilişkisinin daha iyi anlaşılabilmesine yol gösterebilecek olduğudur.

Danto’ya (2012:37) göre sanat oyun, büyü, rüya ile kavramsal olarak “dünya dışından” olmak anlamına yakındır ve dünyaya dair gerçekliğe belli bir mesafede durur. Bu nedenle de “bir sanat yapıtı olduğu halde tıpkı bir yatağa benzeyen çünkü gerçekten bir yatak olan J.’nin yatağı”na nasıl davranacağımız konusunda temkinli olacağımızı hatırlatır. Platon’un temkinli olması da benzer bir bağlamdadır. Platon, son dönem düşüncelerini yansıttığı “*Yasalar*” diyalogunda bunun yorumlayıcı bir yaklaşım olarak faydalı olacağını da pekâlâ söyleyebilirdi. Çünkü Emin tanıklık ettiği çağa dair bir eleştiri sunarak kültür çalışmalarının güncel bir parçası olan toplumsal cinsiyet tartışmalarına yaptığı göndermelerle açıklayıcı ve bilişsel bir yorum yapar.

Platon’un “*Devlet*” diyalogundaki mimesis kavramının yorumlarından biri olan sanı (*doxa*) yukarıdaki örneklerdeki gibi yorumlanırken, teknik anlamı yanılsamayı içinde bulunduran sandırma anlamından muaftır. Mimesisin teknik açıklaması “*Kratylos*” diyalogunda isimlerin özünün ne olduğu sorusuna cevap olarak tasarlanmıştır. Diyalogda mimesis isimlerin taklidi anlamında teknik bir deyim olarak kullanılır. Bu bağlamında mimesis olumsuz bir anlam içermez. Mimesisin olumlu bir kavram olarak görülmesi *Devlet*’in 3. kitabında da devam eder. İsimler nesnelerin taklididir; sesle taklit ediş ve isimlendirme mimesistir. Örneğin şairler tragedya ve komedyadaki gibi anlatılarında bir başkasının yerine geçerek kendilerini ifade ederlerse taklit

yapmış olurlar (*mimeisthai*). Burada mimesis aldatıcı bir özellik taşımadığından ve isimlerin varlık şartı olduğundan, doğru ve gerçektir. Temsil ya da mimesis bağlamında çağdaş sanatta “adlandırma” veya yorum sorunu ele alındığında unvanların, adlandırmaların, etiketlerin her türden nesneyi yorumlama konusunda bizleri yönlendirdiği gözlenir. Dilbilimci Benveniste’ye (aktaran: Farago, 2017:242) göre “dil gerçekliği yeniden üretir” ve aynı zamanda “gerçeklik dil aracılığıyla yeniden üretilir”. Wittgenstein, “*Tractatus Logico-Philosophicus*” metninde gerçekliğin resimsel yeniden üretim gibi yapılandırıldığı düşüncesinden yola çıkar. Platon, “*Kratylos*” diyalogunda dil-gerçeklik ilişkisini incelemiş ve buradan kelimelerin görüntüler gibi gerçekliğe dolaylı olarak ulaştığı sonucuna varmıştır. Wittgenstein da dilin gerçekliğin birebir kopyasını üretmediğini, gerçekliği yorumladığını söyler.

Platon’a göre bir şeyin resmi o şeyin taklidi olduğu gibi, bir şeyin adı da o şeyin özünün taklididir. “*Kratylos*” diyalogu 432’de Sokrates adların taklit, adlandırmanın da resim gibi taklit sanatı olduğunu, “bir adın” ya da sözel gösterenin “vokal imitasyon” olduğunu ifade eder. Bu, diyalogda şöyle geçer (Platon, 1982:249, 245):

432b

— Sokrates: Bir nesneyi göstermek için sesimizi, dilimizi, ağzımızı kullanmak istediğimize göre, herhangi bir nesnenin gösterilmesini de bunlarla elde edilen, herhangi bir nesneye öykünerek yapmaz mıyız?

— Hermogenes: Böyle olması gerekir bence.

— Sokrates: Demek oluyor ki, ad nesnenin sesle yapılan öykünmesinden başka bir şey değildir. Bir kimse sesle bir öykünüşünde nesneye öykünüyor ve adını söylüyor.

428d

— Sokrates: (...) Bir adın doğruluğu nesnenin doğasını

göstermesine dayanır, diyoruz. Bu tanımlamayı yeterli buluyor muyuz?

— Kratylos: Bence bu tanımlama yeter de artar bile, Sokrates.

— Sokrates: Demek ki, adlar öğretmek için konuyor.

— Kratylos: Yüzde yüz öyle.

O halde taklit etmek (ya da imitasyon yapmak) isim verme işidir. Sokrates'in semantik sezgileri bu konuda oldukça güçlüdür. Anlam mimetik nesnenin üzerindedir ve gerçekçi ya da mimetik sanat yapıtı aynı zamanda bilgi nesnesidir. Mimetik sanat nesnesi olarak çağdaş sanat yapıtının bilgi nesnesi olma niteliği yorumlanabilmesine bağlanabilir. İsimlendirme yapıtların içeriğini tamamlar ve izleyiciyle iletişimini yönlendirir. Örneğin Duchamp'ın bir pisuvarı ters çevirerek “*Çeşme*” adını verdiği yapıtını yapıt olarak öneren unsurlar sadece gündelik bir nesnenin işlevinin ters çevrilmesi eylemi değil, aynı zamanda ismidir. O zaman taklit nesnesi meydana getirmek ya da taklit eylemi bir isimlendirmedir (Danto, 1974). Bir sanat yapıtı “isimsiz” diye adlandırıldığında bile bu, yapıtı yorumlamaya ya da okumaya yöneliktir. İsimlendirme eylemi özellikle çağdaş sanatta yapıtın yorumlanması için alımlayıcısına bilişsel bir dayanak oluşturur. Groys'a (2014:113) göre, bugün çağdaş sanat yapıtlarına eşlik eden bir metin bulunmadığında sanat yapıtı “savunmasız” gibi görülür, bu yüzden yapıtların “isimsiz” olduğu durumlarda bile isimsizliğin yazılması gerekir. İsimsizlik nedeniyle yapıt bir tür eksik kalma durumuyla karşı karşıya kalır. Anlamı izleyiciye tam olarak aktarmakta zorlanır.

Sanat felsefesinin temel sorusunun “sanat nasıl bir şeydir?” olduğu yerde zaten felsefe de olmalıdır. Danto'nun (1974) belirttiği gibi başlangıcından beri filozofların kendilerini sanata yöneltmeleri konusunda hissettikleri zorunluluk rastlantı değildir. Çünkü felsefeciler, felsefeye

ilgili konuların kavramsal özelliklerini sanatın paylaştığını düşünürler. Felsefe dil ve dünya arasındaki ilişkiyi metafizik olarak karakterize eder. Bu anlamda sanat yapıtı da dilbilimseldir. Başka bir deyişle sanat da dildir; çünkü sanat da dilin gerçekliği yorumladığı gibi gerçekliği yorumlar. Dil gerçekliği yorumladığından, gerçekliğin birebir kopyası değildir. Sanat ve gerçeklik arasındaki mekân ya da boşluk, dil ve gerçeklik arasındaki gibidir. Sanat yapıtı bir şey söyler, söyleyenin fiziki varlığını ve nesneyi yorumlayacak bir yorumcu da önceden varsayar. Sanatın dilini konuşacak kimse yoksa sanat da yoktur. Yorumcu sanat yapıtı ve gerçek nesne arasındaki farkı yeteri kadar bilirse, sanat yapıtının gerçek nesnenin bir yorumu olduğunu takdir ederse ve durduğu noktayı sanat dünyası ve gerçek dünya arasındaki farklılığa bağlarsa sanat vardır. Aristoteles de sanatın varlığını gerçekliğe karşıt olarak belirler, sanat bir kurmacadır ama hareket noktası gerçekliktir.

Aristoteles insanın sanattan yani mimesisten aldığı zevki açıklar. Ona göre taklidi yapılan nesne zaten gerçektir. Bu konu Platon’la arasındaki bilinen en önemli farktır. Platon’da mimesise yüklenen anlamlardan biri sanıdır (*doxa*) ve sanı bilgisi gerçek değildir. Gerçekçi bir filozof olan Aristoteles’in görüşünde ise mimetik nesne cisimleşmiş bir varlıktır ve bir hoşlanma nesnesidir. Ancak bu mimetik nesneden alınan haz veya zevk tamamen bilişseldir, kavrama ilişkindir: “Şiir sanatı ya da genel anlamda sanat, varlığını insanda bulunan iki ana nedene borçludur. Birincisi taklit iç tepisi olup, insanlarda doğuştan vardır. İnsanlar öteki yaratıklardan taklit etmeye olağanüstü yetkili olmalarıyla ayrılırlar ve ilk bilgilerini taklit yoluyla elde ederler. İkincisi ise bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır. Bu insan için karakteristiktir. Sanat yapıtları karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar. “İnsanın homo sapiens olarak meydana getirdiği her şeyin temelinde mimesis vardır. Çünkü insan insan olarak Aristoteles’e göre, bir *zoon mimetikotaton*’dur” (Tunalı, 1983:99). Aristoteles

için mimesisten üç farklı olasılık ortaya çıkar: nesneler nasıl idiyseler veya nasılsalar, mitoslara veya insanların inançlarına göre nasılsalar, ya da nasıl olmaları lazım geliyorsa o şekilde tasvir edilebilirler (Tunalı, 1983). Çağdaş sanat, imkânsız ve absürt de dahil olmak üzere Aristoteles'in mimesis olasılıklarının tümünü anlam üretebilmek için kullanır. Bu durumda Aristotelesçi bakış açısıyla yorumlandığında Emin'in yatağı kurgusallığıyla "nasıl lazım geliyorsa" o şekilde tasvir edildiği anlamına gelir.⁶ Bu yüzden Aristoteles'te kaba mimesisin üzerine çıkan ideal bir mimesis anlayışı vardır.

Danto'ya (1973) göre gerçekliğin birebir temsiliyle ilgili kimse hata yapmaz. Birebir "mimetik olma" durumu da, birebir "mimetik olmama" durumu da gerçekliğin bir ölçütüdür. Saf sanat saf gerçekliğin içindedir. Diğer taraftan sanatı ne olarak çağıracağımız ya da adlandıracağımız ve "ortak rıza" denen, kabul gören veya oluşturulan gerçekliğin gerçeklik olup olmadığı gibi bir dilemma da söz konusudur. Bu konularla ilgili olarak da ancak bir dilemmadan diğerine koşulur (Danto, 1973). Danto bu dilemmayı biri sanat yapıtı olan, diğeri olmayan ve birbirine benzeyen bir çift nesneyle örnekler. Olasılık açısından, baktığımız şey ne ise onu görürüz. Ama bu görülen şey aslında gözle buluşmayabilir de. Bu da umutsuzca sanat ve gerçekliğin devamlı olarak birbirlerinin sahalarına sızmaları anlamına gelir. Sadece bu şekilde Sokratesçi dilemmadan kaçabiliriz ki, bu dilemma, bu karışıklık sanat tarihini hayli meşgul etmiştir.

Mantıksal olarak sanat yapıtının kopyasının ya da sahtesinin sanat yapıtı sınıfının dışında tutulması anlaşılabilir olabilir. Ama karmaşık örnekler ve sorunsallar her zaman olanaklıdır. Picasso'nun "sanatsal istenç eylemi" olarak boyanmış bir kravat sergilediğini düşünün. Birisi bunu bir çocuğun bile yapabileceğini iddia edebilir. Doğru. Bu, çocuğun becerisinin kapasitesinin üzerinde bir yetenek gerektirmez. Ama Danto bu çocuğun modern zamanların büyük ustası tarafından yapılan bir yapıtın kopyasını yapmasının sebep olacağı muhteşem bir

gelecekte şüphelidir. Ayrıca çocuk sanat yapıtı üretmemiştir. Bir şeyi sanat yapıtı değilken sanat yapıtı olarak görmek ve bir şey sanat yapıtıyken onu gerçek nesne olarak kabul etmek, bir şeyi sanat yapıtı olarak tanımlamak konusunda yapılan ontolojik bir kaydırma olurdu (Danto, 1974). Bir çocuk tarafından meydana getirilen şeyin sanat dünyasına girmesini engelleyen şeyler vardır (Danto, 1973). Bu, Tarihsel Sanat Tanımı'nın⁷ söz ettiği sanatsal amaç özelliği ve onun işaret ettiği köken çocuğun ediminde ve sözde “yapıt”ında yoktur. Ancak Poussin, Cézanne ya da diğer birçokları da kravati boyayarak sanat yapıtı yapmazlardı. Cézanne'ın zamanındaki sanat dünyasında boyanmış kravata yer yoktu. Her şey her zaman sanat yapıtı olamazdı. Sanat dünyasının buna hazır olması gerekiyordu (Danto, 1973).

Belting (1987) ne zaman sanat hakkında konuşmaya yeltensek, aslında gerçeklik hakkında konuşmanın önemine tanık olduğumuz sonucuna varır. Sanatın bir şekilde gerçeklik yansıtması olması ya da sadece gerçekliği yansıtmaya çalışması olasıdır. Çünkü gerçeklik her dönemde farklıdır ve her dönemde var olan gerçeklik üzerine veya onlardan bağımsız yeni gerçeklikler türetilir. Harari'nin (2018) dile getirdiği gibi, günümüzde gerçekliği kurmacadan ayıran belirgin bir sınırın olup olmadığı tartışmalıdır. Artırılmış gerçeklik, etkileşimli gerçeklik, hologramlar gibi dijital âlemin ya da sanal dünyanın gerçekliği mimesisin düz anlamında yapmış olduğu zirve değil midir? Artık gerçekliğe sanal âlem üzerinden bağlanmıyor muyuz? Sosyal mecralarda oluşturulan yalan veya çoğul benler de gerçek-sonrası dönemin yansımaları değil midir? Günümüzde zaman zaman küçümsenen mimesisten vazgeçmek bir yana, sonsuzluk ve sonsuz yaşam konusuna kadar uzanan insani bir tutkunun, sonsuzluk tutkusunun da akla gelmeyen, hatırlanmayan ya da ilişkilendirilmekten kaçınılan adı mimesis değil midir? Ölümsüzlüğü bulma çabalarında hayvan klonlama gibi çeşitli anlamlarıyla kopya, mimesis kavramına

karşılık gelen terimlerden değil midir? Kuramcılar mimesis kavramının toplumsal işlev anlamına takılsa da gerçekliğin taklidi günümüzde dijital devrimle birlikte yeni ya da ikinci bir gerçeklik olarak önümüzde durmaktadır.

1.3 Danto, Dickie, Duchamp ve Warhol: Sanat ve Gerçeklik İlişkisi

Bir özcü olarak Arthur C. Danto, Wittgensteinci⁸ “açık kavram” düşüncesini fazla geniş bir kavram olması nedeniyle eleştirir ve sanatın yine de bazı temel niteliklerinin olması gerektiğini düşünür. Bu temel niteliklere göre sanat yapıtı her zaman bir şey hakkındadır. Sanatçı, yapıtın temsil ettiği bir şey “hakkında” olmasına ilişkin bakış açısını ve durduğu noktayı metaforlar ile ortaya koyar. Bu ortaya koyuşun her zaman tarihsel bir bağlamı vardır ve sanatsal ifadenin içeriği hem yapıtı yapan hem de bakan tarafından yapılacak yorumla oluşur.

Danto temsil kuramında sanatın anlamını gösterdiği/ anlamlandırdığı şeyden ayırt eder ve anlamın gösterdiği şeyden daha önemli olduğunun altını çizer. Örneğin Warhol’un “*Brillo Kutusu*”, Harvey’nin *Brillo* kutusu hakkında değildir; Amerikan toplumuyla ilintili çok katmanlı olgularla ilgilidir. Duchamp’ın “*Çeşme*” yapıtı da pisuvarlarla ilgili değildir, bir pipo resminin pipolarla ilgili olmak zorunda olmadığı gibi. Yapıt kendi anlamının bir ifadesidir.

Murray (2012:110-111) bir sanat yapıtının gösterdiği veya anlamlandırdığı şey karmaşık olsa da bunun yine de böyle olduğunu söyler ve konuyu bir at resmiyle örnekler: “(...) bir at resmi atlarla ilgili olmak zorunda değildir. Soyluluk ya da doğa ya da bir sürü başka şey hakkında olabilir. (...) Örneğin resim, bir atı göstererek Napoléon’un bir vesileyle bindiği aygıra değiniyor olabilir. Dahası, at Napoléon’un kendisini simgeleyebilir. Durum ne olursa olsun, ne resmin gösterdiği türden bir şey (at), ne bu türün değinilen belirli bir örneği

(Napoléon'un atı) ne de simgelenen insan (Napoléon) resmin anlamıyla aynıdır. Resmin Napoléon ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz; ama genelde bu eksiltili bir cümle gibi ele alınmalıdır. Resmin, örneğin Napoléon'un gücü ve hırslarına ilişkin olduğunu savunmanın kısa ve zor anlaşılır ifadesidir. At sadece insanın yerine geçmez; onun görünürdeki gücü ve iradesi, kahraman insan tipine özgü niteliklerin benzeridir”.

Danto'nun “değişilmez/vazgeçilmez/yeri doldurulmaz” (*irreplaceable*) olarak tanımladığı yöntemi önemlidir. Bu, aynı görüntüye sahip iki şeyin varlıkbilimsel konumları veya anlamları bakımından farklı kimliklere sahip olması düşüncesidir. Bu nedenle her pisuvar, Duchamp'ın *Çeşme*'si gibi müzeye konmaz. Danto bunun içerik açısından da geçerli olduğunu söyler. Buna dair varsayımsal örneğinde içerik, tarihsellik ve sanatçının amacı açısından farklı olup, görüntüleri aynı olan resimlerin bir arada olduğu bir galerideki resimlerin birbirine benzemekten dolayı temsil ettikleri şey mimesisle ilgili değildir (Murray, 2012). Bu da benzerlikten dolayı aynı anlama ulaşmayacakları anlamına gelir. Yine bu nedenle, Warhol'un “*Brillo Kutusu*” ile Harvey'nin *Brillo* kutusu aynı anlama gelmez. Bu nedenle, benzerlik gösterilen şey açısından bir rol oynasa da, gösterdiği şey temsil ettiği içeriği belirlemez.

Danto temsili gerekli bir koşul olarak görür, ama temsil tek başına yeterli değildir; çünkü bir şeyi iyi bir şekilde temsil eden bir şey sanat olmayabilir. Temsilin nasıl yapıldığı sanatçının temsil edilen içeriğe dair duruşunu da ifade etmelidir. Bu yüzden Danto için metaforların kullanımı önemlidir, çünkü bu şekilde sanatçının görme biçimi yansıtılır ve yapıt neyin metaforuysa onu ifade eder. Metafor kullanımı Danto'nun yorum unsurunu sanatın tanımlayıcı bir koşulu olarak görmesiyle de örtüşür (Murray, 2012). Yine de bir şeyin anlamlı metaforlarının olması o şeyi sanat yapmaya yetmez. Bu, o şeyin sanat tarihsel açıdan nasıl yorumlandığına bağlıdır.

Danto'nun sanat ve gerçek şeyler arasındaki ilgilerle ilgili sıklıkla örneklediği bir olay vardır. 1965'te Torontolu bir sanat simsarı, Warhol'un *Brillo* kutularından 80 tanesini Kanada'ya götürmek ister. Gümrükte *Brillo* kutularının heykel olarak değil, gerçek bulaşık teli kutuları olarak görülmesi üzerine ithalat vergisi istenince konu mahkemeye taşınır. Konunun aydınlatılması için Kanada Ulusal Galerisi Müdürü Charles Comfort'un görüşü istenir. Comfort kutuların fotoğrafına bakar ve şöyle der: "Gördüğüm kadarıyla bunlar heykel değil" (Danto, 2018:72). Bu anekdotun komik olmak dışında anlattığı birkaç şey daha vardır. İlki tarihsellik ve yorumdur. Ulusal galerinin müdürü daha önce böyle bir şey görmediği için *Brillo* kutularını gerçek bulaşık teli kutuları olarak tanımlamıştır. Bu sanatın tanımlanabilirliğinin dinamik yapısına işaret ederken tarihselliğin önemine de vurgu yapar. Yani bir şeyin sanat sayılması kendinden önce yapılan yapıtlara ve bu yapıtların bilinmesine de bağlıdır. Bu da sanat yapıtının sanat tarihinin ışığında yorumlanması gerektiğinin altını tekrar çizer. Danto her sanat yapıtının sanatçının niyeti doğrultusunda yönlendirilen doğru bir yorumu olduğunu ileri sürer. Burada galeri müdürü sanatçı ile yapıtın içinde yer aldığı bağlamı kaçırmıştır, ilerideki sayfalarda yer alan varsayımsal Picasso'nun kravatu örneğindeki ebeveynin bağlamı yorumlayamaması gibi. Anekdotun anlattığı ikinci şey de sanat dünyası olarak tanımlanan çevrenin bir şeyi sanat yapıtı mertebesine erişirmeye ilgili otoritesidir. Danto (2018:73) bir yapıtın otoriteler tarafından sanat mertebesine eriştirilmesi hakkında ortaya çıkan ikilemleri Sokrates'in *Euthyphron* diyalogundaki tanrılar ve kutsallık üzerine kurulan ikileme benzetir: "Tanrılar onu [bir şeyi] kutsal olduğu için mi sever, (...) yoksa onlar sevdiği için mi kutsaldır? Eğer kutsal olduğu için seviyorlarsa, nedenlerinin neler olduğunu bulabiliriz ve dolayısıyla da neyin kutsal olduğu, neyin olmadığı konusunda onlar kadar iyi bir yargıç olabiliriz. Öte yandan, eğer o şey Tanrılar ondan hoşlandığı için kutsalsa,

bizim için önemli olması gereken nedir sorusu doğar. Sanat da böyle bir şey işte”.

“Sanat dünyası” kavramı üzerine de düşünen George Dickie, Kurumsal Sanat Kuramı’nı geliştirmiştir. Dickie gibi kurumsal sanat kuramcılarına göre sanat dünyasının belli kural ve uygulamaları vardır ve sanat yapıtları bu kurallara ve uygulamalara göre üretilir. Kurumsal sanat kuramına göre, bir şeyin sanat yapıtı olabilmesi için iki gerek koşulun yeter koşulu oluşturduğu durumu sağlaması gerekir:

1. Bir şey ancak insan tarafından yapıldıysa sanat yapıtıdır.
2. Bir şey ancak sanat dünyasından kişi/kişilerce onaylanırsa sanat yapıtıdır.⁹

Weitz, sanat yapıtının tanımlayıcısı olarak sadece insan yapımı nesne olma koşuluna itiraz eder; çünkü doğada bulunan bir ağaç dalını da “sevimli bir heykel” olarak görebiliriz. Dickie’ye göre ise doğal nesneler için bazen “sanat yapıtı” benzetmesi yapılabilir. Dickie ağaç dalı örneğinin sanatın tanımlayıcı özelliği değil, ağaç dalının sanatsal anlamda değerlendirmesi olduğunu ifade ederek sanat yapıtının tanımlayıcı ve değerlendirici kullanımı arasındaki farkı vurgular. Zaten bu ayrım bilindikten sonra ağaç dalı üzerine yapılan heykel yorumu ağaç dalının bir değerlendirmesidir. Dickie’ye göre sanat yapıtının tanımlayıcı kullanımı belli kategorideki insan yapımı nesnelere uygulanabilir. “Bu tablo bir sanat yapıtıdır” yargısında bulunduğumuzda olduğu gibi, değerlendirici kullanım insan yapımı olmayan nesneler kadar insan yapımı nesnelere de uygulanabilir. Dickie yerinde bir ifadeyle bu vurguların totoloji yapılsın diye yapılmadığını hatırlatır.

Dickie 1974’teki sınıflandırıcı anlamda sanat yapıtı tanımına daha sonra daha açıklayıcı koşullar eklemiştir (Barret, 2015):

1. Sanatçı sanat yapıtı üretme anlayışında olan bir kişidir.
2. Sanat yapıtı sanat dünyasına sunulmak üzere yaratılır.
3. Kitle sunulan yapıtı kavrayabilecek düzeyde bireylerden oluşur.
4. Sanat dünyası sanat sisteminin tümüdür.
5. Sanat sistemi sanatçının yapıtını sanat dünyasına sunması için çizilmiş bir çerçevedir.

Bazı sanat kuramcılarına göre ise insan eliyle yapılmış olma özelliği ya da insan yapımı olma sanatın belirleyici özelliklerinden biri, sanatı bir “tür” olarak ayırt etmek konusunda ikinci koşul sanatın toplumsal olma, toplum ile ilgili olma özellikleridir. Bu toplumsal özellikler Maurice Mandelbaum’un¹⁰ (1965) terminolojisinde “ortaya konmayan” (*non-exhibited*), “ilişkisel” (*relational*) özelliklerdir. Benzer bir şekilde Danto (1964) da, tanımlayıcı anlamda sanat yapıtının insan yapımı olduğunu, bu insan yapımı nesneye bir topluluk (ya da bir topluluğun alt grubu) tarafından takdire değer aday statüsünü bağışlayan bir “sanat dünyası” olduğunu ifade eder. Bu sanat dünyası örneğin Duchamp’ın tesisat parçasını sanat yapıtına çevirmesine olanak verir. Eğer bir pisuvar, kar küreği, şişe askısı sanat yapıtı olabiliyorsa, ağaç dalı ya da doğa, doğadaki nesneler neden olmasın? Şüphesiz ağaç dalı ya da doğal nesneler sanat yapıtı olabilir ama seçilme, taşınma ve yerleştirme gibi birtakım aşamalardan geçmeleri gerekir (Dickie, 1969). Bunun yanında Dickie, Weitz’ın ağaç dalının şimdi bahsedilen ağaç dalından farklı olduğunu varsayar. Weitz’ın ağaç dalı doğal ortamında, plaj kıyısında, insan eli değmemiş bir ağaç dalıdır. İnsan yapımı nesne olmak ve takdir adayı olarak nesne aynı şey değildir. Dickie’ye (1969) göre, örneğin ilkel toplulukların maskları, kendi inanç düzenlerinde dinî bir role sahip insan yapımı nesnelerdir ve Batılı toplumlarda 18. yüzyıl Romantizmi’yle birlikte gelişen anlayışta olduğu gibi bir sanatsal işlevleri yoktur. Ama bizim kültürümüzde bu insan yapımı nesne

sanat yapıtı da olabilir ki, Batı sanat tarihi insan yapımı dinî nesnelerin aynı zamanda bugün sanat yapıtı olduğu örneklerle doludur; tıpkı ağaç dalının sanat yapıtı olabilmesi gibi. Ama dinî nesne iki anlamda insan yapımıdır, ağaç dalı sadece bir anlamda (Dickie, 1969).

O zaman şempanze Betsy'nin yaptığı resimleri nasıl tanımlarız? Bu sorunun cevabı tamamen resimlerle ne yapıldığıyla ilgilidir. Dickie bu nesneleri resim olarak adlandırır, ama sanat yapıtı statüsü konusunda kararsızdır. İki koşul düşünelim: ilki şempanze resimlerinin Chicago Doğal Tarih Müzesi'nde sergilenmesi, ikincisi ise sergilenmemiş olması olsun. Sergilenmenin onları toplumsal bir bağlama yerleştirmeye yeterli olup olmaması tartışmalıdır. Ancak yerleştirdiyse buradaki sanat Betsy'nin yaptığı resimlerden çok, üretimlerin bir bağlam çerçevesinde ve toplumsal ilişkiler içerisinde sergilenmesinin kendisi değil midir? Pisuvanın “Çeşme” olarak galeriye yerleştirilmesi gibi, Christie's müzayede evi, bir yapay zekâ algoritmasının yarattığı “Edmond Belamy'nin Portresi”¹¹ (2018) adlı resmini aslında sanat yapıtının değerlendirci kullanımına örneklemiş olur.

Harari (2017:242-243) sanatın değerlendirilmesinin herkese göre değişebileceğini söyler ve şöyle devam eder: “1917’de Marcel Duchamp, adını *Fountain* (Çeşme) koyduğu seri üretim bir pisuvanın bir sanat eseri olduğunu ilan ederek Paris’te bir müzeye yerleştirdi. Ortaçağ’da insanlar bu konu üzerine kafa yormaya bile tenezzül etmezdi. Böylesi bir saçmalık için nefes tüketecek halleri yoktu. Ne var ki hümanist dünyada Duchamp’ın işi sanatın mihenk taşı olarak kabul gördü. Dünyanın dört bir köşesinde, birinci sınıftaki sanat öğrencilerine Duchamp’ın *Fountain*’ının fotoğrafı gösterilir ve öğretmenin tek bir işaretiyle ortalık birbirine girer. Sanat bu işte! Hayır değil! Tabii ki öyle! Öğrencilerin bir müddet zihinlerini boşaltmasına izin verdikten sonra sözü yeniden alan öğretmen tartışmayı tek bir soruya odaklar: ‘Sanat nedir? Bir işin sanat eseri olup olmadığına nasıl karar

veririz?’ Birkaç dakikalık hengâmeden sonra öğretmen sınıfı doğru istikamete yönlendirir: ‘Sanat insanların sanat eseri olarak değerlendirdiği her şey olabilir, güzellik bakanın gözlerindedir.’ İnsanlar bir pisuvarın güzel bir sanat eseri olduğunu düşünüyorsa, öyledir. İnsanlara yanıldıklarını söyleyebilecek daha üst bir merci mi var? Bugün Duchamp’ın başyapıtının kopyaları San Francisco’da Museum of Modern Art, Kanada’da National Gallery, Londra’da Tate ya da Paris’te Pompidou Centre gibi dünyanın en önemli müzelerinde sergilenmektedir (bu kopyalar müzelerin salonlarında yer alır, tuvaletlerinde değil)”.

Kurumsal sanat dünyasının statü kazandırma rolünü verdiği kişilerin “bilgili değerlendirme”leri bilgi, anlayış ve deneyimle elde edilebilir bir altyapıyla yapılabilir. Bir başka deyişle “ne yaptığını bilme” belirleyicidir. Danto’nun varsayımsal Picasso’nun kravatı örneği, yaratıcı edimde bilişselliğin belirleyiciliğini örnekler. Varsayımına göre, Picasso eski kravatlarından birini seçer ve parlak bir maviye boyar. Mavi boyayı Soyut Dışavurumcuların önemseydiği fırça darbelerinden arındırarak, iz kalmamasına dikkat ederek kravatın yüzeyine eşit bir şekilde yayar. Picasso’nun diğer yapıtları kadar ünlü olan “*Le Cravat*” sergilenir. Ziyaretçiler kravatı merakla gözlemler. Bir gün diğerlerinden daha cesur bir adam kravata işaret eder ve şöyle mırıldandığı duyulur: “Oğlum da bunu yapabiliyordu” (Andina, 2011:78). Danto’ya (2012) göre çocuğun üreteceği kravat Picasso’nun kravatından ayırt edilemeyecek kadar aynı olsa bile çocuğun ürettiği kravatı sanat yapıtı olmaktan alıkoyan bir şey vardır. Bu hem yapıt hem de sanatçı bağlamında açıklanır: Kravattaki fırça izlerinin bilinçli olarak yok edilmesi yapıtın içeriğinin bir parçasıdır ve çocuk sanat tarihini fırça izi tartışması üzerinden içselleştirmiş olamaz.¹² Bunun yanında sanatın bir dil olması, sanat yapıtı üretmek için de bu dilin bilinmesi önkoşulunu gerektirir. Dolayısıyla çocuğun kravatı sanat yapıtı değildir. Bu nedenle “sanat yapıtı statüsü”nü verebilme kapasitesinin

yapıt adayını ortaya koyan kişide bulunması şarttır. Ayrıca kişide bu kapasite bulunsun bile ortaya konan şeyin toplumsal ağ içerisinde ortaya konması da gerekir. Örneğin “Çeşme” yapıtını ortaya koyan Duchamp’ın banyosuna yeni bir lavabo yerleştirmesi o lavaboyu sanat yapıtı yapmaz. Kurumsal Sanat Kuramı yapıtın toplumsal kökenine ve yapıtın doğru niteliklere sahip kişilerce doğru bir şekilde ortaya konup konmadığına göre sanat yapıtını değerlendirir.

Sanat yapıtı ve gerçek şey arasındaki farkın sadece duyularla algılanması mümkün değilse sanat yapıtı ve gerçek şey arasındaki fark nedir? Bu soru Warhol’un Stable Galeri’deki (1964) sergisinden sonra Danto’nun felsefesinin ve kültürel evreninin merkezine oturmuştur. Sanat tarihinin yön değıştirmesine neden olan Warhol’un “*Brillo Kutusu*”, sanatta gerçeklik tartışmasını başka bir boyuta taşımış, sanatı yeni kodlarla tanıştırmıştır.

Danto’ya göre “*Brillo Kutusu*” kadar felsefî olan bir başka yapıt “*Empire*” (1964) filmidir. Çünkü her ikisi de dahil oldukları sanatların sınırlarını büyütür ve tanımlarını değıştirir, dönüştürür. Bunlar doğaları gereğı birer felsefî operasyondurlar. “*Brillo Kutusu*” gerçek bir nesne ile aynı görünen bir şeyi sanat yapıtı olarak tanımlarken, “*Empire*” hareket etmeyen bir imgeyi film olarak tanımlar. “*Empire*”, hareketli bir imgede hiçbir şeyin hareket etmek zorunda olmadığını gösterir: “Gerçekten de, bir şeyin gerçekten kımıldamadan durması ancak hareketli resimde olur. Kimse Empire State Building’in bir fotoğrafına bakıp da, ‘niye hareket etmiyor?’ diye sormaz” (Danto, 2018:80). “*Empire*”, 8 saat 5 dakika boyunca kesintisiz çekilmiş bir filmidir. Film boyunca güneş ışığının değışmesi, uçak geçmesi gibi ufak tefek değışikliklerden başka bir hareket yoktur. Alışılmadık uzunlukta, hikâyesiz bir filmle karşı karşıya olan sıradan bir izleyicinin bile Warhol’un özel ve sıra dışı bir film yaptığını anlaması için felsefe bilgisine sahip olmasına gerek yoktur. Hareketin olabildiğince azaltıldığı kurgulanmamış film,

izleyiciye gerçek dünyanın gerçek bir kesitini sunar. İzleyici zamanla olan ilişkisini ancak ufak bir hareket olduğunda anlayabilir. Oysa hepimiz zaman ve hareketin doğal olarak birbirlerine sıkıca tutunmuş olması gerektiğini biliriz. Andina (2011:116) bunu Aziz Augustinusçu bir bakış açısıyla açıklar: “Rahatlıkla söyleyebilirim ki, hiçbir şey geçmediyse geçmiş zaman yoktur; hiçbir şey gelmiyorsa gelecek zaman yoktur; hiçbir şey yoksa şimdiki zaman da yoktur” (*İtirafılar*, XI. Kitap, 14.17). Warhol şeylerin özünü arar. Belki de Warhol’un *Empire*’da yaptığı şey, “hareket eden bir resim değil, hareket eden bir film şerididir” (Danto, 2018:80). Warhol sıradan dünyanın sıradan nesnelerini ve düşüncelerini bu şekilde başkalaştırmıştır.

Bu başkalaşım Danto’nun 5 dolarlık banknot hikâyesiyle benzeşir. Danto’nun, Riverside Drive’daki çalışma ofisinin duvarında 5 dolarlık çerçevelenmiş banknot bulunur. Danto bu banknotun ne olduğu, gerçek ya da gerçeği taklit eden bir resim olup olmadığı konusunda şöyle der: “*Brillo Kutusu*’yla aynı dönemde, kızımı Manhattan’ın batısında bulunan okulundan almaya giderken bindiğim otobüsün camından bir dükkânın duvarında asılı duran çerçevelenmiş bir 5 dolarlık banknot gördüm. Hemen onda bir farklılık olduğunu anladım. Aceleyle otobüsten indim ve dükkâna girdim. Dükkânın sahibi olan adama üzerinde çiçek motifleri bulunan çerçeveye ilgilendiğimi söyledim.” Dükkân sahibi Danto’ya çerçevenin içinde tuvale yapıştırılmış olan 5 doları çıkartamadığını, o nedenle sadece çerçeveyi verebileceğini söyler. Çünkü adam 5 dolarlık banknotu gerçek bir 5 dolarlık banknot olarak görür. Danto ise 5 dolar banknot için, 2 dolar da çerçeve için toplam 7 dolar ödeyerek çerçevesiyle birlikte 5 doları satın alır. Böylece son derece zor bulunan “Para Ressamları”nın¹³ (*Money Painters*) yapıtlarından birine sahip olmuş olur. Resmi yapılmış banknot gerçeğiyle aynıdır, tıpkısı gibidir. Gerçeğinden farkı, bu paranın gündelik kullanım anlamında dolaşımda olmamasıdır (Andina, 2011).

Beş dolarlık banknotun hikâyesinde olduğu gibi, sıradan *Brillo* kutuları ve hareketli bir film şeridi sanat yapıtına dönüşür. Anlamı ya da düşünceyi taşımak, iletmek için başka bir şeye, aracıya ihtiyaç duymaz. Bu Pop Art üretebilmek için anlaşılması gereken tek kavramdı; tek yöntem ya da yoldu. Warhol, gerçekliğe hiçbir şey eklemeyen kendini ifade etti (Andina, 2011). “Kendimizi gerçekliğin bir parçası olarak ifade etmek”: İşte Warhol sanatının 20. yüzyılı temsil etmek için yaptığı buydu (Andina, 2011:117).

1.4 Klasik Gerçekçilikten Dünya Ötesi Gerçekçiliğe

Gerçekçilik, “dünya ötesi gerçekçilik” ve “klasik gerçekçilik” olarak ikiye ayrılabilir. 19. yüzyılda egemen olan objektif materyalist gerçeklik anlayışının yerini 20. yüzyıl başından itibaren sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakmasıyla yeni bir gerçeklik ve varlık yorumu ortaya çıkmıştır. Bilimde maddenin katılığını yitirmesi ve enerjiyle ilgili yeni çalışmalarla soyut bir öze yaklaşması, doğa varlığını soyut düşünsel bir ilgi alanına çekmiştir (Tunalı, 1996). Felsefe alanında ise natüralist evrenin yerine süjeyle dayalı sübjektivist-idealist evren geçmeye başlamıştır. Bilim ve felsefedeki değişimler sanat alanına nesnenin ampirik olarak kavranmasından bilinç varlığı olarak kavranması şeklinde yansımıştır. Nesne bir duyuusal gerçeklik olmakla birlikte, “soyut düşünsel bir varlıktır, bir idealitedir, (...) soyut düşünsel varlık duyuusal gerçekliğe karşıt bir varlıktır” (Tunalı, 1996:122).

Felsefede “gerçek” ve “soyut” kavramları bir karşıtlık ilişkisi içinde görülür. Bunun sebebi gerçekliğin empirik olarak algılanan bir gerçeklik olduğu düşüncesidir. Soyut olan şey ise bir düşünsel varlıktır. Anlama yönelme ve görünüşten uzaklaşmada soyut sanatı yaşamın dışına iten, onu aşkınlaştıran Platoncu bir tavır vardır. Platoncu idea skolastik gerçekçiliğe göre salt ve asıl gerçekliktir. Buna göre “soyut”

ile “gerçek” veya “somut” arasında ontolojik bir örtüşme ilgisi bulunur. Sanat değerleri pratik ekonomik değerlere hizmet eder (Tunalı, 1996). Pratik gerçekliklerin oluşturduğu bir nesneler düzeni olarak dünya, pratik gerçekliğin dünyası olarak ekonomik-pratik değerlerin egemenliği altındadır. Maleviç’e göre bu dünyada yaratıcı alanda özgür olabilmek, yaşamın sürdürülebilmesi bağlamında temel düzeydeki pratik-ekonomik değerlerden bağımsız olan bir yaratım yapabilmektir. Süprematizm “insanı kurtaracak” bir hiçlik sunan bir “kılavuz ilkedir” (Tunalı, 1996:184). Pratik gerçeklik dünyasının geçici gerçekliğine karşı, Süprematist gerçeklik mutlak bir gerçekliktir. “Pratik realizmin ötesinde ve üstünde (*suprema*) bulunan özgür hiçliktir” (Tunalı, 1996:185). Ancak süprematist hiçliğin gerçeklikten yoksun olduğu da söylenemez. Süprematizm’deki soyut-somut varlığın yaratılması nesneler dünyasının doğa skalasının yorumlanmasından farklı olarak nesne dünyasının üzerinde yeni bir gerçekliğin yaratılmasıdır.

19. yüzyıl ortalarında avangard, sosyalist bir ütopyanın sanatsal ifade biçimi olarak bu yeni gerçekliği yaratma amacıyla ortaya çıktı. Sanat mevcut toplumun mantığına karşı bir duruş sergileyerek yapılandırılabilirdi. Bu nedenle de sanat siyasal iktidarı da şekillendirmeliydi. Maleviç’e göre Kübizm ve Fütürizm akımları 1917 Devrimi’nin habercisi olan devrimci formları ve artık dünyanın doğanın elinden alınması ve insanın kendisine ait yeni bir dünya kurması gerekiyordu; çünkü sanatın dünyayla olan özel ilişkisi vardı (Artun, 2016). Maleviç de yeni ütopyanın kusursuz düzeninde geometri ve matematiğin birlikteliğini, toplumsal örgütlenmeyle olan doğrudan ilişkisini dile getirir. Natan Altman’a göre “proletarya sanatı”, “sanat cahilleri için cazip bir saydamlığa sahip olan (...) kahraman bir işçi figürü, kırmızı bayraklar ve münasip bir slogan” değildir (Artun, 2016:67). Altman’a göre proletarya sanatı aslında kaba mimetizm ifadesinin sunduğu gibi, Stalin döneminin sosyalist gerçekçiliği gibi bir

gerçeklik anlayışı değildir. 1917 Ekimi’nde avangard, sanatla yeni bir dünya kurma konusunda özgürdü. Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar sosyalist ütopyaı destekliyordu. Modern soyut sanatın, sanatın gerçeklikle olan ilişkisinden ve “sanatın toplumsal işlevi”nden bağımsız olmadığı anlayışının 1875-1933 yılları arasında Bolşevik Devrimi’ne kadar geçerli olduğu söylenebilir.

Rus avangardlarıyla ilgili 1920’lerin ortalarından itibaren gerçekçi yön değişimi Artun’un (2016) da belirttiği gibi Maleviç’in sanatında ortaya çıkar. Maleviç, 1912-1913 yıllarındaki yapıtlarını “dünya ötesi gerçekçilik” olarak ayırt eder. “Süprematist formların armonik devriminin doğal hareketlerin yerine geçmesi için en önce, şimdiye kadar dünyayı nesneleştirmekle ve temsil etmekle uğraşmış olan sanatın yok edilmesi gerekir” (Artun, 2016:70). Ancak diğer taraftan yeni bir temsil (mimesis) ile yeni bir gerçeklik yaratmak gerekir. Yapıtlarını bir tür gerçekçilik olarak tanımlayan Maleviç, bunu geometriyle ve daha çok kare ile yapar. “Zaten *Siyah Kare* de ‘pentüre özgü bir realizm’ değil midir? Nitekim 1913’teki 0.10. sergisine koyduğu bir köylü, *Siyah Kare*’nin birazcık verev bir versiyonudur” (Artun, 2016:155). Bu yeni gerçeklikte siyah kare ekonominin, beyaz kare saf eylemin, kırmızı kare de devrimin işaretidir (Artun, 2016). Bu anlamıyla kare toplumsal içeriklidir.

Sanatın soyut ya da somut şekliyle toplumsal içeriğinin ve toplumları değiştirme potansiyelinin her zaman farkında olan Rusya gibi Amerika’nın da soyut sanatı Amerikanlaştırması kaçınılmazdı. Jackson Pollock’un içeriksiz ve mesajsız Soyut Dışavurumcu anlatımı, toplumsal bir olgu olan reel sosyalizmin değerlerini ortadan kaldırmak için özellikle Avrupa kıtasında reel politik bir araç olarak kullanılmıştır. Bu arada Avrupa’da reel sosyalizme hizmet eden sanat, toplumsal içerikli mimetik sanat, yani toplumcu gerçekçilikti. Özetle Amerika kökenli soyut sanatın yayılımı sanatı komünizmin yaygınlaşması tehlikesine karşı apolitikleştirmek, Amerikan ideolojisinin

Marksist ideolojiyi ortadan kaldırıp kendi ideolojisini yaygınlaştırmak amaçlıydı. Tabii ki bu açıklamalar sanatın ifade tarzlarını anlamlandırmak amaçlı açıklamalardan sadece bir tanesidir. Şiddetlendirilmiş mimesis anlamında değerlendirildiğinde Soyut Dışavurumculuk'un toplumsal içerikli olması açısından kullanımı bağlamında sanat karşısında alınan bu tavır toplumsal eleştiriye yakinken, diğer taraftan ifade tarzı olarak soyut sanatın anlatımına yakındır. Soyut kökenli Amerikan Dışavurumculuk anlatımları mimetik görünüşle ilgili olmasa da ve kendisi için yapıyıormuş gibi görünse de, toplumsal olan için düşünülmüş bir sanatsal ifade olarak yorumlanabilir.

² Betimlemenin reddedilişinin betimlenecek olan şeyin –örneğin bir gitarın ahşap dokusunun– doğrudan doğruya yüzeye yapıştırılarak veya tutturularak yapılması Kübizm'in sanatsal ifadeye kattığı bir yöntemdir.

³ “Platon bir taraftan taklidin sanatsal veya zanaatsal, iyi ve kötü bütün üretim etkinliğinin evrensel koşulu olduğunu savunurken, diğer taraftan sadece görünen şeylerin olduğu gibi aktarılmasını benimseyen taklide karşı tavır alır gibi görünür” (Farago, 2017:30). Platon mimesise farklı anlamlar yüklediğinden kavramın esnek bir kullanıma sahip olduğu sonucuna varılabilir.

⁴ — İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.

— Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.

— İy ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz, değil mi?

Glaukon ile Sokrates'in diyalogundaki ayna metaforuyla Platon aynaların yanılsamacı niteliğine vurgu yaparken, Danto'ya göre (1974) aynalar önemli bilişsel role sahiptir. Çünkü mantıksal olarak onlar aracılığıyla neye benzediğimizi görürüz (aynaya ya da aynadan –ayna olarak göz– bakan

göz çıplak gerçeği görmez; gerçeğin yorumlanmış, öznel halini görür). Aksi takdirde kendimizi göremezdik.

⁵ Danto, “*Sıradan Olanın Başkalaşımı*” (*Transfiguration of the Commonplace*) metnini 1981 yılında, Tracey Emin’in Turner Ödülü’ne aday gösterildiği “*Yatağım*” yapıtını üretmesinden 17 yıl önce yazmıştır. Emin’in yatağını Danto’dan esinlenerek yaptığını öğrenseydik, bu ilginç bir keşif olurdu.

⁶ Berna Moran’a (2002) göre yansıtma kuramları yapıtın dış dünyayla olan ilişkisiyle ilgilenir. Mimesis sanatın gerçeklikle olan ilgisi olarak ele alındığı zaman yansıtma gibi konularda pek çok farklı yaklaşım olduğu gözlenir. Toplumcu gerçekçiliği geliştiren ve sanatı yansıtma olarak ele alan György Lukács’ta yansıtma yöntemleri “gerçekçilik” ve “doğalcılık” olarak ikiye ayrılır. Eleştirel gerçekçilik ve toplumsal gerçekçilik olmak üzere gerçekçilik de ikiye ayrılır. Gerçekçilik toplumsal gerçekliği yansıtır ancak doğalcılık toplumsal gerçekliği yansıtmaz. Lukács’a göre sanat gerçeğin özünü yansıtır. Sanat önemli olanı tutar, önemsiz olanı çıkarır; yani çıplak gerçeğe müdahale eder. Lukács’ın bu belirlemesi Aristoteles’in mimesis kategorilerinden “nesneler nasıl lazım geliyorsa öyle tasvir edilmeli” kategorisiyle uygunluk gösterir. Çağdaş sanatta mimesis artık neredeyse bu bağlam içinde gerçekleşmektedir. Ancak bunu Marksist bakış açısının önerdiğinin tersine, toplumdan uzakta, kendi elitist çevresi ve sermayeyle olan ilişkisi içinde yapar.

⁷ Tarihsel Sanat Tanımı’na göre sanat tarihsel olarak kabul görmüş, önceden var olan bir yaklaşımı, yöntemi, sunum biçimini destekleme amacıyla yapılmış olan insan yapımı sanat yapıtı adayları gerek koşulu sağlar. Sanatçının aynı zamanda içerikteki nesneler anlamında veya kullanım hakkı anlamında mülkiyet haklarına da sahip olması gereklidir. Böylece buluntu nesnelerin bir kısmı kapsam dışında bırakılır. Tarihsel Sanat Tanımı sanat yapıtlarında “sanatsal amaç” özelliğini merkeze alır. Sanatsal amaç aynı zamanda kökene de işaret eder çünkü yapıt adayının kökeni sanatçının niyetinin içkin bir parçasıdır. Bu niyetin sanat tarihi tarafından daha önce kabul görmüş olması gereklidir. Bilinen bir sanat yapıtının kabulünün desteklenmesi, sanatsal amaç ve mülkiyet koşullarını birlikte sağlayan sanat yapıtı adayları Tarihsel Sanat Tanımı’na göre sanat yapıtı kabul edilir. Carroll’a (2012:359) göre “sanat yapıtı” kapsamı, bütün sanat yapıtlarının bir tür “listesi”dir. “Sanat yapıtı kapsamı” mevcut sanat yapıtlarının sıralandığı bir liste ile yer değişebilir ve “bu tür bir liste sanat

teriminden hiç söz etmeyebilir.” Bu tanıma göre, örneğin Duchamp’ın “Çeşme” yapıtı buluntu bir nesne olmasına rağmen, belli bir sanatsal amaç ve niyet ile ortaya konduğundan, mülkiyeti artık sanatçının nesneyi seçmesiyle ve onu imzalamasıyla sanatçıya geçtiğinden ve son olarak daha önce sanat tarihinde kabul görmüş heykellerle kıyaslanabilmesini sağlayan bir “benzerlik” sunduğundan sanat yapıtıdır. Bu nedenle Tarihsel Sanat Tanımı çok kapsamlıdır. Ama öte yandan Tarihsel Sanat Tanımı’nın kapsamının geniş olması mevcut sanat kabulünü desteklemek amacıyla yapılmamış bir sanat yapıtı hayal etmenin zorluğundan da ileri gelebilir. Daha önce hiç görülmemiş ve bilinen bir sanat kabulüyle örtüşmeyen bir nesnenin sanat yapıtı olup olmadığını bilemeyiz. Danto bu anlamda tarihselliğin önemini vurgular. Örneğin Duchamp’ın “Çeşme” yapıtının 18. yüzyılda yapıt olarak kabul edilebilmesi mümkün değildir. Tarihsel olarak sanat, tarihin belli bir anındaki felsefeyi gerektirir. “Brillo Kutusu” gibi yapıtların yorumlanabilmesi için, ya da bu yapıtların kendilerini ifade edebilmeleri, açabilmeleri için yapıtın yapıldığı dönemin yapıtın izleyicisi ya da alımlayıcısı tarafından bilinmesi gerekir. Bir özcü olarak Danto, bir şeyin sanat yapıtı olabilmesi için zaman ve mekândan bağımsız olarak gerek ve yeter koşullar bulunduğu düşüncesindedir. Ancak tarihselci olarak da belli bir zaman diliminde sanat yapıtı olan şeyin başka bir zamanda olamayacağını savunur. Çünkü sanat tarihi tarafından ortaya konan bir tarih vardır ve sanatın özü olan gerekli ve yeterli koşulların bilince yükseldiği görüşündedir. Mağara resimleri, fetişler, sunak yapıtları gibi mevcut olan sanat yapıtlarının pek çoğunun sözü edilecek bir sanat kavramına sahip olunmayan yer ve zamanlarda üretildiğini ifade eder (Danto, 2014). Tarihsel Sanat Tanımı pek çok açıdan tatmin edicidir. Öte yandan, algısal benzerlik sağlamanın aşırı kapsamlılığı sanat kabulü konusunda kuralsızlığa işaret eder. Örneğin görsel haz amaçlı bir nesne üretmek bir tür sanat kabulü olsa bile, bu amaçla yapılmış ama sanat yapıtı olmayan sayısız örnek vardır. Tarihsel Sanat Tanımı’na göre, Carroll’un varsayımsal Yeni Taş Kabilesi üyesinin görsel haz oluşturan taş düzenlemesi, kabile üyesi sanat tarihine dair bir bilgi birikimine sahip olmasa da, taş düzenlemesi görsel haz oluşturma amacıyla yapılmış olduğundan ve bu bizim tarafımızdan bilinen bir sanat kabulü olduğundan, sanat yapıtı mertebesine ulaşabilir. Sanat yapıtı adayının algısal özelliklerinin daha önceki sanat yapıtlarındaki gibi olması ve iyi bilinen sanat yapıtı kabulü amacıyla yapılmış olması, yeter koşul olmak için kapsamı fazlasıyla geniş bir sanat kabulü koşuludur (Carroll, 2012).

⁸ 1950'lerde Yeni-Wittgensteincılar sanat yapıtı paradigmasını oyun paradigmasıyla değiştirmeye soyundular ve tanımların gereksiz olduğunu örnekleyen “oyun” kavramını öne sürdüler. Buna göre gerek ve yeter koşullar üzerinden sanatı tanımlamak doğru değildi. Tanımlama yerine “aile benzerliği” yöntemini kullanmanın daha doğru olduğunu düşündüler. Önerdikleri aile benzerliği yöntemini Wittgenstein’in “oyun” kavramı üzerinden ele aldılar: Bütün oyunların oyun olarak görülebilmesi için gerek koşulları yoktur. Örneğin bazı oyunlar çeşitli araçlarla oynanabilir, bazılarında karşılıklı rekabet vardır, bazılarında zamana karşı yarışma vardır... Oyunu tanımlamak zor da olsa, yeni bir “oyun” ile karşılaştışımızda onun bir oyun olduğunu biliriz. Bunu da o edimin daha önce oyun olarak algıladığımız edimlerle benzerliklerine bakarak yaparız. Bu deneyimlere dayanarak yapılan bir tür gruplama eylemidir. Yeni-Wittgensteincıların bakış açısı, Morris Weitz’in “*Estetikte Teorinin Rolü*” adlı makalesinde öne sürdüğü açık kavram savıyla örtüşür. Weitz’a göre, yeryüzünde sanatı ya da roman, tragedya, resim, vb. gibi sanatın herhangi bir alt kavramını tanımlayacak gerekli ve yeterli koşullar yoktur. Sanat ya da sanat alt kavramlarına ilişkin sayılabilecek her türlü mefhumun, kuram ve dava durumlarının aile benzerlikleri olduğu görülür. Weitz’a göre sanatın kendisi açık bir kavramdır. Yeni sanat örnekleri ve hareketleri sürekli olarak ortaya çıktıķça sanat kavramının genişletilmesinin gerekip gerekmediği tartışılacak ve belki bazı koşullar ortaya konacaktır. Ancak bu koşullar hiçbir zaman gerek ve yeter koşullar olmayacaktır çünkü sanatçılar her zaman yeni örnekler ortaya koyacaklardır. Bu da kavramın genişletilmesini veya yeni bir tanım oluşturulmasını gerektirecektir. Bu da şu anlama gelir: Sanatın sürekli değişme özelliği sanatı tanımlayan bir özellik saptamayı olanaksız hale getirir. Sanatın tanımlanmasını koşul altına almak sanatta yeniliklerin de belli sınırlar içine alınacağı anlamına geldiğinden, sanat kavramını kapalı bir kavram haline getirir. Bu da sanatın yenilenme, değişme ve ilerlemesiyle çelişir. Bu nedenle sanat tanım yoluyla belirlenemez. Aile benzerliği yöntemi sanat yapıtlarını o güne kadar yapılmış olan sanat yapıtlarıyla benzerliklerine bakarak belirler, ancak bunu basit bir kıyaslama yoluyla yapmaz. Bu benzerlikler andırma, biçimsel benzeme, belli bir türde olma, tematik olarak hatırlatma yollarında olabilir. Yeni-Wittgensteinci görüşte bazı kavramların sorunlu olduğu iddia edilebilir. Örneğin aile benzerliği yöntemindeki benzerlik kavramı fazla “sezgisel” ve yargıyla çözümlenecek bir mesele olarak ele alınır. Carroll’a (2012:327-328) göre bu yöntemin önemli sorunlarından biri herhangi bir şeyin –gözlük ve ananas vakalarında olduğu gibi– sanat sayılabile riskidir: “(...) herhangi

bir aday, mevcut örneklere bazı açılardan benzeyecektir ve eğer ek olarak bu örneklerin bilinen altsoyalarını da katarsak, o zaman herhangi bir şeyle sanat olarak bilinen diğer nesneler arasındaki benzerlikler katlanarak artacaktır. Sonuç olarak aile benzerliği yöntemini bugün uyguladığımızda, daha önce değilse bile, yarına her şeyin sanat olduğunu ilan edebiliriz. Ama açıkça görülüyor ki, bu sanatı sınıflandırmada fazla gelişigüzel bir 'yöntem'dir." Öte yandan bir tanımın dayanabileceği, her şeyi kapsayacak tek bir nitelik de yoktur. Danto'nun (2013:46) eleştirisi ise sanat tarihinin mantığının sanatı zaten açık bir kavram gibi göstermesidir: "Yunan sanatı mimetik olsa da, Romanesk sanat pek mimetik sayılmazdı. Soyutlama taklidin sanatın özüne ait olmadığını kanıtladı, ama soyutlama da bu öze ait olamaz." Aile benzerliği, aşırı açık bir kavram olarak sanat yapıtlarını belirlemede benzerlik önerisinde gereğinden geniş bir kapsam sunar; bu da her şeyin birbirine bir yönden benzeyeceği anlamına gelir. Diğer taraftan aile benzerliği yöntemini benzerliklerin belli bir türde olması açısından sınırlamak ise gerek koşul yaklaşımını savunmak olacaktır. Belli bir türde olmak yerine bilinen sanat yapıtlarının özelliklerini sıralamak gibi bir yöntem bir tür "yeter koşul listesi" oluşturacağından kendi içinde bir tutarsızlık yaratacaktır ki, bu aile benzerliği modelini ikilem içerisine düşürür, çünkü aile benzerliği modeli ilk başta tanımlamaya karşıdır.

⁹ Bir sanat yapıtı üreten veya hazır-yapım/bulutnu nesneyi sergileyen sanatçıların yanı sıra, antropolojik bir buluntuyu estetik değerlendirmeden geçirerek yeniden sunan küratörler de sanat dünyasının aktörleridir.

¹⁰ Mandelbaum aile benzerliğinin sadece aile üyelerince paylaşılmadığını, aile dışındaki üyeler tarafından da gösterilebileceğini, bu yüzden ortak bir öncüle sahip olmaktan ileri gelen ve sergilenmeyen bağlantının yakalanması gerektiğini öne sürer.

¹¹ "Obvious" adlı kolektif (Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel ve Gauthier Vernier), "GAN" (Generative Adversarial Network) metodunu kullanarak bir yapay zekânın sistemine 14. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında yapılmış 15.000 adet portre yükler. İki kısımdan oluşan algoritmanın bir tarafındaki oluşturucu (*generator*) yüklenen veriye dayanarak yeni bir imge üretirken, algoritmanın diğer tarafındaki ayırıcı (*discriminator*) insan yapımı imge ile oluşturucu tarafından yapılan imge arasındaki farkı belirlemeye çalışır. Amaç oluşturucunun ürettiği imgeyi ayırıcının insan yapımı sanmasını sağlamaktır. Bu yolla üretilen resim 2018 yılında Christie's müzayede

evi tarafından tahminlerin yaklaşık olarak 45 katı olan \$432,500 fiyatla satılmıştır (Christie's, 2018a).

¹² Buna göre ilk örneklerimiz olan “ananas” ve “gözlük” seçilmiş nesneler olarak kurumun içerisine yerleştirilmiş sıradan nesnelerdir. Amaç çağdaş sanatta sanat yapıtının ne olduğu tartışmasına dair öğrenilmiş davranışlarla ilgili bir deney gerçekleştirmektir. Bu nesnelere sanat nesnesi gibi davranan kurum çalışanları ve izleyiciler istenen türde öğrenilmiş davranışı sergilemişlerdir. Sonuç itibarıyla bu deneyin kendisi sanat çevresi tarafından pekâlâ sanat olarak kabul edilebilir. Çünkü bunları sanat kurumlarına yerleştiren gençler çağdaş sanatın içinde bulunduğu krizin farkında olan ve bu krizi eleştirme bilincindeki insanlardır. Öte yandan bu gençlerin sanat ve sanatın dili hakkında ne kadar bilgiye sahip oldukları belirsizdir. O yüzden bu eylemlerin veya nesnelerin sanat yapıtı olup olmadıkları yine de tartışmalıdır.

¹³ Para resimleri 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmıştır. Danto'nun satın aldığı yapıt N.A. Brooks adıyla imzalanmıştır. Satıcı belli ki para resminin bir temsil olduğunun ve yapıtın imzalandığının farkında değildir.

BÖLÜM 2

Estetik, Sanat Eleştirisi ve Yorum

2.1 Kant'ın Birinci ve İkinci Estetik Anlayışı: Güzel Üzerine Aklın Oyunları

Hume'un "güzelin nesnelerin kendilerinde bulunan bir nitelik olmadığı, sadece nesneyi seyredenin zihninde olduğu" düşüncesi "güzel, bakanın gözündedir" sözüne benzer (Danto, 1993:273). Danto 18. yüzyıl öncesinin (özellikle de 17. yüzyılın) bilimsel illüstrasyonlarını hatırlatarak günümüzde estetik ve bilişsellik ya da kavramsallığın birbirinin içine geçmiş olduğunu söyler. Örneğin sadece Hooke'un sineği bile bize çok şey anlatabilir. Sineğin nasıl görüldüğü konusunda bilgi verir. Yalnızca sinek hakkında ne düşüneceğimizi, nasıl hissedeceğimizi belirlemekle kalmaz, sinek gibi varlıkların içinde bulunduğu dünya hakkında da bilgi verir. Büyük "S" ile sanatın küçümsediği illüstrasyonu sanat olarak kabul ettirmek üzere David Freedberg'in başlattığı kampanyayı Danto bu nedenle destekler.

Bazı rasyonalist filozoflara göre akıl; zaman, mekân ve nedensellik gibi özellikleri kapsar. Bu filozoflarda duygu, duyum ve akıl birbirine karışmaz. Hume nedensellikten aklın dünyanın objektif kumaşına yansıyan bir şeymiş gibi söz eder. Önceden kendimize yansıttığımız dünyayı nasıl temsil ettiğimizi açıklamaz ve konuyu bulanık bırakır. Her koşulda, eğer güzellik nedenselliğin felsefî doğasıyla eşit olursa bilim alanından ayrılamaz; en azından nesnel yetkeye göre (Danto, 1993).

Hume'a göre göz beynin uzantısıdır; öte yandan beyin tüm sistemi kontrol eden bir sistemdir. Göz optik bir aygıt olarak görüntüyü yakalar ve beyin gözün yakaladıklarını işler. Bir başka deyişle, beyin gözün uygun bulduklarına göre hareket eder. Eğer güzel, bakanın gözündeysen, beyin en azından güzelin nesnesine, gözün güzel bulduğuna odaklanır, göz açık ve bu nesnenin üzerindedir. İlk başta güzel, göze teslim edilir. Kant'tan bu yana uygulanan estetik ilk önce bakanın gözünde ortaya çıkar, burada belirir ve özellikle

nesneye yönelik ve seyirseldir. Her türlü uygulamaya dönük durumdan uzaktır. Dünyayı, sadece beklemede olduğu – işlevsiz olduğu– zaman estetize ederiz. Oysa Danto’ya (1993) göre estetik değerlendirmeler ve yargılar kavramla ya da bilme yetisiyle (*cognition*) birbirine kaynar ve bu karışımdan oluşan bilgi estetik değerlendirme uygulamasına yardım eder. Bilme yetisi olmadan, tek başına gözün estetik seyri estetik tavrı belirlemez. Sanki estetik seyirsel cümlemizi kurduktan sonra onu geride bırakıp yapıtın gerçeklikle olan kozlarını paylaşıyoruz. Şüphesiz üzerimizdeki yıldızlı gökleri ve içindeki ahlakî yasayı takdir ederiz; ancak bu seyirlik parantezler estetik olarak ilişkiye girdiğimiz dünyayı bütün yönleriyle tüketmez, bize vermez. Dolayısıyla, belki de estetiğin estetize edilmesi açık ara bütün stratejilerin en geçersizidir (Danto, 1993).

Sıradan olanın başkalaşımı klasik estetiğe karşı oldukça düşman bir tutumdur aslında. Çünkü sıradan olanı değiştirir. Fakat bu düşmanlığın iki yüzü bulunur: Felsefi gelenekte geleneksel estetikle bağısız farklı bir estetik vardır. Bu estetik eylemlerimize içkindir ve burada sanat ve estetik çok sıkı, hatta ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır. Danto’nun bakış açısında ise estetik sanatın özüne ait değildir ve bunu şöyle temellendirir: İki aynı görünüşlü nesne, biri sanat yapıtı, öteki değilse, estetik farklılık ve ontolojik farklılık önceden var sayılır. Zaten Danto’ya göre estetik nitelikler sanat tanımının bir parçası olamaz. Diğer taraftan sanat yapıtının da birtakım estetik niteliklere sahip olduğu doğrudur. Ama iki birbirine benzeyen ve biri sanat yapıtı olan, diğeri sanat yapıtı olmayan nesneden, sanat yapıtı olmayan da estetik niteliklere sahiptir. Hatta bunlar iki farklı tür estetiği temsil edebilir. Aslında Danto iki tür estetik niteliğin bulunduğundan da emin değildir, yani her ikisi de aynı bakıştan kaynaklanabilir. Danto sadece sanat yapıtının karakterini belirlemeye çalışır.

Danto (2013) 17. yüzyılın bilimsel illüstrasyonlarını sanat olarak kabul etmekte bir sorun görmediği gibi ticari

sanatı da sanat olarak kabul etmekte bir sorun görmez. *Brillo* kutularının *Lebenswelt*'in (yaşam dünyası) bir parçası olduklarını hatırlatarak James Harvey'nin¹⁴ *Brillo* kutusunun görsel kültüre, Warhol'un *Brillo Kutusu*'nun yüksek kültüre ait olduğunu söyler ve şöyle açıklar: Warhol'un *Brillo Kutusu*'nun ticari ürün olarak *Brillo* kutusu hakkında olduğu sonucuna varmak sorunludur. İkisi arasındaki zıtlık sanatla gerçeklik arasındaki zıtlık da değildir, çünkü Harvey'nin *Brillo* kutusunun sanat olmadığını iddia etmek de zordur. Ticari ürün olarak *Brillo* kutusu ticari amaçla yapılmış grafik sanattır ve ticari amaçla yapılmış grafik sanatların işlevsel olmalarından dolayı sanat olamayacağını iddia etmek züppeliktir (Danto, 2013). Harvey'nin *Brillo*'su hız, temizlik gibi değerler hakkındayken Warhol'un ikonografisi çok daha karmaşıktır ve bu değerlerle ilgili değildir. Ancak sonuç itibarıyla *Brillo* kutuları aynı görünüme sahiptir ve aynı estetik duyguya tabidir. “*Brillo* kutuları hakkında söylenecek bir şey varsa, bu da onların güzel olduğudur. (...) Niçin estetikten yoksun, sıkıcı şeylerle yaşayalım ki? Neden *Brillo* kutuları gibi güzel nesneler olmasın?” (Danto, 2018:70).

Hegel belki de haklıdır: Sanata has özel bir tür estetik vardır. Aslında yüksek sanatı düşük sanattan ayırmak, genetik olarak bizlere bağışlanmış olan doğal estetikten daha az önemlidir. Estetiğe ilişkin giderek karmaşıklaşan bu soruna şu önermeyle karşılık verilebilir: sanat estetiği (*aesthetics of art*) sanat eleştirisi olarak anlaşılabilir – estetik ve sanatın estetiği ya da sanat estetiği. İleride tartışılacak olan “şiddetlendirilmiş mimesis” kavramındaki sanatsal estetik bilgi temellidir, bizi bilişsellığe götürür. Bu da sanat eleştirisidir. Danto (1993) Hegel'in bir kez olsun “güzel” kavramını öne çıkarmadığını ve günümüzün estetiğinin bütün boyutlarını gösterdiğini bize hatırlatır.

Immanuel Kant'ın “*Yargı Yetisinin Eleştirisi*” metni, beğeniyi ve güzel yargısını ele alış biçimiyle, o dönemin estetik değerleri üzerine yazılmış en önemli Aydınlanma

metnidir. Metin sadece Kant'ın birinci estetik görüşünden çıkan estetik anlayışa bağlı olarak değerlendirilirse, beğeni sahibi olmanın tercih meselesi olduğu, beğeni yokluğunun sanatsal anlamda makbul olduğu ve kalliphobia'nın¹⁵ – güzellikten kaçınmanın, hatta güzellikten tiksindenmenin– en iyi ihtimalle sadece sözde bir saygı gördüğü günümüz sanatına dair söyleyebileceği pek az şey olduğu iddia edilebilir. Bu nedenledir ki, Clement Greenberg, Kant'ın metninin “estetikle ilgili gelmiş geçmiş en doyurucu temel” olduğunu öne sürer. Bu modernist sanat için doğru sayılabilir. Fakat dönemsel bir üslup olarak modernizm aşağı yukarı 1960'ların başlarında son bulmuştur ve onu takip eden Fluxus, Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi başlıca akımlar ve Danto'nun sanatın sonu olduğunu savunduğu dönemden¹⁶ sonra yapılan sanatın tümü, bırakın Kant'ın sanat felsefesini, Greenberg'in bile menzilin dışında kalıyor gibi görünmektedir. Danto'ya (2013:116) göre, “Greenberg'in Kant'ta en beğendiği şey, (...) çiçekler, kuşlar, deniz kabukları vb. birtakım doğal nesnelerin yanı sıra sanatın da ‘bağımsız güzellik’ olarak tanımladığı özelliğe sahip olmasıydı”. Kant'ın anlayışında doğada kendiliğinden bulunmayan, üretilmesi gereken nesneler bir maddi yarar sonucu için meydana getirilirlerken, sanat yapıtı kendisi için meydana getirilir. “Greenberg'in doğal güzellikle pek ilgilenmediği doğrudur. Öte yandan o, neyin iyi olduğunu anlamak için bir sanat eserinin tarihiyle ilgili herhangi bir şey bilinmesine gerek olmadığını düşünür; ayrıca her ne kadar hiç kimse sanatı iyi yapanın ne olduğunu sözcüklere dökemese de, neyin iyi olduğunu anlayanların kesinlikle birbiriyle hemfikir olacağı görüşündedir. Tüm bu görüşler Kant'ın bağımsız güzellik hakkında söyledikleriyle kuvvetli bir biçimde bağdaşır” (Danto, 2013:116-117).

Kant'ta sanat ve estetik yargı her türlü toplumsal ve etik yargıdan bağımsızdır. Bu doğrultuda sanat eleştirisi alanına ilişkin Danto'nun temel anlayışı ya da kabulü şudur: Felsefeden kopuk bir sanat eleştirisi olanaklı değildir, hatta

imkânsızdır. Greenberg'e göre sanatın niteliği ne mantık ve söylem aracılığıyla ispat edilir ne de öğrenilir. Sanatsal ve estetik tecrübe bu alana hükmeder. Bu düşünce Kant'tan bu yana bütün önemli filozofların çıkardığı sonuçtur. Danto'ya göre Greenberg'in büyüklüğünün nedeni, eleştirel düşüncelerine temel oluşturabilecek kadar sağlam felsefî temellerinin olmasıdır.

Greenberg, Kant'tan iki temel ilke ödünç almıştır: Tecrübenin üstünlüğü ve beğeni yargısının evrenselliği. Tecrübenin üstünlüğü ile ilgili olarak bir eleştirmenin sahip olabileceği en büyük, en önemli hediye “göz”dür ve göz sadece kendini kuramdan uzaklaştırdığı ve geliştirilmiş sezgisini kullandığı zaman en güvenilir yargıları formüle edebilir. Bu Kant'ın birinci estetik anlayışının temelinde bulunan önermedir ve zaten Croce estetiğinin temel kavramı da sezgidir. Ama bu tecrübeyle geliştirilmiş bir sezgidir. O halde estetik yargı doğrudan tecrübe temeline ve kim formüle ediyorsa onun doğuştan getirdiği duyarlılığa dayandırılmalıdır. Greenberg bu varsayıma göre hareket eder. Ona göre göz sanatsal algı için tasarlanmıştır (Andina, 2011).

Greenberg'e göre sanatta iyi ve kötü arasında fark elbette vardır. Ama var olan bu kriter sözlere dökülemez. Eğer sözler yetersiz, yersiz, ya da alakasız kalıyorsa, o zaman tecrübe ve tecrübeyi geliştirmek olağanüstü bir şekilde yerindedir. Göz uygulamalı deneyimle eğitilebilir, uygulamaya ne kadar maruz kalırsa beğeni yargısı o kadar gelişir. Bu eğitim kaba mimetizmden beslenen geleneklerin dışında, yani alımlanması daha zor alanlarda gerçekleştirilirse çok daha etkili olur. Örneğin modern sanat, soyut sanat, çağdaş sanat yapıtlarının alımlanmasında olduğu gibi. Şüphesiz Pollock'un yapıtlarında güzeli ve sanatı nasıl göreceğimizi bilmek oldukça karmaşıktır, bu nedenle de zordur. Kant'ta dâhinin gerçekleştirdiklerini anlamak ve yargılamak için ortaya konmuş bir kural yoktur. Çünkü deha yapıtını nasıl yarattığını metodolojik olarak ortaya koyamaz, benzerlerini

de bu nedenle yeniden yaratamaz, yaratmanın temel ilkelerini başkalarına aktaramaz. Çünkü dehanın kendisi doğa kaynaklıdır ve yaratım gizemli bir eylemdir. Ayrıca güzelle ilgili aktarılabilecek bir bilgi de yoktur.

Greenberg de yargılarla ilgili düşüncelerini geliştirmeye ve onları formüle etmeye devam eder. Danto'ya göre Greenberg'de sanatta güzel duygusu (*sense*), o yapıtın sanat olduğunu bilmektir. Eleştirmenin görevi yapısal olarak duygusal bir tecrübeye akılcı bir form vermek değildir. Onun görevi sanat ve hayatı ayıran boşluğu ya da mekânı doldurmaktan veya tanımlamaktan ibarettir. Ancak yine de Greenberg'in de savunduğu Kant'ın birinci estetiğine göre, sanatsal yargılar sanat yapıtı adayının sanat olduğunu belgeleyen bir yetke ya da otorite değildir (Andina, 2011).

Greenberg gibi biçimciler sanatın kendine içkin ve etikten bağımsız bir alan olması düşüncelerinden dolayı sanatın düşünce ve ifade özgürlüğünü sağladığını ileri sürer. Bunun temel kaynağı biçimcilerin sanat yapıtının temsili içeriğinin sanatsal konumuyla ilgisiz olmasıdır. Biçimcilere göre sanat tarihinde sanat olarak kabul görmüş pek çok yapıtın kabul görme nedeni, temsili özelliklerinden dolayı değil, “belirgin biçim” (*significant form*) ve “bütünlük” gibi biçime dayalı özelliklerinden dolayıdır. Biçimci bakışın en önemli metinlerinden biri olan “*Sanat*” (1914) adlı metninde Clive Bell, belirgin biçimin (ya da bazı kaynaklarda, anlamlı biçim) kavranmasının estetik beğenin kaynağı olduğunu iddia eder. Biçimcilik biçimsel yaratıcılığı merkeze alan ve sanatla ilgili bazı sezgilerimizle uyum içinde çalışan bir bakış olarak görülür.

Bell yapıtın estetik anlamının sadece biçimde olduğunu öne sürer: “Bir yapıtın içindeki temsili öge zararlı olmayabilir ama her zaman ilgisizdir.” Bu sava göre Batı kültüründen farklı kültürlerin ürettikleri yapıtlar bilişsel olarak anlaşılmasa da, belirgin bir sezgisel zevk sahibi olmak koşuluyla estetik yönden beğenilebilirler. Bell belirgin biçim düşüncesini

geliştirirken bazı önermeler sunar. Bunlardan ilki belirgin bir estetik yaşantının olmasıdır; ikincisi ise hangi dönemden veya türden bir esere bakarsa baksın izleyicinin aynı yaşantıya sahip olmasıdır. Buna göre belli bir rengi her algılayışımızda aynı koşullar yerine geldiği gibi, aynı koşullar estetik bir yaşantı oluştururlar. Bell bu yaşantıyı oluşturabilecek yapıtların hepsinin belirgin/anlamlı biçim ortak paydasında buluştuklarını iddia eder (Murray, 2012).

Bell'e (1914) göre pek çok "betimleyici resim" ilgimizi çeker, bizi yüz farklı şekilde harekete geçirir, ama estetik olarak harekete geçirmeyebilir. Aynı zamanda yapıtın içeriğindeki temsili unsurlar (yorumlayıcı bilgili bir izleyici değilse) sanatsal özü gizleyebilir. Bu yüzden temsili bir formun bir değeri varsa, bu bir biçim olarak elde ettiği bir değerdir, bir temsil olarak değil. Yine bu nedenle ahlak dışı bir film, biçimsel araçlarının kullanım şekline dolayı ilgi çekici olabilir ve sanat değeri taşıyabilir. Ahlakî endişe taşımayan estetiğin örneklerinden biri, Robert Mapplethorpe'un 1990 tarihli "*The Perfect Moment*" (*Kusursuz An*) adlı fotoğraf sergisidir. Cincinnati Çağdaş Sanat Merkezi'ndeki sergideki yedi adet sado-mazoşist portreye şerif tarafından el konmuş, merkeze ve yöneticisine "ağır müstehcenlik" suçlamasıyla dava açılmıştır. "(...) aleni cinsellik içeren görseller aşırı gerçekçi olsa da, dava sanat dünyasındaki uzmanlar tarafından fotoğrafların biçimsel özellikleri üzerinden başarılı bir şekilde savunulmuştur. Jüri, uzmanların Mapplethorpe'un ışık ve gölge kullanımı, tondaki zenginlik, iyi baskı kalitesine ait biçimci görüşleriyle yeterince ikna olmuş, fotoğrafların işlediği konunun ötesine bakarak bunun 'müstehcenlik'ten çok 'sanat' olduğuna karar vermiştir" (Barrett, 2015:229).

Sanatsal biçim sanat yapıtlarını değerlendirme sürecinde yapıtların amaçlarına ulaşmak için ne kadar tatminkâr ve uygun bir şekilde tasarlandıklarını görmek açısından izleyiciye haz veren önemli ve temel bir etkidir. Biçimciler biçimin bu değerlendirme sürecindeki etkisine vurgu yaparak belirgin/

anlamalı biçimin sanatı tanımlayan esas etken olduğunu ileri sürmüşlerdir. 20. yüzyılın ilk yarısındaki Picasso, Gauguin gibi başarılı sanatçıların soyutlama eğilimine yönelmeleri, Afrika maskeleri, Uzak Doğu'dan tahta baskılar ve Asya'dan el yazmaları gibi Batılı olmayan görsel kültür üretimlerinin sanatsal anlamda keşfedilmesi gibi etkenler biçimci bakışın beslendiği zemini oluşturmuştur. Bu nedenle de modern sanatları değerlendirmede temsile dayalı sanat kuramlarından daha etkili olmuştur. Ancak içeriği sanat konumuyla ilgisiz olarak görmelerinden dolayı biçimcilik sanatın tamamı için kapsayıcı bir kuram olma konusunda başarılı olamamıştır. Biçimcilik anlayışı sadece tanımsal problemleri nedeniyle değil, sanat ile hayat ve kültür arasındaki mesafesi, sanatçının yapıta kattığı görme biçimlerini görmezden gelmesi, tarihsellik ve politik okumalara kapalı olması nedenleriyle de Danto gibi felsefeciler tarafından eleştirilir. Yeni-biçimciler bunu gidermek için biçimin (yani anlamın, hakkında olunan şeyin, temanın cisimleştirilme şekli) ve içeriğin uygun ve tatminkâr bir şekilde ilişkili olması gerektiği görüşünü geliştirmişlerdir. Sanatın tamamını kapsayan tanımlayıcı bir görüş olmasa da, sanatsal değerlendirmede etkili bir bakış olarak halen başvurulmaktadır.

Mapplethorpe'un fotoğraflarındaki gibi içeriksel nedenlerle sansasyon yaratan Şükran Moral'ın "*Bordello*" (Genelev, 1997) adlı performans-video sanatı türündeki yapıtındaki anlama ulaşmak, salt biçimci bir bakışla mümkün değildir; çünkü video-performans iyi bir kamera tekniği ile çekilmemiş ve bunu amaçlamamıştır. Bu biçimin bağımsız bir sanat değeri olarak değerlendirilmesine engel olmasa da, iyi bir değerlendirme için yetersizdir; çünkü yapıtın özünü esas olarak içerik oluşturur. Öte yandan, yapıt karşısında alınan tavır, yukarıdaki örnekteki gibi toplumsal ahlak kurallarından ve yasal yaptırımlardan muaftır. Moral, Karaköy'de bir genelevde çalışan bir kadın rolüyle gerçek hayatta ve sanat dünyasında kadının seyirlik bir nesne olarak

konumunu ele almıştır. Sanatçı performans sırasında elinde zaman zaman üzerinde “satılık” yazan bir kâğıt tutmuştur. Genelevin kapısına da “Modern Sanatlar Müzesi” yazan bir kâğıt yerleştirmiştir. Performans-video bu detayıyla, Guerilla Girls’ün MoMA eleştirisine benzer bir kurum eleştirisi de yapmıştır.

Greenberg’in biçimciliği ya da modernist estetik kendiliğinden, çıkarsız hoşlanma anlayışlarını da kapsamaktaydı. Bu da Kant’ın birinci estetik anlayışına karşılık gelen, sanat yapıtının etik, politik, ekonomik, sanat tarihsel bilgiden, dine aityargılardan bağımsız olması anlamına gelmekteydi. Bu noktada yapıtın içeriği ile ışık, gölge, çizgi değeri, ton zenginliği gibi salt biçimsel özellikleri birlikte düşünülür. Sanat yapıtının içeriğiyle ilgili ahlakî, ideolojik değerlendirmeler karşısında darda kalınca da sanatçının sığındığı liman işte bu yaklaşımdır. Yoksa özgürlükler alanı olarak sanatın bu çıkarsızlık niteliği, sadece yapıtın teknik ve biçimsel özellikleriyle tanımlanamaz veya belirlenemez. 1980’lerle birlikte Kant’ın birinci estetiğine bir geri dönüş yapıldığı söylenebilir; ama bu geri dönüşün konusu biçimle ilgili değil, içerikle ilgili olarak düşünülmelidir. Günümüzün tartışmaya açık liberal politikalarıyla öne çıkarılan, “öteki”lerin kimliklerini tanıyan çoğulculuk yaklaşımıyla birlikte estetik düzeyde de hümanist estetik yeniden gündeme gelmiştir.

Gözlerin ruhun aynaları olması metaforu hümanist estetiğin alanına girer. Harari (2017) güzelin “bakanın gözünde” olduğu söyleminin hümanist estetiği şekillendirdiğini söyler. “Bugün hümanistler sanatsal yaratıcılığın ve estetik değerin tek kaynağının insan duyguları olduğuna inanıyor. İçimizdeki ses müziği yaratıyor ve ona bir değer atfediyor; bu ses ne yıldızların ritmini ne de ilham perileriyle meleklerin emirlerini dinlemek zorunda. Yıldızlar suskun, ilham perileriyle meleklerse yalnız hayal gücümüzde var olabiliyor artık. Modern sanatçılar Tanrı’dan ziyade

kendileriyle ve duygularıyla ilişki kurmaya çalışıyor. Sanatı nesnel ölçütlerle değerlendiremeyeceğimizi düşünmekten daha normal ne olabilir? Hümanist etik, ‘kendinizi nasıl iyi hissediyorsanız öyle yapın’ diye öğütüyor. Siyasette, ‘seçmen en iyisini bilir’ diye buyuruyor hümanist talimatlar” (Harari, 2017:242).

Greenberg’in bugünün çoğulcu döneminde de halen geçerli olan düşüncesi, politikleşen ve aktivist nitelikler taşıyan günümüz çağdaş sanatının, çağının baskı ve sansür gibi politik gerçekleriyle yüzleştğinde, sanatın özsel olarak özgür bir eylem olduğu ya da sanatın kendisi için yapılan (nedensizlik, çıkarsızlık ilkesi) bir eylem olduğu anlayışına sığınmasıdır. Kant ve takipçisi Greenberg’in felsefelerinin bütün bu bahsedilen politik, etik, dinî gibi niteliklerden ve yaptırımlardan muaf olduğunu savunması düşüncesinin haklılığı günümüzde sanata ilişkin yaşanan pek çok örnek olayla kanıtlanmıştır. Siyaset bilimi, sosyoloji, sosyal antropoloji, sosyal psikoloji gibi kuramsal alanları içine toplayan –Danto’nun deyişiyle kuramın ve çoğulcu söylemin temel kavramı olan– “kültür” kavramı çağdaş sanat tarafından sahiplenilmiştir. Bu gelişmeyle birlikte çağdaş sanatın kültür eleştirisine girişmesi, aktivizm gibi çoğulcu sanat üretimleri için kültür kavramını bir tarafa bırakılamayacak kadar özsel bir gereklilik haline getirmiştir. Bu durumda biçimciliğin zayıf veya eleştirilebilir taraflarının olduğu elbette söylenebilir, ancak terk edilmesi imkânsız, hatta sanata içkin güçlü, vazgeçilmez yönleri de vardır.

Kant’ın genel olarak sanat eğitiminde ve sanat çevrelerinde var olan sanat söylemine bir şekilde gözden kaçırılarak dahil edilmeyen ikinci estetik görüşü günümüzün sanatını yorumlamak için gereklidir. Bu gözden kaçırma belki de Danto’nun dediği gibi “*Yargı Yetisinin Eleştirisi*” metninin 49. bölümüne kadar incelenmesindendir. Kant buraya kadar ilk estetik görüşüne vurgu yapar. Kant’ın sanatla ilgili öne sürdüğü iki kavrayış birbirlerini desteklemez. İlki estetik

yargıyı oluşturmada güzelin dolaysız ve kendiliğinden oluştuğunu öne sürerken, ikincisi estetik yargıyı oluşturmada bilişselliği vurgular. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin sonlarına doğru yeni bir kavram olan “ruh” kavramını ortaya atar. Bu kavramın beğeniyle pek ilgisi olmadığı gibi, doğanın estetiğiyle de hiçbir bağlantısı yoktur. Bu noktada Kant beğeni için “yalnızca bir yargı yetisidir, bir üretim yetisi değildir” der. Öte yandan “ruh” derken sanatçının yaratıcı gücü kastedilir (Danto, 2013). Buna göre beğenin ruhla, yani sanatçının yaratıcı gücüyle ilgisi yoktur. “Beğenin ruhla pek bir ilişkisi olmamasından ötürü Kant bu görüşleriyle Aydınlanma’dan yavaşça uzaklaşarak Hegel’in *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* kitabındaki şu sözlerine yaklaşır: ‘Beğeni yalnızca duyguların etki ettiği dışsal yüzeye yöneliktir; ‘beğeni sahibi olmak’ denen şey, sanatın daha derin tüm etkilerinden çekinir ve dışsal özellikler ile teferruat ortadan kalkınca sesi kesilir” (Danto, 2013:117). Hegel estetik derslerinin en başında, doğal güzellikle sanatsal güzelliği gayet keskin bir biçimde birbirinden ayırır: Sanatsal güzellik “ruhtan doğar ve yeniden doğar”. Kant’ın ikinci sanat kavramı, sanatın estetik bir nesne olduğu görüşünden ve sanat yapıtının doğal nesnelerin güzel olduğu gibi güzel oluşu görüşünden farklı bir yapıya sahiptir. Kant’a göre ruh bilişsel yetilere derinden bağlıdır. Danto’ya göre (2013) işte Kant’ı çağdaş sanatla, hatta herhangi bir tarihsel dönemin sanatıyla ve kaçınılmaz olarak bizimkiyle birleştiren tam da budur.

“Fikir ve cisimleştirme kavramlarının hem 17. yüzyılda yapılmış bir altar panosunda hem de 20. yüzyılda yapılmış bir karikatürde karşımıza çıkması, ayrıca her ikisinin de Kant’ın sanatla ilgili –birinci değil– ikinci görüşünde mevcut olması dikkat çekicidir. Sonuç olarak Kant’ın sanatla ilgili ikinci görüşüyle ilgili söyleyeceği hemen her şey kitabının ruhla ilgili olan birkaç sayfasına sığdırılmış gibidir. Estetik üzerine yazılmış belki de en önemli Aydınlanma metni olan bu kitapta, ruh konusunun sadece varlığı bile Aydınlanma

değerlerinin yavaş yavaş kaybolduğunun ve yeni bir çağın kendini hissettirmeye başladığının göstergesidir” (Danto, 2013:120). Sanatı kavramanın beğeni sahibi olmaktan daha fazlasını gerektirdiğinin farkına varılması, sanat izleyicisini yeni düşünme biçimlerine açık hale gelmeye zorlar. “Fakat bir resmi beğeniye hitap edecek şekilde yapmanın birtakım kuralları varken, diğerini başarmanın [sanatı yorumlamayı öğrenmenin] hiçbir kuralı yoktu” (Danto, 2013:121).

Kant’a göre ruh zihne can veren esas şeydir ve estetik fikirler ileri sürme becerisi ruha, yani yaratıcı dehaya dayanır. Buradaki estetik fikirler estetik hakkındaki fikirler değil, duyulara dayanan ve duyular aracılığıyla sunulan fikirlerdir. Klasik felsefe için bu cüretkâr bir önermedir; çünkü fikirler ancak zihin tarafından kavranabilir. “Bu görüş bize fikirler sunduğu için sanatın bilişsel olduğunu ve dehanın bu fikirleri izleyicinin zihnine aktarabilecek duyusal dizilimleri bulma becerisi olduğunu ileri sürer. *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*’de Hegel bunu başka bir biçimde ifade eder. Ona göre sanat bunu özel bir şekilde gerçekleştirir: ‘[S]anat en yüksek gerçekliği bile duyusal olarak teşhir ederek onu duyulara, duygulara ve doğanın görünüş biçimine yaklaştırır’ ve ‘sanatın kendinden var ettiği güzel sanat eserleri, doğa ile sonlu gerçeklik ve kavramsal düşüncenin sonsuz özgürlüğü arasındaki ilk orta uzlaşma noktasıdır.’ (...) sanatçı fikri duyusal bir mecrada cisimleştirmek için yollar bulur” (Danto, 2013:122). Hegel’e göre sanat duyular olmadan yapamaz; çünkü duyularla düşünceleri dışsallaştırır; bir başka deyişle var eder. Ancak bu dışsallaştırma için sanatın estetik düşünceye gereksinimi vardır. Hegel için felsefenin başladığı yer sanatın sonudur ve Hegel’in sanatın sonuyla ilgili tezi sanatın duyulara zorunlu bağlılığı üzerine kuruludur. Hegel felsefenin üstünlüğünü felsefenin duyusallaştırma gereksinimi duymamasına ve tamamen tinsel alanda kalmasına bağlar.

2.2 Salt Estetik Beğeniden Yoruma

Danto (2013:124) gördüklerimizi anlayabilmemiz için yorumun zorunluluğunu şöyle anlatır: “(...) yorum yaptıkça, sahnenin farklı kısımları bir bir yerine oturarak anlam kazanır ve sonunda büyüleyici ve mucizevi bir şeye bakmakta olduğumuz farkına varırız. Gözle zihin arasındaki uçurumun üstüne “sanatın orta teriminin” oluşturduğu köprü kurulmuştur”. Danto “*Sanat Nedir?*” adlı kitabında Kant’ın ruh üzerine yaptığı tartışmanın zaman, mekân ve kültürden bağımsız olarak sanat yapıtlarının neredeyse tamamının mantığını kapsayabilmesinin çok etkileyici olduğunu ve aynı nedenden biçimciliğin (formalizmin) kısıtlı bir sanat felsefesi olduğunu ifade eder. İlginç olan, Kant’ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nin sıkıkları biçimci çözümlemenin temel metni olarak gösterilmesidir. “Çoğu zaman Kant’ın estetiğini yüceltenlerin kitabı kırk dokuzuncu bölüme kadar okuyup okumadıklarını merak ederim. Kant bu bölümde, son derece kısa bir özet halinde, sanatı insan için önemli kılanın ne olduğunu anlatır. Buna göre esas yapılması gereken, Greenberg’in savunduğu gibi insanın kendi beğenisinin sınırlarını genişletmesi değil, Afrika ya da Okyanusya sanatının, o kültürlerle özgü estetik fikirlerle oluşturulduğunun bilincine varılmasıdır” (Danto, 2013:125-126).

Kant’ın sanatla ilgili ikinci görüşü sanatın anlam üretmekten meydana geldiği görüşüdür. Bilişselliğe yapılan bu vurgu, “insanın bir şeyleri yalnızca görmekle kalmadığı, gördüğü şeylerden anlam çıkarma eğiliminde olduğu varsayımına dayanmaktadır” (Danto, 2013:127). Kant, “*Saf Aklın Eleştirisi*” adlı kitabının “*Aşkın Estetik*” bölümünde duyuları bilginin kaynağı olarak görür. Martin Seel, Danto’nun Kant’ın ikinci estetik anlayışını sinir bozucu bir önyargı olarak algılamış ve kabul edilemez olarak değerlendirmiştir. Seel’in argümanı bütün sanatsal üretimlerin temelini “dünyada eşsiz, biricik görünüşler yaratmak” olduğu yönündedir (Danto, 1998:132).

Bu anlamda Duchamp'ın kürek veya pisuvar gibi nesneleri kullanan yapıtları kültürümüzde yer alan sıradan nesneler olurlardı. Ancak bu nesneler sanat yapıtlarıdır ve Duchamp'ın “eşsiz, biricik görünüş” yaratmak gibi bir sorunu olduğunu bu yapıtlara bakarak söyleyemeyiz. Yine de Duchamp'ın hazır-yapım nesneleri sanat olarak eşsiz ve biriciktir, ama sıradan nesne olarak değil. (Danto, 1998). Danto'nun estetikten sanata kaymasının bir nedeni de, özellikle analitik felsefe içinde estetiği oldukça marjinal bir felsefî alan olarak kabul etmesidir. Danto 1950'lerde estetikçilerle çalışmıştır. Ama sanatla ilgilenen insanların neden estetik çalışma zorunluluğu bulunduğunu anlayamamaktadır, çünkü Kant'ın birinci estetiğine odaklanan Greenbergçi estetik, çağdaş sanat yapıtları karşısında alınacak tavrı karşılamaz. Danto (1998) estetikçilerin güzel, çirkin, vb. gibi çok sınırlı estetik niteliklere bağlı olduklarını ve sanat deneyiminde “beğeni” kavramına çok merkezi bir rol yüklediklerini düşünür. Oysa sıradan beğeni sıradan nesneyi sanat olandan ayırmak konusunda yeterli değildir. Gerçeğinden ayırt edilemeyen nesneler gerçeğiyle aynı duyuşsal özellikleri paylaşır. Bu da onları gerçeğinden duyuşsal olarak ayırt edilemez kılar. Ama seçilmiş, doğal ortamından ve bağlamından ayrılmış olan gerçek nesneler, sanatçısı tarafından eşsiz ve biricik birer sanat yapıtına dönüştürülür; Duchamp'ın kar küreği gibi. Bunun yanında, Maleviç'in “Kırmızı Kare” yapıtını anlamlandırabilmek için de yapıtı sadece göz ile düz görmek değil, yorumlayarak görmek (*interpretive seeing*) önemlidir. Diğer bir deyişle bu yorum yaparak anlama ulaşmak anlamına gelir. Diğer taraftan izleyici bu yapıtlara estetik olarak karşılık verebilir ya da vermeyebilir.

Maddi nesne anlamı iletir ve anlamın taşıyıcısıdır. Andina (2011) anlamı okumanın hem karmaşık bir konu olduğunu hem de sözcükleri, konuşmaları, göstergeleri ve sembolleri her zaman yorumlamamızdan dolayı sıradan bir operasyon olduğunu öne sürer. Belirli anlamları çözmemizi sağlayan

semantik araçlar ile anlam taşımanın yanı sıra sanat yapıtı olan (örneğin aynı yol işaretlerinin bir sanatçı tarafından yeniden tasarlanması gibi) şeyler arasında bir fark olmalıdır. Her ikisinde de amaç semantik araç tarafından ifade edilen içeriği ortaya koymaktır (Andina, 2011). Semantik araçtan kasıt her dönemin sanatsal ifadeleri geliştirmek ve yorumlamak için sunduğu yeni araçlardır. Örneğin günümüzün çağdaş sanatında anlama ulaşmak için sunulan araç, özellikle kültür kuramları olmak üzere kuramdır.

Yargıda bulunabilmek sanat yapıtı karşısında duran estetik öznenin bilgi sahibi olarak aktif olmasını gerektirir. Örtük tasım (kıyas) kullanıcının zihninin kıyas ya da tasımı tamamlama konusunda işlevi olmasını şart koşar. Ayrıca kullanıcıların yoruma ulaşmada metaforu tamamlayabilecek temel bilgiye sahip olmaları da gereklidir. Eğer bir kişi Napoléon Bonaparte'ı hiç duymadıysa ve Roma tarihiyle ilgili hiçbir şey bilmiyorsa Bonaparte ile ilgili bir metaforu tamamlamama olanağı yoktur. Sonuç olarak yapıtı yorumlamada sanat yapıtının yapısı ya da kullandığı metafor, ironi, parodi gibi anlam katmanlarına ilişkin unsurlar izleyicinin zihnini meşgul etmiyorsa yoruma ulaşması olanaksızdır. Sanat yapıtının sözcüklerle aynı mekânı paylaşması, sanat yapıtının da dil gibi semantik araçları kullandığı anlamına gelir. Semantik araçlar anlamları ileten karmaşık metaforlardır. Bir sanat yapıtının tamamlanabilmesi, izleyicinin iletilen bu anlamları alıp yorumlayabilmesini ve kavramsallaştırmasını şart koşar. Bu, anlamların hayatta kalıp, yaşayıp, var oluşlarını sürdürebilmesi için gereklidir.

Pop'un filozofu olarak Danto'nun sanat yapıtının retorik etkisi ve varlığı üzerine ısrarı, Platon'un akıl devletinde duygusallığı yoğunlaştıran sanatın hayat üzerindeki olumsuz etkilerinden hayatı korumak gerektiği konusundaki düşüncesini güncel anlamda kabul edilebilir hale getirmek istegindendir. Filozofun devleti yönetme konusunda üstün sorumluluğu olduğu düşünüldüğünde, Platoncu bakış

açısından felsefe özgürleştirici bir güce sahipken, sanat her şeyi olduğu gibi bırakır (Andina, 2011). Çünkü sanat mimetiktir; kopyanın kopyası olarak düşük değerli sanı bilgisi olduğundan, Platon'un öngördüğü toplumsal değişirme gücüne sahip değildir. Danto ise felsefenin her şeyi olduğu gibi bırakıp hayata karışmadığını düşünür. Felsefenin görevi betimleyici olmaktır. Diğer taraftan sanat duygusal ve bilişsel olarak tüketici (izleyici/alımlayıcı) üzerine çalışır. Oldukça pratik, uygulamaya dönük bir statü sergiler, felsefeden sakınır. Oysaki sanatın hayat üzerinde büyük bir etkisi vardır. Çünkü ilgi çeker ve heyecanlandırır. Platon'dan günümüze kadar felsefeciler her zaman bu durumun farkında olmuşlardır.

Danto'ya göre Platon'dan Kant'a ve Schopenhauer'a kadar pek çok kuramcı sanatı felsefeye tabi kılmaya, sanatı ikincil bırakarak marjinalize etmeye çalışmıştır. Örneğin Hegel'in tarih felsefesi bu duruma iyi bir örnektir. Sanat ve felsefe ilişkisinin tarihini tanımlamak istersek, Hegel'e göre sanatın yeri mutlak tinin üçüncü aşamasında yer alır. Sanat ve felsefe tinin yaşamının iki ayrı sahnesidir ve sanatın tarihî misyonu felsefe yapmayı olanaklı kılmaktır. Tarihin gelişiminin bu sahnesi Hegel'den çok sonra Duchamp ve Warhol'un sanata bir tür felsefî farkındalık getirmesiyle oldu. Bu farkındalık sayesinde sanat tarihi amacına ulaşır, gelişimini tamamlar ve özgürce yoluna devam eder (Andina, 2011).

Felsefenin sanatı geçmeyi denediği bu bin yıllık mücadelede felsefe kendini köşeye sıkışmış bir halde bulmuştur. Eğer felsefe hayatı bırakırsa, hayatın da felsefeye ihtiyacı olmaz. Marx'a göre de felsefe faydasızdır; çünkü istencimiz dünyayı anlamakla sınırlandırmaktan ziyade dünyayı değiştirmeyi ister. Bu ilginç ironiye rağmen felsefe, sanatın da kendini içinde bulduğu aynı zorluklarla karşı karşıya kalır. Yüzyılları kapsayan felsefî gelenek karşı tedbirler alsa bile, sanat birtakım tehlikeler barındırır. Danto'ya göre sanatın bu tehlikeli olma durumu retorikle aynı metaforik yapıya sahip semantik araçların özel yapısı yüzündendir.

Sanatın sonundan sonra resim daha önce olduğu gibi lineer anlamda sanat tarihsel gelişmenin bir aracı olmaktan çıkmıştır. Geleneksel sanatın modern sanata neden yol verdiği önemli bir tarihsel sorudur. Andina'ya (2011) göre Danto bu sorunun cevabını bilmek istemez. Belki bu, fotoğraf ve hareketli görüntüden gelen meydan okumadan kaynaklanmıştır; çünkü bilimsel ve teknolojik gelişmeler sanatın kendine bir dil oluşturması için yeni semantik araçlar sunmuştur. Belki bir başka neden, Gauguin ve van Gogh'da olduğu gibi Batılı değerlere olan kültürel inancın kaybindan ileri gelmiştir. Danto'ya (1998) göre tarihin bu aşamasında modernizmin sonu, sanatın felsefi doğasının en açık seçik ifadesinin doğuşunun gerçekleşmesi anlamında sanatın sonudur. Sanatın sonundan sonra sanat felsefeye dönmüştür.

2.3 Güzelden Kopuş ya da Exodus

Danto'nun bakış açısından dünyayı kavramsallaştırma kapasitesiyle sanatın estetikle çok az ilgisi vardır. Güzele yönelik özen ve dikkat, Antik Yunan'ın sanatsal üretim tarihine kadar geri gider. Yunanlar güzel şeyleri temsil etmekle ilgilenmişlerdir. 20. yüzyıl sanatı ile güzel arasında ise bir uçurum ya da ayrılık vardır. Artık sanatçı sadece güzel nesneleri tasvir etmeyi bırakıp Duchamp gibi görünüş güzelliğini terk etme girişiminde bulunmuştur. Duchamp kaçınılması gereken tehlikenin estetik zevk olduğunu söylemişti. 1913-1917 yılları arasında yaptığı hazır-yapım nesnelerindeki amacı estetik kaygılardan arınmış sanat yapıtları oluşturmaktır. 1961'de Modern Sanat Müzesi'nde yaptığı bir konuşmada Duchamp şöyle demişti: “Çok açık seçik ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim şu ki, bu ‘hazır-nesnelerin’ seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir beğenin etkisiyle yapmadım. Bu seçim, iyi ya da kötü beğenin tam bir yokluğuyla aynı andaki bir görsel kayıtsızlık tepkisi, [...] hatta tam bir uyuşukluk olgusuna dayanıyordu” (Danto,

2013:140). Ancak sanat sadece hazır-yapımlardan oluşan bir şey olsaydı, estetiğe yer olmazdı. Duchamp, hazır-yapımlarla ilgili konuşmasında, ““sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi, dünyadaki bütün tuvalerin de hazır-nesne destekli olduğunu ve hepsinin birer asamblaj olduğunu söylemek gerekir’ demiş olsa da, hiçbir estetik nitelik taşımayan sanat eserlerinin teşhir edilebilmesi için biraz özel bir gayret sarf edilmesi gerektiği de aşıkârdı” (Danto, 2013:140).

Duchamp estetiğe gereğinden fazla önem verildiğini düşünür. Resmin estetik tatmin sağlamaktan başka işlevleri olabileceğini söyler. Estetik olmayan sanat da var olabiliyorsa, sanat felsefi açıdan estetikten bağımsız olabilir. Bu durum, “*Sıradan Olanın Başkalaşımı*” ve “*Sanat Nedir?*” metinlerinde Danto’nun yaptığı gibi sıradan şeyin sanat yapıtı olabilmesi için gerekli ve yeterli koşulları tanımlamaya uğraşanlar için anlamlıdır. Öte yandan Duchamp’ın pisuvarı estetik kaygıları göz ardı ederek üretilmiş olsa da, görünüş güzelliği açısından kendi içinde yine de güzel bir nesnedir: sıra dışı beyaz bir renkte parlak porselenden yapılmıştır, soğuk ve yuvarlak hatlarıyla çekici bir şekle sahiptir. “*Çeşme*” bir Brancusi heykeli gibi güzeldir. *Brillo Kutusu*’nun da tartışmasız bir şekilde güzel bir nesne olduğunu söylemenin tam yeridir. Estetik tanımların savunucuları, Dada, kavramsal sanat ve performans sanatı gibi sanatsal ifadelerin estetik ilgiden sıyrılmış yapıtlar üretmeyi hedefledikleri iddiasına şüpheyle yaklaşırlar. Estetiğin halen geçerli olduğunu savunan kuramcılara göre nesnelerin estetik özellikleri sağladıkları estetik deneyime içkindir. Sanat yapıtının estetik özelliklerine göre değerlendirilmesi gerektiği düşüncesinin vurgulandığı çok sayıda estetik tanım vardır. Sanat yapıtı estetik ilgiyi tatmin etme kapasitesini verme niyetiyle üretilmiş şeydir (Beardsley, 1983); sanat yapıtı standart koşullar altında izleyicisine estetik bir deneyim sunan, insan yapımı şeydir (Schlesinger, 1979); sanat yapıtı temel işlevi belirgin bir estetik nesnenin

iletişimini sağlamak olan bir veya daha fazla medyanın yaratıcı bir düzenlemesidir (Lind, 1992). Bu düşünceyi önerenlerden Lind (1992) hazır-yapım gibi karşı-örneklerin de estetik özellikleri olduklarını iddia eder. Örneğin hazır-yapımların birden fazla düzeyde bu türden özellikleri vardır (Stecker, 2010). Sadece nesne olarak ele alındıklarında bile endüstri nesneleri olarak görünüş güzelliğine sahiptirler. Benjamin'in estetik kuramına ekonomi boyutunu katan Wolfgang Haug'a (1987) göre, endüstri tasarımı ürünlerinin değişim değeri olan meta olarak tüketilebilmesi için estetize edilmeleri gerekir. "Her endüstri ürünü duyuşsal olarak algılanabilir olan bir görünüşü ifade eder. Bu görünüş, form, renk ve yüzeyellik gibi biçim elementleriyle belirlenir. Her endüstri ürününün buna göre estetik bir işlevsellığı¹⁷ bulunur" (Tunalı, 2002:60). Hatta endüstri nesnesinden hoşlanma (estetik işlevsellik) çok yoğunlaştığında "bir kullanım eşyası olan endüstri ürünü bir kullanım eşyası olmaktan çıkar ve bir sanat yapıtı olur" (Tunalı, 2002:61). Ancak Duchamp'la öne çıkan estetik tarihindeki bu kırılmayla birlikte, bir değer olarak güzelden bilgi nesnesine geçiş yaşanmıştır. Sanat yapıtı karşısında alınan estetik tavır değişmiş, estetik tavır bilgi temelli bir tavra dönüşmüştür. İşte avangard, "güzel"i bilgi temelli eleştiriden geliştirmiştir. "Güzel"den yabancılaşma ya da uzaklaşma yolları da belirlenmiştir. Bu noktada kendimize bastırılmayan ya da önlenemeyen güzellik tutkusunun nereden kaynaklandığını sormamız gerekir. Antik Yunan'dan beri ahlakî değer güzelle birlikte düşünülmüştür. Klasik dünyanın değerler sisteminde güzel ve iyi örtüşür. Aynı değerde buluşan "güzel" ve "iyi", "*kalokagathia*" olarak adlandırılmıştır.

Sanata ilişkin geleneksel düşünceye göre sanat tarihi ve estetikte "güzel", sanatsal nesnenin özelliğidir. Bu önemli bir özelliktir, sanat yapıtı kesinlikle güzel olmalıdır. Danto'nun bakış açısından bu durum farklı bir şekilde konumlandırılır. Güzel ahlakî bir değere sahiptir, güzelin ahlakî bir değeri vardır. George Edward Moore ve öğrencisi sanat eleştirmeni Roger

Fry, Danto'nun hipotezi için önemli bir zemin oluşturur. Moore (1903) "bir tablo güzel bir nesneyi tasvir ediyorsa güzeldir" düşüncesine sahipken, Fry daha radikal bir sonuca varır. Fry'ın 1910 ve 1912 yıllarında Londra Grafton Gallery'de düzenlediği iki sergi, post-empresyonistlerin yapıtlarını değerlendiremeyecek bazı eleştirmenlerin gözlemlerine karşı şu açıklamayı yapmıştır: Deneysel bir tasarım onu ilk defa görenlere hemen her zaman çirkin görünmüştür. Moore'un ve daha sonra da Fry'ın görüşüne göre insan yaratıcılığının bütün ifadeleri üzerinde uzlaşım sağlanmış yasaların yapısını bozan yaratıcı ifade çirkin kabul edilir. Bu çirkin olma durumu, izleyicilerin onları seyretmeyi öğrenmesine kadar devam eder (Andina, 2011). Basit bir şekilde ortaya koyulduğunda konu şudur: Batı sanatsal üretiminin bir kısmı ve geçen yüzyılın sanatsal üretiminin çoğunluğu kesinlikle geleneksel anlamda güzel değildi, en azından Fry'ın sözcüğe yüklediği anlamda güzel değildi. Avangardlar ise güzel konusunda daha radikaldi. Bu "densiz", "dik kafalı" avangardlar güzelliği ortadan kaldırmak için çılgın bir arzu duyuyorlardı (Andina, 2011:94). Bütün yenilikçilerin sorunu er ya da geç güzeli bulmaya çalışmak değil, "güzel"e fiziksel beden kazandırmaktan kaçınmaktı. Artık sanat dünyasında özellikle güzel olmayan yapıtlar bolca dolaşmaktaydı. 1905 Salonu'nda sergilenen Matisse'in "*Şapkalı Kadın*" adlı yapıtı bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu tablonun bilinen anlamda güzel bir nesne olduğunu söylemek gerçekten zordur. Yine de resmin betimlemek istediği şey ne ise gerçekten gerektiği gibi betimlediğini söylemek mümkündür. Amélie Matisse gerçekten güçlü, kararlı bir kadındır. Matisse'in hiçbir şey satamadığı uzun dönemleri idare etmeyi başaramıştı. Tuval bezi üzerine boyalar neredeyse vahşi, sert bir şekilde sürülmüştür. Matisse kalın, üst üste binmiş fırça darbeleriyle estetik kaygı sergilemediğini göstermiştir. Resimle ilgili sonuç şudur: Resim Bayan Amélie'nin enerjisini açığa çıkaran sıra dışı bir enerji yaymaktadır. Bugünden geriye bakıldığında bu

resim estetik olarak hoş görünebilir, ancak kendi tarihselliği içinde estetikten kopuşun özelliklerini sergilemekteydi. Ancak avangardla karşılaştırılırsa radikal bir kırılma olmadığı da ortadadır.

Avangardla birlikte sanatçılar güzel kaygısını kenara bırakıp eleştirel yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Piero Manzoni'nin 1961 tarihli "*Merda d'Artista*" (*Sanatçının Boku*) yapıtında olduğu gibi. Sanatsal değerlerin abartılmasıyla ve güzele olan zaaf ile alay eden Manzoni, sanat değeri taşıma bağlamında çöpü bir sanat ürünü olarak en uç noktada ifade etmiştir. Benzer bir şekilde Yeni Gerçekçilik'in (*Nouveau Réalisme*) kurucularından olan Arman, 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan tüketim kültürünün bir eleştirisi olarak çöpü hem sanat üretiminin malzemesi olarak kullandı hem de çöp ile yapıtlar üretti. Duchamp'dan ve kavramsal sanattan etkilenen Tony Gragg'ın 1978 yılında ürettiği "*New Stones, Newton's Tones*" (*Yeni Taşlar, Newton'un Tonları*) adlı yapıtı, kürek, tarak, kaşık gibi nesnelerle birlikte nesne bütünlüğünü kaybetmiş çeşitli plastik parçaları bir arada sunar. Newton'un tanımladığı gökkuşağı renklerinde yerleştirilen çöpler, sadece güzel kavramının sorgulanması değil, aynı zamanda bilimsel ilerlemenin yüceltildiği modern Batı kültürünün de bir eleştirisidir. Güzel dışındaki şeylerin sanatsal bir değer olarak temsil edilmesi bizim 20. yüzyıldan öğrendiğimiz bir şeydir. Breton'un ifadesiyle "güzellik ya çırpınmayı yansıtmalı ya da ölmeli"ydi (aktaran: Lynton, 1991:187).

Hawkins ve Muecke'ye (2003) göre çöpün kültürel ekonomisini açıklama konusunda estetik araya girer. Estetikle ilgili olarak çöp aşkınlık, üstünlük, kefare, mutluluk, zevk veren bir bütünlük içinde karşımıza çıkar. "*Amerikan Beauty*" (*Amerikan Güzeli*, 1999) filminde adeta dans eder gibi havada uzun uzun süzülen plastik torbanın görselliği ikoniktir; bir atık imgesi olarak aynı zamanda güzeldir. Çöp idesini, estetiğe ait değerler skalasında bir "son" olarak kabul etmek bu noktada problematiktir. Ekolojik açısından tehdit

oluşturan ve nefretle bakılan değersiz plastik torba kamera sayesinde duygusal estetik bir nesneye dönüşmüş ve yeni bir hayata kavuşmuştur. Bu çöp sahnesi karşısında alınan estetik tavır, Kant'ın deyimiyle “estetik seyir” çöpe ilişkin çevresel umutsuzluğumuzu geçici olarak ortadan kaldırır. Hatta bu noktada Kant'ın birinci estetik görüşüne geri dönüş yapıldığı söylenebilir. Grotesk gibi görülebilecek geçici bir kefare, günahlardan arınma sağlar. Çöpe karşı bakışımız değişir; ölü olmaktan çok canlı, kirleten bir felaketten çok şiirsel bir performans olur. Bu durum ekolojik krizin karşısında kültür ve estetiğin konu dışı olmasının bir kanıtıdır (Hawkins ve Muecke, 2003).

Çöpün estetize edilmesi ekonomik bir harekettir; değeri tersyüz etmek, negatif olanı geri kazanmak ve iyileştirmektir. Çöple uğraşmak, onu önlemek, ortadan kaldırmak ya da minimize etmek bütün ekonomilerin geleceğidir. Bunlar şu anlama gelir: Metodolojik olarak artık kültür ve ekonomi arasındaki ayrımı –her ne kadar bu ayrımın uzun eleştirel bir tarihi de olsa– sürdürmemeliyiz (Hawkins ve Muecke, 2003). Değerler ya da ortak duyum bir nesnenin iyi ya da kötü olduğunu söyleyebilir. Çöp doğası gereği değerlerin negatif kısmında yer alır. Ancak geline bu noktada negatif değerın statüsü ve faaliyeti konusunda karmaşık tartışmalar yapılmaktadır. Kefaret ya da geri alma gösterdi ki, negatif değer pozitif değerle yer değiştirebilir: Çöp sanat olabilir.¹⁸ Öte yandan çöp İngiliz yeni figüratif resminin önemli sanatçılarından Philip Harris'in “Two Figures in a Shallow Stream” (Sığ Derede İki Figür, 1992) resminde yaptığı gibi olumsuzlanarak yıkım duygusu üzerinden de ifade edilebilir.

Duchamp'la başlayarak çağdaş sanatta çeşitli örnekler çöpün sıfır değere sahip olmadığını, atıkların dönüşebilir kaynaklar olarak değiş-tokuşunun yapılabileceğini göstermiştir. Bu anlamıyla çöp geç kapitalist ekonomilerdeki kültürel alanlara kapıyı açan formülasyonun zorunlu bir parçasıdır. Varılan bu nokta Ruben Östlund'un “The Square”

(Kare, 2017) filminde temizlik görevlisinin “çöpe benzeyen” enstalasyonu süpürerek yok etmesiyle parodileştirilmiştir. Bu parodinin çağdaş sanatta gerçek yansımaları vardır. Örneğin Damien Hirst’ün 2001 yılında Eyestrom Galeri’de sergilediği sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, fincanlar, bira şişeleri, gazeteler, kullanılmış bir palet, şövale ve merdivenden oluşan yapıtını çöp sanan temizlik görevlisi enstalasyonu çöpe atmıştır. Çünkü çöp doğuştan sahip olunan güzellik duygusuna hitap etmez, estetik değerler skalasında en alttadır. Değerler ya da ortak duyum bir nesnenin güzel ya da çirkin olduğunu söyleyebilir.

Danto’ya göre güzellik duyularımız aracılığıyla anlayabildiğimiz, doğuştan gelen doğal bir özelliktir. Ancak bu ifadeden güzel olmayan bir resmin yeteri kadar seyredildiği zaman güzel olacağı sonucu da çıkarılamaz. Kant’a göre “güzel”e hakikat eşlik eder. Doğa güzeldir, çünkü sanat yapıtı gibi görülür, sanat yapıtına benzer. Sanat konusunda bilinçliyse ve sanat doğa gibi görünüyorsa, sanat sadece “güzel” olarak adlandırılır (Andina, 2011). Danto’nun Kant’a atfettiği kurama göre sanat doğaya dair her şey dahil olmak üzere çirkin şeylerin güzel olmalarına izin verir. Çürümekte olan ölü bir atın resmi de izleyenlere bu nedenle zevk verebilir. Damien Hirst’ün “*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*” (Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı, 1991) adlı cam bir tank içerisindeki formaldehit sıvısına koyduğu ölü köpekbalığı veya “*A Thousand Years*” (Bin Yıl, 1990) adlı bir cam odacık içerisinde sineklerin üşüştüğü, çürümekte olan inek başından oluşan yapıtı seyirlik birer nesne olarak şaşkınlık duygusunu ortaya çıkarmaktan ileri gelen hazzı açığa çıkarabilir.

Eğer güzel ahlakî iyiliğin sembolü ise, o zaman güzelliğin neden evrensel olduğunu anlayabiliriz. Kant özellikle bir sanat âşığı değildi. Şüphesiz kendisi doğayı tercih ederdi. Bu tercih Hegel felsefesiyle kendisinininki arasındaki önemli farklardan biridir. Hegel yüksek sanatın büyüünün ve

cazibesinin farkındaydı. Kant ise bir tabloyu seyretmekle, bir çiçek ya da günbatımını seyretmek arasında pek fazla fark görmezdi. Güzel ve iyi arasındaki bu yüzlerce yıllık ittifak bozulduğunda olan şudur: sanatçılar betimlemesi ya da tasviri yapılacak pek çok şeyin var olduğunu ve bu şeylerin iyi olmaları bir yana güzel olmalarının bile gerekmediğini kavramışlardır. Bu meselenin Matisse'in 1905'teki bir sergisine kadar izi sürülebilir. Hikâyeye göre Matisse'e bir sanatçı yaklaşır ve Madam Matisse'in elbisesinin ne renk olduğunu sorar. Matisse açık bir şekilde siyah olduğunu söyler. Çünkü güçlü bir karakter olan Amélie'nin elbisesi siyahtan başka renk olamazdı. Siyah Amélie'nin iç dünyasını ve özünü yakalamıştı. Bu nedenden dolayı da tablo klasik anlamda “güzel” değildir. Gerçekte ne “*Şapkalı Kadın*”, ne “*Mavi Çıplak*”, ne de Picasso'nun *Guernica*'sı klasik anlamda güzeldir. Her bir yapıt, yaratıcısının niyetini, sahip olduğu retorik'in ustalığıyla zihnimize sunar. Matisse'in “*Mavi Çıplak*” resmiyle ilgili Danto şöyle der: Güzel, gerçekten resimdeki mavi kadar net. Güzel orada ise, kişi onu görmek için çaba sarf etmek zorunda kalmaz (Andina, 2011).

2.4 Estetik Güzelliğe Karşı Sanatsal Güzellik

Beğenin evrimini yansıtan bütün kültürel değişimlerin ötesinde güzel zaten şeylerin içinde bulunur ve zaten oradaysa duyular ona işaret eder. Bu türden bir estetik güzellik Danto'nun kuramında sanatsal güzellikle ilgili değildir. Danto'nun bakış açısına göre estetik güzellikle sanatsal güzellik arasındaki ayrım “*Beyond the Brillo Box*” (1992) metninde Hume'un düşüncelerinden faydalanarak ortaya koyulur. Duyular aracılığıyla estetik güzelliği bilmek olanaklıdır. Bu özellik Danto için evrenseldir, herkes bunu her tarihsel durumda algılayabilir. Diğer taraftan sanatsal güzellik “eleştirel yargı yeteneği becerisi ve zekâ” gerektirir (Andina, 2011:96). Eğer estetik güzellik ve sanatsal güzellik

farklı kavramlarsa, estetik kavramı nasıl bu kadar dikkatsizce kullanılır? Danto için güzellik kavramı, duyular aracılığıyla kavranan estetik güzellikle, sanat ise düşünce alanıyla sınırlıdır. Estetik güzellik tamamen estetik bir özelliktir ve duyular aracılığıyla kavranır, tıpkı bütün estetik özellikler gibi. Sanatsal güzellik estetikten farklı bir şeydir. Sanatsal güzelliğin tam olarak anlaşılmaması için zekânın yardımına ihtiyaç duyulur.

Hegel estetik ve sanat felsefesi arasındaki farkı ilk anlayan ve açıklayan felsefeciydi. Onun okumalarında estetik, duyum (sensation) ve duygu (sentiment) kavramlarını temel alan bir bilimdir. Ayrıca Hegel’de estetik sanatla yani sadece insan eliyle yapılan nesnelerin (sanat yapıtları) tüketicide ya da yapıtı alımlayanda meydana getirdiği duygularla (zevk, korku, hoşlanma, acıma, hayret, vs.) ilgili olarak düşünülür. Kant’tan farklı olarak Hegel’de sanat yapıtında sergilenen, ortaya çıkan “güzellik”in, doğada ortaya çıkan, sergilenen “güzellik”e üstün olup olmadığı ya da hangisinin üstün olduğuna ilişkin düşünceler bulunur. Bu çok değerlidir, çünkü “sanatsal güzellik” insan zek sının ürünüdür. Sahip olduğu güçlü tarih felsefesine rağmen Hegel bu düşünceyi tamamlamamı tır. Hegel’in sanata ilişkin bu ifadeleri tarihsel çizgide ilk olarak 20. yüzyıl başında Duchamp’ın yapıtlarıyla anlaşılmıştır.

Duchamp’la birlikte ortaya çıkan sanat tarihindeki bu dönüşüm, sanatçının R. Mutt ismiyle imzalamış olduğu pisuvarı 1917’de New York’ta Bağımsız Sanatçılar Topuluğu’nun düzenlediği sergide sergilenmek üzere göndermesiyle ba lar. Hikâyeye göre bu sergide, “jüri yok, ödül yok” ilkesiyle 6 dolarlık katılım ücretini ödeyen her sanatçının sergiye katılabileceği ifade edilmişse de, sergi komitesi yapıtı sergilemeyi reddeder. Yaptının reddedilme nedenleri hakkında “kaba, ahlaksız ve saygısız” olduğu ve “sıradan bir tesisat nesnesi” olduğu gibi çeşitli spe  lasyonlar yapılır. Bu fıyskoyu izleyen günlerde Duchamp kalem ve k ğıda sarılır ve ünlü makalesini yazar: “*K r Adam: Richard*

Mutt Vakası” (*The Blind Man: The Richard Mutt Case*). Makalede sıradan nesneye yönelik yeni bir düşünme biçimi oluşturma amacını ortaya koyar: “(...) bu *ready-made*’lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... aslında tam bir uyusukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üzerinde temellenmişti” (Duchamp, 1917). Duchamp’ın manifestosunda seçme eyleminin önemi de vurgulanır: “Bu pisuvarı Bay Mutt’un elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir – o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır” (Antmen, 2008:128).

Duchamp’a göre hazır-yapımlar izleyicilerin sanat yapıtı karşısındaki estetik ve eleştirel yargısını alaya almak için vardır. Hazır-yapımlar aynı anda hem sanat yapıtı hem de sıradan nesne olabilme özellikleriyle, değişmez bir kimlikten ve tanımdan yoksun olarak çift kimlikli nesnelerdir. Hazır-yapımlar hem eylemsiz maddelerdir hem de Duchamp’ın “boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla... sanatçıdan izleyiciye doğru bir aktarım faaliyeti” (Kuspit, 2006:31) olarak tanımladığı “estetik ozmosa” sahiptirler. Bu aktarım eylemsiz maddeyi sanata dönüştüren temel yaratıcı eylemdir ve izleyici ile sanatçı arasında iletişim sağlar. İzleyici sanat yapıtı aracılığıyla sanatçıyla özdeşleşir. Bu nedenle Duchamp sanat yapıtından çok sanat yapıtını yaratan yaratıcı edim ile ilgilenmiştir. Ham haldeki (*à l’état brut*) şeyi sanata çeviren şey, sanatçının “kişisel sanat katsayısı”dır. Duchamp bunu “kastedilen ama ifade edilmeyen ile kastedilmeden ifade edilen arasındaki aritmetik ilişki” diye tanımlar (Kuspit, 2006:31). Duchamp’ın *Çeşme*’sinden bugüne, eleştirmenler arasında bu “yeni düşüncenin” ne olacağını keşfetmek konusunda bir yarış başlamıştır. Burada Danto için önemli olan şey, Hegel tarafından başlatılan tarihsel

hareketin Duchamp tarafından tamamlanmış olmasıdır. Bu tamamlamayı sağlayan şey, sanatın hem üretimi hem de alımlanması için düşünceyi gerektirmesidir. Bu da sanatın ve felsefenin en önemli özelliğidir.

2.5 Sanat Tarihinin Sonu, Felsefenin Zaferi

Danto'nun işaret ettiği Batılı ve ilerlemeci sanat tarihinin alinyazısını öngörebilmek ya da tahmin etmek bakımından Hegel doğru yoldadır. Batılı ve ilerlemeci sanat tarihi kendi gelişiminin sonuna ulaşmıştır. Burada altı çizilmesi gereken önemli bir konu vardır: Varılan bu nokta, sanatsal üretimin sonunun geldiği anlamına gelmez. Hegel'in ifade etmek istediği şey sanatsal eylemin son bulduğu anlamında bir son değildir. Her tarihsel dönem kendi semantik araçlarını üretmeye devam edecektir. Hegel'e göre sanat ilerlemeci bir süreçten çıkacak sonuçtur. Yine sanat bu ilerlemeci hareketin bir parçasıdır. Aslında Danto'nun Hegel yorumu, Hegel'de sanatın bir sona ulaşmaya çalışması ve bu sonun “felsefe” tarafından gerçekleştiriliyor olmasıdır. Hegel sanat tarihinde de bir ilerleme hareketi olduğunu belirtir (Andina, 2011).

Danto sanat tarihine sıradan anlatılar olarak davranır. Hatta sonuçta sanat tarihi de anlatısal bir modeldir ve zaman içinde belli bir tarihsel tutarlılık kazanır. Sanat tarihinin anlatısal çerçevesini oluşturduğu düşünülen şeyler, Soyut Dışavurumculuk akımının gelişiyi kendi sonucuna ulaşmıştır. Varılan bu noktanın kaderini belirleyen yıl, Duchamp'ın sanat yapıtını sıradan nesneden ayıran ontolojik sınırları belirlediği, sanatın kaderi için önemli bir yıl olan 1914'tür. Tarihsel olarak anlatıyı oluşturma konusunda malzemenin tükendiği, aniden kesildiği bir âna ulaşılmıştır. 1914'ün rehberlik ettiği yıllar neler olduğunu anlaşılması bakımından herkes için zordur. 1910'lu yıllarda *Çeşme*'yi ya da 1960'lı yıllarda *Brillo Kutusu*'nu ilk defa görenler, anlatıda meydana gelen bu önemli tarihsel değişimi anlamakta zorlanmışlardır. Açıktır ki,

o zaman Danto “*Sanatın Sonu*” (*The End of Art*) ve “*Sanatın Sonundan Sonra*”yı (*After the End of Art*) eleştirel olmaktan çok tarihsel tutarlılığı ortaya sermek üzere hazırlamıştır. Bu kavramsallaştırmaların son sorunsalı, sanat yapıtı yaratım sürecinin son bulduğunu kabul etmek sorunu değildi. Ayrıca bu yıllar Danto’nun kendi kuramını ilk defa formüle ettiği yıllardı. Sanat dünyası üretken bir döneme girmişti ve bir felsefeci olarak Danto kendisini bu dönemi kayıt altına almak ve analizini yapmakla görevlendirmişti.

Danto tarafından karakterize edilen, sonu gelen anlatıya kısaca bakıldığında ortaya serilenler şunlardır: Sanat tarihinde anlatısal organizasyonun ilerlemeci görünümü Vasari’de kökensel formülasyonunu bulur. Çok uzun bir süre sanatsal üretim, algılanan gerçekliğe yakın olacak şekilde dünyayı temsil etmekten ibaretti. Resim ile ilgili olarak Gombrich üzerinden resimsel gelişim sürecine bakıldığında, bu sürecin kendisini görsel suret (kopya veya taklit) üzerine yapılandığı ifade edilebilir. Sanatçılar sadakatle gerçekliği yeniden üretmek ve kopyalamak üzerine teknikler geliştirmişlerdir. Resimsel anlatının ardından hareketli resimlerin sahneye çıkmasıyla imgeler daha gerçekçi bir hal almış, sinematografi temsili gerçekçilik yarışında zirveye ulaşmıştır.

Mimesis (taklit), Platon’un döneminden 20. yüzyıla kadar “sanatın doğası” sorununa verilen en bilinen felsefi cevaptı. 1914’e, yani modernizm ve Soyut Dışavurumculuk’un eşğine kadar sanat mimesisti ve mimetizm sanat söz konusu olduğunda neredeyse tek tarzdı. Aslında Hegel’in sanatta öngördüğü kırılma, kendisinden yaklaşık 150 yıl sonra Danto’nun da gözlemlediği sanatın sonunda gerçekleşmiştir. Bu çerçevede Danto iki konuyla mücadele etmeye yoğunlaştı: Birincisi “sanatın sonu” kuramını tanımlamak ve temellerini gerekçelendirmek, ikincisi ise sanatsal anlatının aşamalarını tamamen yeniden yapılandırmak (Andina, 2011). 20. yüzyılın ikinci yarısı sanatın sona ulaştığı tarihsel bir dönemdir. Bu süreçte çok sayıda yapıt üretmekle kalınmadı, çok sayıda

sanatsal hareket de üretildi. Danto'nun "manifestolar çağı" olarak tanımladığı modern dönemde art arda pek çok sanatsal hareket ve sanat tanımı yapıldı. Her sanat hareketi kendi "hakiki sanat" içeriğini oluşturdu ve bu içeriğin sanatsal değerlerinin tanımları ortaya atıldı. Ancak her biri kendi manifestosuyla ortaya çıkan sanat hareketleri uzun süreli olmadı. Bazen onlarca yıl, bazen birkaç yıl, bazen birkaç ay ömürlü oldular. Ama her biri sanatsal üretimlerinin kalbinde yer alan felsefî boyutu tanıttı. Danto çok önemli bulduğu Hegel'in "sanat bizi düşünce anlamında kendisini düşünmeye davet eder, bundaki amaç sanat üretimini teşvik etmek değil, sanatın ne olduğunu felsefî açıdan bilmektir" düşüncesine şunu ekler: "tarihsel olarak sanat tam da *"Brillo Kutusu"* gibi yapıtların kendilerini ifade edebildikleri ânda zorunlu olarak felsefeyi gerektirir" (Andina, 2011:103-104). Tarihsel Sanat Tanımı bunu özellikle vurgular. Bu gibi yapıtlar yaratıldıkları tarihsel tinin, ya da düşüncenin bir açılımıdır. Ancak sanatın belirli bir ideolojik açılımı yoktur. Warhol'a göre sanat yapıtının açık etmekle ya da ortaya çıkarmakla yükümlü olduğu bir nitelik veya alamet-i farika yoktur. Bisiklet tekerleği, pisuvar, kar küreği ya da marketteki kutular sanat yapıtı olabilir. Manifestolar arasındaki savaş artık bir anlam ifade etmez. Aynı şekilde, fanatikçe her şeye rağmen onaylamak, diğerlerini dışarıda bırakmak girişimi de anlamsızdır (Andina, 2011). Andy Warhol, "bir üslubun diğerinden daha iyi ya da üstün olduğunu nasıl söyleyebiliriz?" diye sorar ve "hiçbir şeyden vazgeçme duygusu olmaksızın bir hafta Soyut Dışavurumcu ya da Pop sanatçısı ya da gerçekçi olunabileceğini" savunur (Andina, 2011:104). Danto, bu baş döndürücü üslup geçişliliğini, sanatsal üslupların hiçbirinin daha üstün olmadığı, hepsinin uyumlu olduğu ve sanatın üslup bağlamında bir ideolojisi olmaması gerektiği gerekçeleriyle açıklar. Buna günümüzde sadece biçim açısından bile bakıldığında, sanatsal pratiklere yansımalarını günümüz sanatçılarının bazılarının yapıtlarındaki tartışmalı üslup tutarsızlıklarında

görebiliriz. Örneğin Gerhard Richter yapıtlarının Soyut Dışavurumculuk'tan gerçekçiliğe uzanan yelpazesini “üslubu olmayan her şeyi seviyorum: sözlükler, doğa, kendim ve resimlerim” (1964-1965, aktaran: Leister, 2018:194) sözüyle açıklarken, Damien Hirst en yeni resimlerinden “*Kiraz Çiçekleri*”nin daha önceki ölüm temasının devamı olduğunda ısrarcıdır. Üslup zorunluluğunun ortadan kalktığı ve her şeyin sanat yapıtı sayılabildiği, Danto'nun “tarih sonrası” olarak tanımladığı bu dönemde, sanatın bir sona geldiği ve bu sonun başlangıcının da felsefe olduğu söylenebilir.

¹⁴ Orijinal olarak James Harvey tarafından tasarlanan *Brillo* kutusu sözlü olmayan iletişimin iyi yapılandırılmış bir örneğidir: kırmızı, mavi ve beyaz renkleri Amerikan bayrağının ve vatanseverliğinin renkleridir, logoyu çerçeveleyen kırmızı formlar okyanus dalgasına ve aynı zamanda bayrağın gökyüzündeki dalgalanmasına gönderme yapar. Beyaz zemin üzerindeki *Brillo* logosundaki kırmızı ve mavi harfler dönüşümlü olarak yer alır. Mükemmel görsel etkisiyle görsel iletişimin küçük bir yapıtı olan *Brillo*'nun formlarındaki hareketlerin gücü, renklerin bir arada kullanımı ve suyla birlikte gelen temizlik, her Amerikalının aklına kendi ulusuna dair bir şeyler getirir.

¹⁵ Yunanca “güzellik korkusu” anlamına gelen kelime, “kalos” ve “phobos” kelimelerinin birleşiminden türemiştir.

¹⁶ Danto 1964 yılında Stable Galerî’de açılan Warhol sergisini sanatın sonu olarak tanımlar. “Sanatın sonu” ifadesinden kastettiği sanat yapma eyleminin sonlanması değil, sanatın felsefelenmesidir. Çünkü bundan böyle sanatın gerçeklikle olan ilişkisine yönelik soruların cevaplanabilmesi için artık birbiriyle aynı görünen sıradan nesne ile sanat yapıtı arasındaki ayrımın ne olduğunun çözülmesi gerekiyordu. Bu da felsefenin alanına giriyordu.

¹⁷ Estetik işlevsellik, bir endüstri nesnesini algı yoluyla kavrayan süje ile nesne arasındaki ilgidir ve nesnenin kullanımında oluşan algıya dayalı bir psikolojik olaydır. Endüstri nesnesiyle süje arasındaki “duyusal-psikolojik” ilgi, onu ürün olarak belirleyen önemli etkenlerdendir.

¹⁸ Barbara Herstein'e göre çöpün sanata dönüşümü rastlantısal olmamıştır. Ekonominin mantığı gereği olması gereken budur. Ekonominin mantığına uyanlar nelerdir? Pozitif değer üretmek, kazanç ya da fayda. Bu çerçeveden bakıldığında negatif değerın pozitif olmaktan başka seçeneği yoktur (Hawkins ve Muecke, 2003: xii). Çöpün kültürel ekonomisini anlayabilmenin zorunlu parçası "dil"dir. Çöpü değerler dizisine oturtabilmek için söze ve söz dizimine (*syntax*) ihtiyaç vardır. Bilindiği üzere dil kapalı bir ekonomi değildir. "x" her zaman "y"yi işaret etmez. Dil yananamların eko yapan çemberine açılır. Sözler şeylerin isimlerini vermek zorundadır, işleri budur. Ama aynı zamanda adı koyulmamışların oturduğu şiir için de çalışırlar (Hawkins ve Muecke, 2003: xiii). Negativite sadece dilsel bir fenomen değildir. İyi ve kötüyü ayırt edebilmek için duyularımız vardır, örneğin koklama gibi. Nesnelere değerini duyularımız aracılığıyla veririz. Örneğin buzdolabının kapağını açınca güzel ve kötü kokma kriterine göre nesneleri ayırırız. Duyular âlemi gizemlerle doludur. Atık ya da çöpü seyretmek ya da estetik seyrini yapmak (*contemplation*) ne pozitif bir durumdur ne de araçsaldır. Bunlar insan motivasyonunun, alışkanlıklarının ve hislerinin gizemleridir (Hawkins ve Muecke, 2003: xiii). Dil, alışkanlıklar ve hisler çöpün kültürel ekonomisinin araçlarının bir kısmıdır. Alışkanlıklar da önemlidir. Nesnelerden kurtulmak (atmak) kayıpların en sıradan, önemsiz tecrübeleridir. Kovma ve çıkarma biyolojik zorunluluktan daha fazlasıdır (Kiki Smith). Bütün farklı biçimlerinde ve tarihsel değişiminde çöp ya da atık yönetimi özneliğin uygulaması içinde gerçekleşir. Alışkanlıklara, eylemlere sıkı sıkıya bağlıdır, özellikle dünyayla kurduğumuz tüm duygusal ve duygusal ilişkilere. Çöpün duygusal boyutu da vardır; duygu, sevgi yani ilişkiselliktir. Dünyada olmak, dünyaya katılmak, onun tarafından dokunulmamış ilişkiselliklere yelken açmak. Duygu, sevgi, dünyanın içinde ve dışında nasıl olduğumuzu görmemizi sağlar. Çöpe ilişkin duygularımız, hislerimiz genellikle aradan çıkarmak ve kaçmak istediğimiz şeylerle ilgili olarak varlığın çok sesliliğine işaret edebilir.

BÖLÜM 3

Eleştirel Çoğulculuk ve Çoğulcu Mimesis

3.1 Çağdaş Sanatta Çoğulculuğun Yapılanması ve Kuramın Zorunlu Geri Dönüşü

Lawrence Alloway (aktaran: Whiteley, 2012:433) 1960'ları "sıra dışı biçimde yüksek basınç, varsıllık, yaratıcılık ve kendine güven" dönemi olarak tanımlarken, 1970'lerin sanat atmosferinin 1960'lardan oldukça farklı olduğunu söyler. "[1970'ler] daha az seyirlik ve daha az eğlenceli olabilirdi, ama kesin olarak daha ciddi bir tondaydı. Bununla birlikte ortamın daha donuk veya zayıf olduğunu düşünmüyorum... Daha ziyade sürekli bir düzlemde oldukça çeşitli aktiviteler gerçekleşiyordu". Sanatsal hareketler sadece biçim, tür açılarından bireysel tercihler sunmaktan çok, ideolojiler, kimlik politikaları, teknoloji, çevre, malzeme ya da süreçle ilgiliydi. Alloway çoğul seçeneklerin aynı anda var olabildiği kapsamlı bir sistem olarak ortaya çıkan bu yeni durumu sanatta "güncel çoğulculuk" olarak adlandırdı. Çoğulculuğun kavramsal ve eleştirel çerçevesi bireysel pratiklerin eşit bir şekilde ele alınmalarını sağlayacak şekilde kurulmalıydı. Çoğulculuk sanatın kodlarının çoğaltılması anlamında kültürel eşitliğe olanak sağlıyordu. Ortaya çıkan çoğul seçenekler bireysel düzeyde gerçekleşiyor olsa bile, çoğulculuk bireysel bir seçimden çok 20. yüzyılın sanatının tarihsel bir durumuydu.

Çoğulculuğa karşıt görüşler genel olarak çoğulculuğun tüm seçenekleri kucaklaması ve sanatçılara eşit statü vermesi unsurlarına odaklanmıştır. Örneğin Suzi Gablic için çoğulculukta ifadenin sınırsız özgürlüğü bağlamındaki yaklaşımın tanımlı bir kriter oluşturmaya olanak vermemesi, sanat olarak neyin kabul edileceğinin ve neyin edilmeyeceğinin belirlenmesinin artık mümkün olmaması anlamına da geliyordu. Gablic bu tehlikenin yanında, seçeneklerin fazlasıyla bulunmasını sanatta inovasyon düzeyinin azalması olarak görüyordu. Phyllis Tuchman çoğulculuğun bağlılık yoksunluğunu ve nitelik üzerine

yargıya varma korkusunu temsil ettiğini ileri sürmüştü. Kim Levin çoğulculuk gibi “muğlak” bir kelimenin kolay yolu seçmek anlamına geldiğini iddia etmişti. Robert Morgan’a göre ise çoğulculuk konvansiyonel anlamda normatif bir kuram değildi. Bu karşıt görüşlerle ilgili olarak Alloway çoğulculuğun büyük ölçüde yanlış anlaşıldığını öne sürdü. Çoğulculuk sanatçıların kendi konularını çalışmalarına ve bu konulara kişisel olarak yaklaşmalarına olanak sağlayan, kültürel çevreye herkesin dahil olabileceği özgürleştirici bir durumdu.

Danto (2013), 1970’li yılların ortalarından itibaren sanat dünyasındaki toplumsal yapılarda gerçekleşen değişikliği, geleceği belirleyen sanat akımlarının kaybolmasının yanı sıra, genç sanatçılara görünürlük kazandıran galerilerin ortaya çıkışıyla ve bu sanatçıların yapıtlarının koleksiyonlara dahil edilmesiyle de ilişkilendirir. 1980’ler farklı sınıfların kültürel tercihlerinin birbirine yaklaşıp benzeştiği ve sınıfların da birbirine benzemeye başladığı bir dönem olarak 1970’lerin toplumsal değişiminin devamı niteliğindedir. Alt-orta sınıf, konvansiyonel olarak üst sınıfın ilgi alanı olarak görülen müzelerde ve sergilerde daha fazla boy göstermeye başlamıştır.

1984 yılında sanatı yönlendiren merkezlerden New York’ta biçimci (formalist) yaklaşım artık etkisini kaybetmiştir. Belirli sanat akımları ve hareketleri yerine feminizm gibi hareketler sanat sahnesinde daha fazla yer edinmeye başlamıştır. Çokkültürcülük, daha önce modern söylem tarafından ötekileştirilen sosyal grupların (siyahlar, Asyalılar, Kızılderililer, LGBTQ bireyler, vb.) yapıtlarının sergilenmesine olanak tanıyan küratoryal bir eylem olarak ortaya çıkmıştır.

Çoğulculuğun kültürümüzdeki bir diğer kullanımı, estetik düşüncelerin realizasyonunda veya anlamın aktarılmasında kullanılan malzeme çeşitliliğinin niceliksel artışıyla ilgilidir. Yeni estetik düşüncelerin klasik dönem malzemeleriyle ifade

edilmesi olanaklı değildir. Bu nedenle çoğulculuk sanatçıları kendilerini ifade edebilmek için yeni araçlar oluşturmaya teşvik etmiştir. Danto (2013), Chris Ofili'nin fil dışkısını bir malzeme olarak ortaya koymasını, ya da Marc Quinn'in kendi kanını bir heykel hammadde olarak kullanmasını, daha öncül bir örnek olarak Joseph Beuys'un hayvan yağlarını sanatının temel malzemesi olarak kullanmasını bu olguya örnek olarak gösterir. Günümüzde sanatın malzemesi çok çeşitlidir. Bir fikri cisimleştirmek için her tür malzeme kullanılabilir. Sanatçı hem görüntünün hem de anlamın üreticisidir; sanat yapıtı da cisimleşmiş anlamdır. Malzemedeki çeşitlilikle birlikte, sanatçının aktarmak istediği fikir ve duygu durumunun kavranması için yapıtın yorumlanma gereksinimi izleyiciye yüklenmiştir.

Modernizm ile birlikte sanat, kuramla yakınlık kurma gereksinimi duymuştur. Bu gereksinimi Arnold Gehlen (aktaran: Groys, 2017:25) şöyle ifade eder: "(...) sanatın 'açıklanma ihtiyacı' (*Kommentarbedürftigkeit*), modern sanatın 'zor', geniş çaplı halk kitleleri için erişilmez oluşuyla açıklanıyordu. Bu bakış açısına göre kuram propaganda olarak, daha doğrusu reklam olarak iş görür: Kuramcı sanat yapıtı üretildikten sonra ortaya çıkar ve bu sanat yapıtını şaşkın ve kuşkucu izleyici kitlesine açıklar. Bildiğimiz üzere birçok sanatçı, sanatının kuramsal yorumuyla ilgili olarak karmaşık duygular içindedir. Kuramcıya eserlerini tanıttığı ve meşrulaştırdığı için minnet duyar, ama sanatlarının kamuoyuna sıklıkla fazlasıyla dar, dogmatik, hatta göz korkutucu görünen belli kuramsal bakış açısıyla sunulmasından rahatsızlık duyar. Sanatçılar daha geniş bir izleyici kitlesi arar, ama kuramsal bilgiye sahip izleyicilerin sayısı epey azdır; aslına bakılırsa çağdaş sanatın izleyici kitlesinden de küçüktür. Dolayısıyla kuramsal söylem kendisini reklamın amacına ulaşmayan bir biçimi olarak gösterir: İzleyici kitlesini genişletmek yerine daraltır". Modern sanat doğrudan mimetik olmadığından ve izleyicilerin kendi yaşam pratiklerinden tanış oldukları

görüntülerle örtüşmediğinden, modern sanatın kuram yoluyla izleyiciye açıklanması gerekiyordu. Yine de izleyici kuramı içselleştiremedi ve buna rağmen sanatın geldiği bu noktayı da kabullendi. Bugün de günümüz sanatı bağlamında benzer bir durumla karşı karşıyayız. Moderniteden bu yana genel izleyici kitlesi döneminin sanatıyla içkin bir iletişime geçemedi. Benzer bir şekilde günümüz çağdaş sanat izleyicisi de çağdaş sanatı “anladığını” varsaymakta. Bu nedenle sanatın kuramsal çerçevede değerlendirilmesine gereksinim yokmuş gibi görünmektedir. Ancak Groys (2017) günümüzde sanatçıların ürettikleri yapıtları ilk önce kendilerine açıklayabilmek için kurama gereksinimleri olduğunun önemle altını çizer. Bunu da geleneklerin çöküşüne bağlar: “Eski devirlerde sanat yapmak daha önceki sanatçı kuşaklarının yapmış olduklarını (...) uygulamak anlamına geliyordu. Modern dönemde sanat yapmak onların yaptıklarına karşı çıkmak anlamına geldi. Ama her iki durumda da bu geleneğin neye benzediği ve bu geleneğe karşı çıkışın nasıl bir biçim olacağı az çok açıktı. Bugün dünyanın her yerini dolanan binlerce gelenekle ve onlara karşı binlerce farklı protesto biçimiyle karşı karşıyayız. Dolayısıyla bugün sanatçı olup sanat yapmak isteyen biri için sanatın ne olduğu ya da sanatçının ne yapması gerektiği sorularının cevapları öyle hemen açıkça görülebilecek şeyler değildir. Sanat yapmaya başlamak için sanatın ne olduğunu açıklayan bir kurama ihtiyaç vardır” (Groys, 2017:26). Çünkü kuram, üretilen sanatın evrensel bir boyut kazanmasına ve küreselleşmesine olanak verir. Kuramın yeniden sahneye çıkması sanatçıları salt yerel olmaktan kurtarır. Kuram bu yüzden zorunlu bir geri dönüş yapar. “Bu noktada kuram (kuramsal, açıklayıcı söylem) sanattan sonra değil, önce gelir” (Groys, 2017:26).

Buradan felsefe ve sanat arasındaki genel bir ayrım öne çıkar. Danto’ya (2013) göre felsefe, 1970’li yıllardan beri kuram olarak tarif edilen antropoloji, arkeoloji, edebiyat, sanat tarihi, sinema çalışmaları gibi insan bilimlerinin içeriğine

etki etmiş olan iktidar sınıflarının çıkarlarının yönlendirdiği güncel mitolojileri inceleyen yapıbozucu yaklaşımlardan hemen hemen hiç etkilenmemiştir. Danto bunun nedenini kısmen felsefî metinleri felsefeciler dışında kimsenin okumamasına bağlar. İnsan bilimlerine ait bu alanlar bir kırılmaya uğramış ve kendi içerikleri ve kuralları olan yeni disiplinler oluşturmuştur. Amerika'daki akademik çevrede peydahlanan bu disiplinlerden öne çıkanlar kadın çalışmaları, siyahi çalışmalar, *queer* çalışmaları, Chicano/Xicana¹⁹ çalışmaları gibi çeşitli toplumsal ve etnik çalışmalar olmuştur. Bu yeni “küçük anlatılar”, aktivist hareketlerle desteklenerek eleştiri yoluyla tüm ötekilere karşı önyargıların şekillendirdiği toplumsal davranışların değiştirilmesine önayak olmuştur. 1980’lerde akademik hayata giriş yapan birçok kişinin düşünce üretimini, insani bilimler bağlamında kuram belirlemeye başlamıştır. Sanat alanında kuramın kazandığı bu güç sanatı gelenekselci yaklaşım olarak tanımlayan biçimciler ile ağırlıklı olarak kimlik politikalarına odaklananlar olarak ikiye bölmüştür. Danto’ya göre 1980’lerin ortalarında sanat eleştirisi kapsamında estetik politikleşmeye başlamıştır. Walter Benjamin estetiğin derinlemesine politik bir projeye dönüşeceğini 20. yüzyılın ilk çeyreğinde öngörmüştü. Bütün bunlar olurken estetik, kurama ve yoruma odaklı olarak yeniden şekillenerek 1980’ler itibarıyla tekrar gündeme gelmiştir. Danto (2013:135-136) çoğulcu bir görünümde ortaya çıkan bu yeni ortamda “*queer* estetiği” gibi estetiğin yeni biçimlerinin belireceğini öngörmüştür.

3.2 Estetiğin Geleceği ve Gerekliliği

Alman İdealizmi’nde ön planda olan estetik²⁰ felsefenin periferisinde kalan bir alt disiplin olarak yorumlanabilir. Estetik sadece uzmanları tarafından ilgi görmüş bir alan olarak sanat analizlerinde yeterince yer edinmemiştir. Estetiğin merkezden uzaklaşması konusunda Duchamp’ın hazır-yapımlarını estetik

bir beğeni etkisiyle seçmediğini vurgulaması nedeniyle kendisini bile Duchamp’la birlikte sorumlu tutan Danto’ya (2013) göre estetik, felsefe pratiğinin merkezinde kalmaya devam etmeliydi. Çünkü hazır-yapımlarıyla Duchamp estetik zevki sanatın bir varlık nedeni olarak reddetmiş ve Kant’ın birinci estetik görüşü anlamında salt estetik hazdan bilgi temelli bir duygu tonuna geçişi sağlamıştı. Geleneksel estetik yeni bir bağlamla revize edilmeliydi.

Danto (2013:128) “*Sanat Nedir?*” metnini Kant’ın sanat yapıtlarıyla ilgili ikinci kuramının savunulabilir bir yorumu olarak kabul eder: “Kant’ın estetik fikir kavramına dayanan sanat teorisiyle, benim sanat eserini cisimleşmiş anlam olarak tanımlama girişimine dayanan sanat teorim arasında bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz.” Hatta Kant’ın ikinci estetik anlayışı, Kant’a Greenberg ve takipçileri olan kuramcılar tarafından getirilen biçimci yoruma kıyasla çağdaş sanata çok daha yakın görünür.

Sanat felsefecileri neredeyse sadece “sanat yapıtı nedir?” ve “sanat dünyası içerisindeki kurumların bu soru içindeki yeri nedir?” sorularının cevaplarını bulmaya odaklanırken, “sanatı değerli kılan nedir?” sorusuyla özdeş tuttukları estetiği dışarıda bırakmışlardır. Estetiğin bilgi estetiği anlamında yeniden geri dönüşünün nasıl olacağı tartışılmalıdır. Bu noktada şu düşünceyi vurgulamak yerinde olur: Duchamp’ın yaklaşımı aslında Kant’ın ikinci estetik görüşüne olduğu kadar Hegel’in estetik anlayışına dayandırılabilir. Çünkü Duchamp’dan sonra sanat daha fazla düşünce ve bilgi temelli olmaya başlamıştır; yani sanat “felsefe” olmaya başlamıştır.

Bu arada, günümüzde çağdaş sanatta gerçek olanın geri dönüşüyle ve hazır-yapım/buluntu nesnelerle estetiğin tasfiye edildiği iddia ediliyorsa da, estetiğin geri dönüşü düşüncesi ve estetiğin yeni biçimi ya da yeni estetik sanat eleştirisi olarak karşımızda durmaktadır. Kısacası, özellikle 1980 sonrası çoğulculuk politikaları ve akademilerde ya da üniversitelerde kuramın, yani antropoloji temelli kültür kavramının öne

çıkmasıyla günümüz çağdaş sanatında “estetik”in yerini alan “sanat eleştirisi” olmuştur. Bienallerin küresel etkinlikler olarak dünya çapında tanınırlıkları olan küratörlerin eleştirel görüşleri çerçevesinde geliştirilmesi, politik bir zemine oturtulması ve büyük sermayeyle olan ilişkileri, çoğulculukla birlikte politikleşen “kültür”ün bu etkinliklerin içeriğini nasıl oluşturduklarını da açıklar.

3.3 Estetik Nesneden Bilgi Nesnesine Geçiş: Sanat-Hayat İlişkisi

Danto (2014:159) aynı birbirine benzeyen sıradan nesne ile sanat nesnesi arasındaki ayrımı dair şöyle der: “‘Sanat’ın anlamı örnekler üzerinden öğretilir iken ya da sanat ile gerçeklik arasındaki ayrım, tıpkı bir yatağın bir vazo üzerindeki resmi ile gerçek bir yatak arasındaki fark gibi algıya bağlı görünürken asla ortaya çıkamayacak bir soruydu bu.” Bu çerçevede Danto, sanat ve gerçeklik arasındaki farkın yaygın kaniyle tezat bir şekilde belirginleşebileceğini söyler. Kulağa paradoksal gibi gelen bu ifade aslında sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki bağların nesnelerin salt görselliği bağlamında değerlendirilemeyeceği anlamındadır. Yani Tracey Emin’in “*My Bed*” (*Yatağım*) adlı yapıtındaki gibi, bir yatağın eşya olarak bizzat kendisinin bağlamsal anlamda farklı kullanımıyla, ya da bağlamından koparılmasıyla aslında hayatın içindeki sıradan nesneler ile sanat yapıtları arasındaki fark belirginleşmiştir. Gerçek nesne ve sanat nesnesini birbirinden ayırmak düz algıyla mümkün değilse, o zaman çağdaş sanatta sanat yapıtı olanı ve olmayanı ayırmak işi de bilgiye dayanacaktır. Yine de marketteki *Brillo* kutusu ve Warhol’un “*Brillo Kutusu*” arasındaki ayrımı varmak, yani sanat yapıtı olan ve olmayan şeyi ayırabilmenin bilgisine sahip olmak sanat yapıtını yorumlamada kestirme bir formül değildir. Çünkü anlam hem görelidir hem de çoğulcu bir yapıya sahiptir.

Warhol ve diğer Pop Art sanatçıları felsefecilerin o zamana kadar sanat üzerine yazdıklarının hemen hemen hepsini değersiz kıldı. Sanatla ilgili felsefî sorun Pop Art aracılığıyla soruldu: “Aynı birbirlerine benziyorsa, bir sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan bir şey arasındaki farkı oluşturan nedir?” (Danto, 2014:159). Sanata dair felsefî sorun tespit edildiğine göre, sanatın geçmiş tarihi²¹ sona ermişti. Danto’nun sanatın sonundan kastı, anlatısal olarak yapılandırılmış olan sanat tarihinin sona ermesidir, sanatın ölmesi değil. Bu süreçte resim sanatını diğer sanatlardan ayıran şeye yoğunlaşan modernist ve Greenbergçi anlatılar Pop Art’ı görmezden gelmiş olsalar da, Pop Art ile sanat felsefe olmuştur: “sanat, adeta bir sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığını kabul ettiğinde sona erdi. ‘Her şey sanat yapıtıdır’ ya da Beuys’un ‘herkes sanatçıdır’ sözleri gibi”. Bu süreçte en önemlisi “sanatın felsefî kimlik arayışının tarihi son bulmuştu. Son bulduğuna göre de sanatçılar canlarının istediğini yapmakta özgürdü” (Danto, 2014:159).

“Pop Art” terimini icat eden ve savunusunu yapan Lawrance Alloway (aktaran: Danto, 2014:162) Pop Artı’nın yüksek sanat olarak kabul görüşünü şöyle anlatır: “Şunu keşfettik ki (...) çoğu entelektüelin ticari kültür karşısında hissettiği alışlagelmiş nefreti hiçbir biçimde hissetmiyor, ticari kültürü bir gerçek olarak kabul ediyorduk; onu derinlemesine tartışıyor ve hevesle tüketiyorduk. Tartışmalarımızın bir sonucu, pop kültürünü ‘gerçeklerden kaçış’, ‘safı eğlence’ ve ‘rahatlama’nın alanından çıkarıp ona sanat muamelesi yapışımızdı”. Pop Art’ın cazibesi, kısmen iyi gözlere sahip yaratıcılarının ürettikleri ambalaj tasarımlarına, illüstrasyonlara, posterlere ve diğer gündelik hayat görsellerine dayanmasıydı. Pop sanatçılarının Soyut Dışavurumcuların içsel gizemleri gibi içe dair sınırları yoktu. Soyut Dışavurumculuk’un metafizik doğasının aksine, Pop Art’ın doğası, günlük hayatın içindeki mısır gevreği, konserve çorba, bulaşık teli, Hollywood oyuncular, çizgi romanlar

gibi sıradan fenomenleriyle bir hayli dünyeviydi. Pop Art bu fenomenlere başkalaştırma yoluyla adeta transandantal (aşkın) bir aura²² kazandırıyor. Endüstri ve endüstriyel tasarımla ve reklamcılık gibi kitlesel tasarım alanlarıyla yakınlaşması, kitlelerce beğenilmesine neden oldu ve popülerliğini artırdı. Bu popülerlik sanatçıyla izleyiciyi de yakınlaştırıyordu ve aralarında doğal bir bağ kurulmasını sağlıyordu. Soyut Dışavurumcular Pop Art'ın sanatı getirdiği bu noktadan haz etmediler. Örneğin Jackson Pollock'u geleceğin en büyük yıldız sanatçısı olarak gören Greenberg, Pop Art konusunda hiçbir şey yazmadı. Bununla birlikte Pop Art'ın çıkış yaptığı bu dönem aynı zamanda Soyut Dışavurumcu yaklaşımın halen oldukça etkili olduğu bir dönemdi. Bazı özellikleri dönemin sanatının bir şeyi sanat kılan şeyin kuralları gibiydi. Örneğin Lichtenstein benday noktalı resimlerini Soyut Dışavurumcuların büyük resimleri gibi büyük boyutlarda ve elle boyuyordu; bir fırça tuşesinin dev boyutlarda bir resmini bile yapmıştı ve ilk Coca-Cola şişesi denemesinde Warhol Soyut Dışavurumcuların alamet-i farikası “boya akıtma” yöntemini kullanmak zorunda hissetmişti. Çünkü boyanın “görünürlüğü”, gerçekliği sanata dönüştürmek için gerekli ve olmazsa olmaz bir araç olarak görülüyordu. Damlatma ve Soyut Dışavurumcu tuşeler yaygın bir şekilde sanatsal birer özgünlük göstergesi olarak düşünülüyordu. Bunun kabullenişinin bir ifadesi olarak Warhol, Castelli Galeri'nin yöneticisi Ivan Karp'a “damlatmadan resim yapamazsın” demişti (Danto, 2018:32). Görünen o ki, belgesel film yapımcısı Emile de Antonio, 1960 yazında Warhol'u Soyut Dışavurumcu damlatmadan vazgeçirmeseydi, belki de sanat tarihinin ve felsefesinin akışı başka türlü olacaktı. Hikâyeye göre, “[Andy] duvarın önüne iki büyük resim koydu. Yapıtlarını bana genellikle daha kayıtsızca gösterirdi, o yüzden bunun bir sunum olduğunu anladım. Coca-Cola şişelerinin yaklaşık olarak 180 santim boyunda iki resmini yapmıştı. Biri sadece, hiç değiştirilmemiş, siyah-beyaz bir

kola şişesi idi. Diğerinde ise bir sürü Soyut Dışavurumcu iz vardı. ‘Yapma yahu Andy’ dedim, ‘soyut olanı boktan bir şey ama diğeri harika! Bizim toplumumuz bu işte, biz buyuz, kesinlikle güzel ve çıplak bir şey bu ve sen şu birinci yi yok edip ikinci yi sergile’.” (Bockris, 2003:136). Danto (2018) bu yan yana koyuşu Warhol’un “*Before and After*” (Önce ve Sonra) yapıtıyla metaforik olarak benzeştirir. Çünkü bu an, bir kırılma noktasıdır. Bundan böyle gerçeklik çıplak olarak, süslemesiz bir şekilde ortaya konacaktır.

Pop Art’ın ticari bir sanat olarak başarı kazanmasına etki eden estetik nitelikler ile yüksek sanat olarak değerlendirilmesi arasındaki ilişki ancak rastlantısal olabilir (Danto, 2014). Çünkü onu yüksek sanat yapan Pop Art’ın sanatı felsefî bir düzeye taşımasıydı. Böyle bir dönüşüm için uygun bir zemin de vardı, çünkü 1960’lı yıllar hem sanatın hem de felsefenin dönüştüğü yıllardı. “Analitik felsefe, kendisini Platon’dan Heidegger’e felsefenin bütününe karşı konumlandırmıştı. Pop da kendisini yaşamın yanında ve sanatın bütününe karşı konumlandırdı” (Danto, 2014:165). Sanat bir yandan da pragmatist bir şekilde tüketim kültüründen ve kolay beğeniden beslenmeye başlamıştı.

İnsanın sanatın alanına girdiği anda hayatın alanından çıktığını ve aralarında bir bütünlük olmadığı gibi, bunun tersinin de aynı şekilde doğru olduğunu ifade eden Bahtin (2005:12), sanat ve hayat ilişkisine dair şöyle bir açıklama yapar: “Sanatçı ve insan naifçe ve çoğunlukla da mekanik bir şekilde tek bir kişide birleşir; insan ‘gündelik hayatın bunaltıcı kaygıları’ndan uzaklaşıp bir süreliğine başka bir dünyaya, yaratıcı etkinliğin alanına sığınır: ‘İlhamın, hoş tınıların ve duaların’ dünyasıdır bu. Peki, bunun sonucu nedir? Sanat kendinden fazla emindir, hem de cüretkârca kendisinden emindir ve aşırı tumturaklıdır, çünkü kesinlikle hayatın sorumluluğunu üstlenme gibi bir yükümlülüğü yoktur. Kuşkusuz, hayat da bu tür bir sanatla aşık atma beklentisinde değildir. ‘Bizim için fazla haşmetli’ der

hayat. ‘Sonuçta unutulmamalı, sanat bu! Bizim sahip olduğumuz tek şeyse yaşamının değersiz nesri’.” Bahtin hayatta sorumluluğun bir bütün olduğunu söyler. “Sanatta deneyimlediğim ve anladığım şeyin sorumluluğunu kendi hayatımla birlikte üstlenmek zorundayımdır; deneyimlediğim ve anladığım şeylerin hayatımda etkili olmasının koşulu budur (...) Sorumluluğun gerekliliğini haklı çıkarabilmek için ‘ilham’dan medet ummak da yetmeyecektir. Hayatı göz ardı eden ve kendisi de hayat tarafından göz ardı edilen ilham, ilham değil, bir kendinden geçme halidir. Sanat ve hayatın karşılıklı ilişkisi (...) sanatın ve hayatın işlerini kolaylaştırma, kendilerini sorumluluklarından kurtarma yönündeki karşılıklı çabalarından başka bir şey değildir. Nitekim hayatın sorumluluğunu üstlenmeden yaratmak kesinlikle daha kolaydır ve aynı şekilde sanatı hesaba katmadan yaşamak da daha kolaydır” (Bahtin, 2005:12-13). Sorumluluk sanat ve hayatta eşit değere sahipse, günümüz çağdaş sanatçısı eylemsel tutarlılık bağlamında sorumluluğunun gerekliliğini hangi noktada haklı çıkarıyor? Çoğulcu anlamında mimesisi kullanan çağdaş sanat Bahtin’in bahsettiği anlamda birey ve sanat bütünleşmesini gerçekleştirdi mi? Çoğulcu sanat genele nüfuz edebildi mi?

Pop Art ilk anda sanat ve hayatı birleştirdi; başka bir deyişle sıradan insan, sanat yapıtına dönüşen sıradan nesnelere ilgisini gösterebildi. Pop Art onları sergilere, müzelere çekebildi. Modern sanatın tersine, sıradan insana hitap ederek bir izleyici kitlesi kazandı. Çünkü avangard sanat görsel dil de dahil olmak üzere stratejik olarak toplumla iletişim kurmama yönetimini tercih etmenin yanı sıra, iletişim kuran diğer klasik anlatılardan da kendini ayırdı. “Kendini aforoz etme stratejisi kesinlikle meşrudur. (...) Sanatın özerkliği bu kendini aforoz etme hareketinden başka bir şey değildir. Bu, farklılıklar üzerinde iktidar kurma, strateji belirleme meselesidir – eski farklılıkların üstesinden gelmek yahut onlarla iletişim kurmak yerine yenileri üretilir” (Groys, 2014:116). Pop’un stratejisi

ise avangardın tam tersi oldu. Toplumun aşına olduğu popüler imgeler sahip oldukları anlam dışında bir anlam yüklenmeden, “anlamı üzerinde” olarak izleyiciye sunuldu. Bunlar, ortak kültür deneyiminin nesne ve ikonları, tarihin mevcut anındaki grup zihniyetinin ortak donanımlarıydı. Kitleler bundan hoşlandı. “Pop, insanlara ziyaret etmeye bile çekindikleri sanat müzelerinde sergilenen dokunulmaz resimlere kıyasla sıradan olan hayatın olağan, tatminkâr, seri üretim eşyalarına karşı duydukları olumsuz hisleri bir kenara bırakmalarını öğütlüyordu. Pop Artçı, bant çizgi romanlar, konserve çorbalar, sevkiyat kutuları ve hamburgerler gibi gündelik hayata ait olan, herkesin aşına olduğu türden şeyleri yeniden üretip üst sanat haline getiriyordu. (...) Müze sanata erişimin imtiyaz unsuru olmaktan çıkıp temel insan hakkına dönüştüğü, kral ve kraliçelere münhasır o kutsal alanın kamusal alan olarak yeniden tesis edildiği 1793 yılının Napoléon Müzesi haricinde hiç olmadığı kadar popüler bir mekân oluvermişti. Yeni müzenin sanat ‘tüketimini’ bilindik gıda ve hediyelik eşya tüketimiyle buluşturması kaçınılmazdı. İnsanlar gönüllerince o hediyelik eşya dükkânlarından, üzerinde konserve çorbaların ve en değerli idollerinin resimlerinin bulunduğu posterler alarak çıkabiliyordu: Liz, Elvis, Marilyn, Jackie...” (Danto, 2016:16).

1960’lı ve 1970’li yıllar yüksek sanat ve popüler beğenin birbine çok yaklaştığı tarihî bir dönem olmuştur. Danto’ya (2016) göre bu yakınlaşmanın nedenleri arasında sanat ve popüler kültür arasındaki uçurum da vardır. Ancak sanatı felsefeliştiren Pop Art, zaman içerisinde kolay güzelliğin peşine düşerek *kitsch*’in meşrulaşması için gerekli zemini hazırlamıştır. İktidarı elinde tutanların tüketim kültürünün değerlerini kabul etmeleri de açıklamasını burada bulur. Kitle kültürünün küresel düzeyde yeni bir toplumsal dönüşüme neden olacak şekilde yayılması, iktidarın yönetici sınıflarının temsilcilerinin Greenberg’in deyiimiyle belli bir görgüye ve göze gereksinim duyan avangarddan

uzaklaşmalarına neden olmuştur. Greenberg de şüphesiz sanatı yorumlama konusunda yarı eğitimli kitlelerin sanatsal devrimlerin tüketicileri olmalarını beklemiyordu, yönetici sınıfların sanatın hem alımlayıcısı hem de maddi destekçisi olabileceğini düşünüyordu. Tam da böyle olmuş ve Greenberg haklı çıkmıştır. Avangarddan sonra gelen Pop Art ve daha sonrasında *kitsch* yarı eğitimli kitlelerin gözdesi oluvermiştir. Yönetici sınıf politik ve ekonomik gücünü korumak için kitleler ile arasındaki beğeni farklılıklarını yok ederek kitleleri yanına çekmeyi tercih etmiş ve yüksek sanatı ve gelişmiş beğeniyi iktidarı uğruna feda etmiştir. Groys (2017:93) bu feda edişin gerekçelerini şöyle açıklar: “Modern elitler kendi ayrıksı ‘yüksek’ beğenilerini geliştirmeyecektir, çünkü kitlelerle aralarındaki kültürel farklılığı gözler önüne sermek ve onları gereksiz yere rahatsız etmek istemezler. Modern yönetici sınıfların estetik anlamda bu kendine ihanetleri her türlü ‘ciddi sanat’ın destekten mahrum kalmasına yol açar”. Greenberg, tarihsel olarak beğeni farklılıklarının silinmesine dair Stalinci Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’ni, Nazi Almanyası’nı ve Faşist İtalya’nın kültür politikalarının uygulamalarını örnekler.²³ Bu uygulamalar “anlamı üzerinde”, kaba mimetik bir anlayışla oluşturulmuş faşist-popülist ideolojiye hizmet eden görsellerle cisimleşmişti. Amerikan görsel kültürü de benzer bir stratejiyi izlemiştir. Bu örneklerin hepsinde yönetici sınıflar ile kitleler arasında kültürel birlik olduğu yanılışmasını oluşturmak için, kitlelerin beğenisi ana akım beğeni olarak kabul görmüştür.

Groys (2017:95) Greenberg’in “*Avangard ve Kitsch*” adlı metninin Adorno ve Horkheimer’in “*Aydınlanmanın Diyalektiği*” adlı kitaplarında geliştirdikleri kültür endüstrisi için bir başlangıç noktası oluşturmasının tesadüf olmadığını vurgular. Greenberg’in *kitsch*’i özel bir estetik ve sanatsal alan olarak keşfetmiş olması Pop Art, kavramsal sanat ve diğer sanatsal ifadeleri olanaklı hale getirmiştir. Öte yandan Greenberg avangarda herhangi bir toplumsal

misyon yüklemeyiz. *Kitsch*'in modern bir olgu olduğunu savunur ve *kitsch*'in yeni teknolojinin olanaklarıyla yeni bir sanayi toplumunun yeni halk sanatı olduğuna dikkati çeker. *Kitsch*'in yükselişiyile modern sanatın anlatılarının teker teker kaybolmaya başlamalarını avangardın tasfiyesiyle eşleştirir. Pop Art ve sonrasında *kitsch*'in yaygınlaşmasıyla birlikte, 20. yüzyılın sonunda ve günümüzde sanat yeni “bir kitlesel sanat tüketimi çağını izleyen bir kitlesel sanatsal üretim çağına girmiştir”. Bu zaman aralığı farklı kuramcılar tarafından farklı isimlerle tarif edilmiştir: “*kitsch* çağı” (Greenberg), “kültür endüstrisi çağı” (Adorno), “gösteri toplumu” (Guy Debord), vb. gibi. Bu adlandırmaların ortak özelliği, bu dönemin sanatının kitleleri baştan çıkartarak kendi de dahil tüketime yönelmesiydi. Groy's'a (2017) göre bunun üzerine iki gelişme yaşanmıştır. Bu gelişmelerden biri görsel üretim ve dağıtımının yeni teknik olanaklarının ortaya çıkması, diğeri de sanat anlayışında neyin sanat olup neyin olmadığını belirlemek için var olan kuralların değişmesidir.

3.4 Pop ve Kitsch İlişkisi: Felsefeden Uzaklaşp Gözyaşlarına Sarılmak

Çoğulcu bir ortamda 1980'lerin sonlarından itibaren ortaya çıkan çağdaş sanat eğilimlerini bütünsel olarak tanımlayacak bir terim ortaya atılmamışsa da, çağdaş sanatın baskın karakterlerini yansıtan üç yaklaşımın öne çıktığı görülür. Bunlar anıtsalcılık (çok büyük boyutlarda yapıtlar), deneyselcilik (katlanmış, kırılmış veya zaman içinde yok olan yapıtlar) ve sansasyonculuk (sanatsal, felsefi, sosyo-kültürel anlamda tartışma yaratan yapıtlar) yaklaşımlarıdır (Gompertz, 2013).

Anıtsalcılık ve sansasyonculuk genellikle paralel olarak işleyen üretim biçimleri olarak sanat izleyicisini hem eğlendirip hem de etkilerken, sanatçısına da hızlı ve etkili bir şekilde ün kazandırdığından, bir tür kazan-kazan alanı

oluşturmuştur. Bu yaklaşım devlet desteğinin hızla azaldığı ve eğlence odaklı mekânların hızla arttığı yeni kapitalist dönemde kaynak oluşturmak için daha çok ziyaretçi elde etmeye yönelik Tate, Guggenheim, Whitney gibi çağdaş sanat müzeleri tarafından da benimsenmiştir. Çağdaş sanata yön veren otorite makamları olarak müzelerin ve Documenta, Venedik Bienali gibi önemli bienallerin bu tür yapıtlara yatırım yapmaları veya öncelik vermeleri, anıtsal yapıtların çağdaş sanatın sergilendiği, izlendiği ve tüketildiği galeri ve sanat fuarları gibi ticari platformlarda da çoğalmasının önemli nedenlerinden biridir.

Günümüzde kültürel alana etkisi yüksek olan bienallerle eş zamanlı yapılan sergiler zaman zaman bienalin kendisinin önüne geçebiliyor. Ticari farkındalığı yüksek olan sanatçılar tüm sanat çevresinin gözlerinin bienallerin üzerinde olduğunun bilinciyle kent içinde bienalin rotası üzerinde veya yakınında ideal olarak anıtsal büyüklükte heykeller yerleştirerek (veya heykelleri dahil ettikleri sergiler yaparak) aynı sanat çevresinin ve daha fazlasının dikkatini çekmeyi başarıyor. Bu türden bir rol çalmaya verilebilecek pek çok örnek arasında en güncel olanlardan biri Lorenzo Quinn'in yapıtıdır. 2017 Venedik Bienali süresince özellikle Instagram olmak üzere sosyal medyada çokça paylaşılan yapıtlardan biri “*Support*” (*Destek*) adlı yapıt oldu. Büyük Kanal'da çamurlu sulardan yükselerek Ca' Sagredo otelini tutan dev eller, bienali ve Venedik'i görmeye gelen insanları hemen etkiledi. Bu etkilenmenin birkaç nedeni vardır. İlki izleyicinin sanatçının vermek istediği mesajı yapıtı görür görmez anlamasıdır. Çünkü yapıt görüldüğünden daha fazlasını anlatmaz, anlamı üzerindedir. Yüksek hitap gücünü buradan alır. Dev boyutlarda yeniden ölçeklendirilen insan ellerinin Venedik'in sularında çürümekte olan binalardan birine destek olmasından daha fazla bir anlam varsa bile, bu ancak bakanın gözündedir. İkincisi bu tür yapıtların üretilmesinin arkasındaki işin karmaşıklığına, güçlüğüne duyulan hayranlık

ve merak duygusudur. Günümüzde bu hayranlık ve merak duygusu paraya dönüştürülebilen değerlerdir. Örneğin büyük bütçeli ve ses getiren filmlerin ve dizilerin “kamera arkası” belgesellerinin büyük bir ciddiyetle çekiliyor olması, kitlelerin bu üretimlerin nasıl yapıldıklarını bilmek istemelerini tatmin etmek içindir.

Quinn için küresel düzeyde bir etki yakalamışken, 2019 yılı Venedik Bienali’nde fırsatı değerlendirmemek olmazdı. Bu kez altı çift el ile Venedik’teki yerini aldı. Üstelik bu heykelin sadece fotoğrafını çekmekle kalmıyor, turistik gondollarla heykelin altından geçebiliyor ve videolarını çekebiliyordunuz. Dilerseniz Arsenale’de klasik müzik dinletilerine katılıp yapıtın aurasını daha yoğun bir şekilde hissedebiliyordunuz. Quinn’in “*Building Bridges*” (Köprüler Kurmak) adını verdiği anıtsal heykeli izleyenleri hem etkiledi hem de eğlendirdi. Bu yapıtla yukarıda sıralanan etkilenme nedenlerine biri daha eklenmiş olur: yeni bir deneyim yaşama.

Dostluk, inanç, yardım, sevgi, umut ve bilgelik kavramlarını sembolik olarak anlatan eller, sanatçıyı temsil eden Halcyon Galerî’nin resmi sitesindeki banal ifadesiyle “farklılıkların üstesinden gelmek ve daha iyi bir dünya inşa etmek için bir araya geldi”. Quinn ilham kaynaklarının İtalyan Rönesans sanatçıları olduğunu söylese de, yapıtının Bağdat’taki zafer takı “*Qādisīyah Kılıçları*” ile taşıdığı görsel benzerlik gözden kaçmaz: el figürleri, figürlerin yay biçiminde yerleşimi ve yücelik duygusunun açığa çıkmasını sağlayan büyük boyut. Zafer takının *kitsch* olduğu konusunda hemen herkes hemfikirdir, bu konuda bir tartışma yoktur. Bunda kısmen *kitsch*’e karşı takınılan küçümseyici bakışın, kısmen de totaliter rejimlerin hüküm sürdüğü coğrafyalarda *kitsch* anıtların veya kamusal alan heykellerinin birbiri ardına türemesine alışkın olma durumunun payı vardır. Quinn’in heykellerinin *kitsch* olduğu söylendiğinde tartışma çıkar mı? Muhtemelen... Bu görüşe karşı çıkacak olanlar ilk olarak heykellerin süslemeden uzak organik görünümünün ve

beyaz renginin alışıldık *kitsch* örneklerine benzemediğini söyleyebilir. Çünkü alışıldık örnekler daha ziyade sevimli kedi ve köpek yavruları, ağlayan çocuklar, palyaçolar, denizkızları, renk cümbüşü gün batımları gibi klişelerdir. *Kitsch*'in “çok duygusal” veya “çok şirin” olmasından dolayı, sadece duygulara hitap eden bir eğlenceden ibaret olduğu görüşleriyle de bu savı destekleyebilirler. Bir diğer itiraz, *kitsch*'in belirli tanımları ve çizilmiş belirli çerçeveleri üzerinden gelebilir. Örneğin, Kulka'ya (2014) göre *kitsch*, bir sanat yapıtında olan formel özellikleri taşımasına rağmen, sanat işlevine sahip değildir. *Kitsch*, sanatsal veya estetik değerlere sahip olmayan, duygusal yoğunluk oluşturmak üzerine temellenmiş “parazitsel” niteliği olan, kendine özgü bir kategoridir. *Kitsch*'in estetik yoğunluğa sahip olmaması ve betimlenen şeyin duygusal yoğunluğu onun kitlelere hitap gücünü artırır. Bu bakımdan itiraz haksız sayılmaz, çünkü Quinn'in yapıtlarında duygusal yoğunluk yüksektir ama estetik yoğunluk yok denemez. Karşıt görüşte olanlar, *kitsch* üzerine yapılmış en analitik çalışmalardan biri olan “*Kitsch ve Sanat*” metninde Tomáš Kulka'nın (2014) önerdiği *kitsch*'in üç gerek ve yeter koşulunu hatırlatabilirler:

1. Duygusal yoğunluğu olan nesneleri ya da temaları tasvir etmek.
2. Tasvir edilen nesnelerin ya da temaların çaba sarf etmeden ayırt edilebilir olması.
3. Tasvir edilen nesne ya da temaların çağrışımları temel düzeyde zenginleştirmemesi.

Ancak ellerin ilk iki koşulla örtüşse bile üçüncüyle tam olarak uyum sağlayamadığını iddia edebilirler. Yine de bu görüşlere birkaç açıdan itiraz etmek mümkündür. İlki tanıma dair bir itiraz olabilir. Çünkü popüler kültürün olduğu gibi sanatın da dinamik yapısı içerisinde sınırlandırıcı tanımların zaman içerisinde yeni durumu karşılayamaz hale geldiğini

biliriz.²⁴ Üstelik Kulka (2014:38) da *kitsch*'in karmaşıklığını ve belirsizliğini saklı tutar ve Herman Broch'un "*Kitsch Problemi Üzerine Notlar*" dersinin giriş cümlelerine referans verir: "Net ve katı tanımlar beklemeyin, aksi takdirde dersin sonunda pek çok sorunun yanıtızsız kaldığını düşünürsünüz, ki bu soruları ancak *kitsch* üzerine üç ciltlik bir çalışma yaparsam yanıtlayabilirim." Bunun yanında, çağdaş estetikçi Gordon Bearn'in (aktaran: Barrett, 2015:53) *kitsch* tanımını gibi daha esnek tanımlar da mevcuttur: "çok kolay olmak", "çok formüle edilmiş olmak" ve "yalan olmak". İkincisi üçüncü koşulun derecelendirilmesi güç bir koşul olmasıdır. Ayrıca ellerin sembolik işaretlerinin sunduğu anlamların ne kadar zengin bir çağrışım yapabileceği de tartışmalıdır. Dahası, birbirine kavuşmuş eller *kitsch*'in tüm işlevini yerine getirir. Bu işlevi anlamak için salt görünüşe değil, içeriğe de bakmak gerekir. Bu bir anlamda Kulka'nın üçüncü koşulunun da sorgulanmasını gerektirir. Öte yandan çağrışımların zenginleştirildiğini kabul ettiğimiz durumda bile şu soruyu sorabiliriz: Çağrışımların zenginleştirilmesi *kitsch* bir duygusal yoğunlaşmaya hizmet ediyorsa, sadece zenginleştirmeye yol açmak bir şeyi *kitsch* olmaktan kurtarır mı?

Milan Kundera için "*kitsch*'in egemen olduğu yerde kalbin diktatörlüğü hüküm sürer" ve hayat *kitsch* sayesinde yüklerinden kurtulur. İnsanın varoluşu hafifler. Varoluşla yapılan bu kesin uzlaşma, ölümün gerçekliği de dahil, kabul edilemeyecek olan her şeye rağmen insanın varoluşunun iyi olduğuna inanmayı sağlar. Gerçek paravanayla perdelenir ve güzelleştirici yalanın aynasından bakan kendi imgesinden aldığı doyumla gözyaşlarına boğulur: "*Kitsch* iki damla gözyaşının art arda yuvarlanıvermesine neden olur. İlk damla şöyle der: Çocukların çayırda koştuğunu görmek ne güzel şey! İkinci damla ise şunu söyler: Çocukların çayırda koştuğunu görüp bütün insanlıkla birlikte duygulanmak ne kadar da güzel! *Kitsch*'i *kitsch* yapan ikinci damladır. İnsanların yeryüzündeki kardeşliği ancak *kitsch* temeli

üzerinde kurulabilir” (Kundera, 1988:254-255). Kundera’daki ikinci damla, birlikte mutlu hissettiğimiz için ne kadar şanslı olduğumuza dair kolektif bir duygudur. “*Kitsch*, duygunun salt övgüsünün yararı için tüm derin düşünceleri kurban eden dünyanın kendinden geçmiş ve yanılsamalı bir halidir” (Coffelt, 2017:479).

Kundera’nın baktığı yerden baktığımızda “köprüler kuran” ellerin uyandırmak istediği duyguların kitlelerce paylaşabilecek türden olduğunu görebiliriz. Çünkü “*kitsch* alışılmamış bir durumdan yola çıkmaz”, kitlelerin zihinlerinde yer etmiş “temel imgelerden” türemesi gerekir (Kundera, 1988:254). *Kitsch* anlaşılabilir göstergeler kullanır, yapıt göndermede bulunduğu şeyin gerisinde kalır. Bu anlamda *kitsch*-severler yapıtın neye göndermede bulunduğuna bakar, göstergelerin kendilerine yoğunlaşır. Bu nedenle de, “gerçek sanatın aksine (...), ne sorusu, nasıl sorusunu gölgede bırakır” (Kulka, 2014:160). *Kitsch* mekaniktir ve formüllerle çalışır, temsilî bir tecrübe ve sahte duygulardır, üsluba göre değişir ama özünde hep aynı kalır, zamanımızın sahteliklerinin somut bir örneğidir (Greenberg, 1989). Birbirine kavuşan, değen eller Michelangelo’nun yaratılış sahnesinden Nokia’nın “*Connecting People*” mottosu görseline kadar temel imge değilse nedir? Bu yapıt kalp diktatörlüğü yapmıyorsa ne yapıyor?

Venedik Bienali ile ilgili medyada çıkan yazılarda Quinn’in “*Köprüler Kurmak*” yapıtının banallliği tartışma yaratmazken, bir başka yapıtın etiketsiz olarak sergide yer alması ve bundan dolayı sergi ziyaretçilerinin birçoğunun yapıtı “fark edememesi” ile çeşitli politik nedenlerle çokça tartışılmıştır. Christoph Büchel’in “*Barca Nostra*” (*Bizim Gemimiz*) adlı bu yapıtı, 18 Nisan 2015’te Akdeniz’de batan ve 700 ila 1100 kişinin hayatını kaybetmesine neden olan geminin bir “hazır-yapım” olarak kendisidir. Bienal’in resmi sayfasında yapıtın göçmen krizinin kurbanlarına adanmış kolektif bir anıt ve aynı zamanda bu felaketleri yaratan kolektif politikaların temsili olduğu açıklanmıştır.

Bazı göçmen karşıtı politikacılar geminin sergilenmesini politik propaganda olarak tanımlarken, bazıları da geminin Büchel'in kendi ülkesi olan İsviçre'ye gönderilmesinin İsviçre'nin göçmenleri kendi topraklarında nasıl yerleştirebileceği konusunda insanları düşündürmek için fırsat yaratabileceğine dair yorumlar yapmışlardır. Venedik Bienali'nin sanatsal direktörü Ralph Rugoff ise daha iyimser bir şekilde geminin insanları düşünmeye sevk edebileceğini düşünmüştür. Gemiye sergiye dahil etme kararını Channel 4'e anlatırken yapıtın duygusal boyutunu vurgular: “Gazetede veya televizyonda bir görsel görünce olan şey başka, fiziksel olanla karşılaşmak başka şeydir; tümüyle farklı bir dizi duygu yaşarsınız. Farklı bir şekilde hissedersiniz, bilgiyi farklı bir şekilde işlersiniz, umuyorum bu aynı zamanda farklı bir şekilde düşünmenize yol açar” (Ruiz, 2019). Öte yandan bu “duygusal boyut” meselesi başkalarının acılarına güvenli bir mesafeden bakma olanağı sunmasıyla izleyiciye arındırıcı bir ayna tutar. *The Guardian*'a yazan Lorenzo Tondo (2019) bu trajediden sorumlu kurumlardan veya yıllarca bu türden bir dehşete tanık olan topluluklardan uzak bir şekilde geminin böylesine saf bir artistik bağlamda sergilenmesinin, yapıtı politik itham amacını kaybetme riskiyle karşı karşıya bıraktığını söyler. Tondo'ya göre sergilemenin neden olduğu provokasyon, yapıtı izleyicinin zihnini duyarlılaştırma amacına baskın gelen bir şeye dönüşmüştür. Madra'ya (2019) göre, sanatçının niyeti farkındalık yaratmak olsa da, bienalin info-kapitalist sosyo-kültürel ortamı izleyiciyi tahayyül edilemez felaketin etkisinden korur. Yapıtın gösteri niteliği, neo-kapitalizmin mekanizmasının felaketi “sahnelenmiş bir *happening*” olarak veya başka insanların başına gelen bir olay (“*happening*”) olarak sunmasına hizmet eder (Madra, 2019:2).

Barca Nostra'yla, aktivist sanatın veya aktivist eylemlerden beslenen sanatın etik dilemması bir kez daha kendini gösterir. Kötülük bir yandan olmaya devam ederken,

diğer taraftan sanatçıya malzeme sağlamak ve ona kahraman rolünü oynamak için de ortam yaratmaktadır. “Aktivist sanat şeytanı aldatmayı ve zayıf anını yakalayıp işini bitirmeyi hayal ederken, şeytanın anlaşmasını kabul eder ve kostümünü giyer” (Delier, 2016:23). İyicil aktivist sanatçı ile kapitalist kötünün rollerinin birbirine karıştığı yer burasıdır. “*Barca Nostra*” ile “*Building Bridges*”i aynı tarafa koyan da budur. Her ikisi de varoluşu yüklerinden kurtarma girişiminde bulunur. Dramatik etkileri ve duygusal olana vurgularıyla ortak bir paydada buluşurlar. Öte yandan *Barca Nostra*’yı *kitsch* olarak tanımlamak zordur; en azından mevcut tanım dahilinde. Çünkü bağlam ve yorum olmadan “*Barca Nostra*” sadece sıradan bir eski gemidir. Her türlü tartışma geminin sıradan bir gemi olmadığını öğrendiğimizde başlayabilir. Bu da *kitsch*’in tasvir edilen nesnelerin ya da temaların çaba sarf etmeden ayırt edilebilir olması koşulunun mantıksal öncelik açısından ihlalidir. Diğer taraftan, belki de içerikten beslenen yeni bir bilgili *kitsch*’in veya elit-*kitsch*’in ne olabileceğinin tartışılmasının zamanı gelmiştir. Bunların yanında, biri *Barca Nostra*’nın bir şiddetlendirilmiş mimesis örneği olduğunu ama bu kez ölüme görünür olmayan bir rol verildiğini ve travmanın daha sessiz veya gizil olduğunu iddia edebilir. Bu da tartışmaya açıktır. Diğer taraftan, *kitsch*’in mimesisinde özyıkım yerine kutlama vardır. Aristoteles’e göre mimesisin amacı *katharsis* iken, Theodor Adorno’ya (1970, aktaran: Foster, 2017b) göre *kitsch*, *katharsis*’in bir parodisidir. Bu bağlamda *kitsch*, şiddetlendirilmiş mimesisin tersi gibi çalışır.

Kitsch konusuna geri dönmek üzere, önce yukardaki örneklerin izleyiciyi yüce değeriyle etkilemek üzere başvurduğu anıtsalcılık yaklaşımının pratiği olan sanat yapının ölçeğinin büyümesiyle ilgili birbiriyle bağlantılı nedenlere bakalım.

Van den Berg ve Pasero (2012) ilgi/dikkat ekonomisi çerçevesinde ele aldıkları çalışmalarında büyük boyut üretimin sanat sahnesindeki gözle görülür artışına dair birbirleriyle

bağlantılı olan yedi neden sıralar. İlk neden, 1980'lerden bu yana sanat pazarının sürekli büyümesiyle doğru orantılı olarak sanat üretimi stüdyolarının ortaya çıkmasıdır. Toplumsal düzeyde sanata olan ilginin artmasıyla birlikte sanatçılardan daha büyük sergileme alanlarında yer almak üzere yapıt üretmeleri için talepler de artmıştır. Buna sanatçıların yapıtlarını birkaç yerde eşzamanlı olarak sergilemeleri beklentisi eşlik etmiştir. Elbette, artan talep ve beklentilerin üretim biçimine etki etmemesi mümkün değildir. Aralarında Jeff Koons, Tony Matelli, Yoko Ono, Daniel Arsham, Ghada Amer'in de bulunduğu pek çok sanatçıya ve Gagosian, Marlborough, Pace gibi galeriler ile MoMA, The Whitney gibi müzelere de üretim ve kavramsal çözüm hizmetleri veren Prototype NY adlı sanat stüdyosunu işleten Ted Lawson'un "Her bir detayla kendin uğraşırsan galeri mekânını hiçbir zaman dolduramazsın" (van den Berg ve Pasero, 2012:157) sözü, talep karşılayabilecek türden sanatsal üretimin artık kolektif bir üretim olduğunun göstergesi gibidir. Büyük ölçekli sanat üretimi aynı zamanda işin ve işçiliğin bölünmesini gerektiren yeni bir organizasyon biçimidir ve bu kaçınılmaz olarak ölçek unsuruna vurgu yapar. İkinci neden 1970'lerden itibaren *Land Art* (Arazi Sanatı) hareketiyle birlikte sanatçıların müze ve galeri sisteminin dışındaki geniş alanlarda çalışmaya başlaması ve atölyenin şehircilik ve endüstriyle yer değiştirmesidir. Üçüncü neden Richard Serra'nın kamusal alanlardaki heykelleri gibi heykellerin genel anlamda beğenilmesi için bir ortamın henüz oluşmamış olduğu 1970'lerde, medyanın yayınlarıyla ilgiyi kamusal alan yapıtlarında tutarak sanatın marjinalleşmesini önlemesidir. Medyanın eleştirisi tarafından oluşturulan negatif ilgi değeri sanatın uzmanlardan oluşan elitist dünyasıyla sınırlı olması kalıbını kırmış ve sanatın kamusal düzeyde algılanmasını genişletmiştir. Dördüncü neden Henry Moore, Max Ernst veya Constantin Brancusi gibi sanatçıların geleneksel olarak domestik boyutlarda olan heykelleriyle şehirleşmeyle birlikte

ortaya çıkan ağır sanayi ürünleri (vinçler, kargo gemileri, gökdelenler) arasındaki boyut orantısızlığıdır. Heykellerin kente dair öğelerin büyüdüğü bir ortamda yeni dünyanın eserleriyle rekabet edebilmek için büyümesi gerekmiştir. Beşinci neden sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkinin yeniden kavramsallaştırılması ve yapıtın realizasyonunda izleyicinin aktif rol oynamasıdır. O dönemde çevre sanatının da ortaya çıkışıyla birlikte yapıtlarla fiziksel olarak etkileşime geçen aktif bir izleyici kitlesi oluşmaya başlamıştır. Bunun yanında, bir vadiye 400 metrelik bir perde çekmek, atölyesinde izole olan sanatçının yapabileceği bir iş değildir. Bu da “atölye sonrası sanat” çağının hem sanatın üretiminde hem de organizasyonunda gerçekleşen kökten değişimle doğrudan ilişkilidir. Van den Berg ve Pasero’ya (2012) göre bu gelişme, Marcel Duchamp’ın hazır-yapımlarının icadından çok daha radikaldir. Altıncı neden sergi mekânlarının anlamının ve öneminin sadece sergi yapılan bir mekân anlamından daha öteye taşınması ve bununla paralel olarak küratör faktörünün ortaya çıkmasıdır. Büyütülmüş ölçek sadece özel üretim teknikleriyle ticaret ve zanaat ağlarının birbiriyle bağlanmasını değil, aynı zamanda ön finansman hazırlıkları ve farklı mekânsal düzenlemeleri de gerektirir. Bu da sergi mekânlarının giderek daha önemli hale gelmesine neden olur. Sergi mekânlarının kendileri zaman zaman sanat üretiminin nedeni de olmuştur, çünkü mekân sanat yapıtının realizasyonundaki standartları da belirler. Bütün bunlar sanat sahnesinde küratörün kilit bir figür olarak yer alması gerekliliğini ortaya çıkarır. Küratörler sanat kurumları ve galeriler adına nelerin hangi bağlamda nasıl sergileneceğine karar verirler, bu nedenle de ilgi ya da dikkat ekonomisinin merkezindedirler. Yine aynı nedenden kamusal ve politik baskılardan muaf değillerdir. Yedinci neden ise yüksek ve alçak sanat arasındaki farklılıkların giderek azalmasıyla birlikte, özellikle 1990’lardan itibaren ortaya çıkan yeni üretim biçimlerinin sanatsal üretimi diğer kültürel ve yaratıcı

endüstrilerle yakınlaştırmasıdır. Bu sonuncu neden ilk nedenle de yakından ilişkilidir.

Van den Berg ve Pasero (2012) Warhol'un "*Factory*" (*Fabrika*) oluşumunun, Koons, Murakami ve Hirst gibi sanatçılar için bir paradigma işlevi gördüğünü söyleseler de, ölçek büyütme pratiğinin sanat sahnesine Pop Art'la birlikte girmesine değinmezler. Pop Art'ın sadece büyük ölçek fenomenine değil, günümüzün gündelik hayatın içinden olan şeylerin büyük boyutlarda yeniden ölçeklendirilerek üretilmesi pratiğine de etkisi yüksektir. Bugün Instagram gibi önemli paylaşım platformlarında, kaba mimetik yaklaşımlarla üretilmiş, çok büyük boyutlarda olmak dışında çoğunlukla başka bir özellik sunmayan nesnelerin –dev ayıcık, dev tavşan, dev parfüm şişesi, dev çiçek, dev kurukafa, dev vesaire– özellikle kamusal alanda yer alması 1960'larda yeni bir şeydi. Bu pratikler Pop Art'ın seri üretim ve kitle kültürünü "yüksek kültür sahnesine" dahil etmesi bağlamında Pop Art'ın kendi avangardıydı. Modernist soyut sanatın hemen ardından ve Soyut Dışavurumculuk halen devam ederken, Pop Art'ın büyük bir çoğunluğunun gerçekliğin çeşitli yönlerini doğrudan betimlemesi ve kitle iletişim araçlarında kullanılan gerçek dünyanın görselleriyle kelimelerini kullanması aynı zamanda figürasyonun avangard çevrelerde kabul görmesine neden oldu (Lynton, 1991). Soyuttan yeni bir gerçekçiliğe doğru değişim çok radikaldi ve üstelik olağanüstü bir hızla gerçekleşti.

1956 yılında Londra'daki Whitechapel Art Gallery'de "*This is Tomorrow*" (*İşte Yarın*) sergisi,²⁵ kısa bir süre sonra Pop Art olarak tanımlanacak imgelerle doluydu. Serginin posterini Richard Hamilton yapmıştı. Bu, sonradan Britanya Pop Art'ının ikonu olacak olan "*What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*" (*Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı, Bu kadar Çekici Yapan Nedir?*) adlı küçük bir kolajdı. Basın bülteninde Lawrence Alloway şöyle yazmıştı: "Mimarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar arasındaki

işbirliği olasılıkları gelecek için bir plan ortaya koyuyor gibi görünüyor. (...) Erken modern sanat tüm sanatları entegre etmekle ilgili kuramlarla doluydu ama bu ideallerin gerçekleştirilmesi başka bir zamana bırakıldı. Ancak dünün yarını bugün değil. (...) Burada sergilenenler sıradan insanlık hallerindeki tercihlerin sonucudur, evrensel kurallar manifestolarının değil”. Alloway’ın o sırada göremediği şey, Pop Art’ın evrensel kuralları oluşturmak üzere olduğuydu. Aynı dönemlerde Atlantik’in diğer tarafında Jasper Johns Amerikan bayraklarını ve dart tahtalarını yapmaya başlamıştı. 1958’de Leo Castelli’nin galerisinde sergilendiklerinde oluşturdukları etki büyüktü. Çünkü o yıllarda New York sanat sahnesine Pollock, de Kooning ve Rothko gibi sanatçılarla Soyut Dışavurumculuk egemendi.

Soyut Dışavurumculuk sanatçının iç dünyasını bir konu olarak ele alıyordu ve ciddiye. Johns’un ise ünlü yapıtlarının çoğu şaka üzerine temelleniyordu: “Birisini bana ‘Leo Castelli’ye iki bira kutusu ver, satar’ dedi. Ben de bunun bir heykel için harika bir fikir olduğunu düşündüm” (James, 1996:9). Johns’un bronz bira kutuları heykeli 1960’larda Pop Art için ilham kaynağı oldu. Pop Art’ın konusu ticariliğin kendisiydi ve Pop Art için ticarilik ve onun nesneler dünyası sanat tarihinde konu edinilen doğa neyse oydu. Lichtenstein’a göre Pop Art 20. yüzyılda gündeme gelen iki eğilimin sonucuydu: ticariliğin ve ticari sanatın konuyu ve içeriği oluşturduğu dışsal eğilim ve içsel gizemlere karşıt bir duyarlık veya duyarlık karşıtı olarak içsel eğilim. Pop Art bu duyarlık karşıtı eğilimin ticari sanatta kendiliğinden var olan gerçek duyarsızlıkla birleşmesinden doğdu (Antmen, 2008).

1961-1962 yıllarında, Claes Oldenburg, Jim Dine, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, George Segal, Robert Indiana, Peter Blake, Andy Warhol, Jasper Johns, Tom Wesselman ve Wayne Thiebaud gibi sanatçıların yapıtlarının Londra, New York ve Los Angeles’taki sergilerle sanat sahnesine çıkmasının ardından Pop Art uluslararası düzeyde görünürlük

kazandı; toplum gerçek hayattan iyi bildiği imgelerin sanat sahnesinde yer alması fikrine aşına oldu. Böylece sanat yeni izleyiciler kazandı. Bir yandan bu sergiler düzenlenirken, diğer yandan Oldenburg ve Warhol galeri sisteminin dışında olan mekânları sisteme dahil etmekteydi. Oldenburg 1961 ve 1962 yıllarında Manhattan’ın aşağı bölgesinden eski bir dükkân kiralayarak “*The Store*” (Dükkân) adını verdiği bir mekân oluşturdu. Aralık 1961’deki ilk sergisinde Dükkân’ın duvarlarına reklam panoları koydu; mekânı alçı, tel, kumaş ve boya kullanarak ürettiği tüketim nesnelerinin tasvirleriyle doldurdu ve hepsini fiyat etiketleriyle donattı. Ocak 1962’deki ikinci sergisinde ise az sayıda ama çok büyük ölçekte ürettiği, çapı iki metreyi geçen meşhur hamburger de dahil olmak üzere dev dondurma külahı ve dev çikolatalı pasta dilimi gibi tüketim nesnelerini sergiledi. Bu sergilerle sanat ile hayat, galeri ile dükkân ve sanatçı ile simsar arasındaki ayrımlar birbirine karıştı. Bu dükkân, Andy Warhol’un Nisan 1961’de yapıtlarını sergilediği New York’taki Bonwitt Teller’ın vitrininden farklıydı. Vitrindeki kıyafetlerle bir araya konan Warhol yapıtları onlarla harmanlanıyordu. İnsanların nerdeyse hiçbirinin vitrin önünden geçerken göremedikleri şey, o mekânın “sanatla dolu” olduğuydu (Danto, 2018:38). Oldenburg’un yapıtları büyük boyutlarıyla kapitalist düzenin materyalist bakışındaki boyut ve miktar takıntısına da vurgu yaparken, dükkân formatıyla da bir kurumsal eleştiri eylemiydi. Warhol ise yapıtlarının vitrinle kaynaşmasının kendisini de sanatının bir parçası haline getiriyordu.

31 Ekim 1962’de New York’taki Sidney Janis Galeri’de “Yeni Gerçekçiler”in sergisi açıldı. Bu sergi Pop Art’ın uluslararası düzeyde bir manifestosu niteliğindeydi. Claes Oldenburg’un gerçek bir ocak üzerine alçıdan yiyecekler yerleştirdiği “*The Stove*” (Ocak), Jim Dine’in renkli basit el aletlerini bir tuvale monte ettiği “*Five Feet of Colorful Tools*” (Beş Feet’lik Renkli Aletler), George Segal’in heykelimsi yemek masası düzenlemesi, James Rosenquist’in

otomobil tamponu, öpüşen bir çift ve spagetti yığını bir araya getirdiği resmi, Arman'ın kılıçlarla yaptığı yığını, Roy Lichtenstein'in patlayan MIG savaş uçağı, Tom Wesselman ve Wayne Thiebaud'un tüketim nesneleri natürlükleri ve Andy Warhol'un Campbell's çorba konserveleri, eleştirmen Harold Rosenberg'in deyiimiyle New York sanat çevresini "bir deprem şiddetiyle" sarstı (Shanes, 2007:33). Rosenberg gibi bazı eleştirmenler, Pop Art'ın sadece bir "reklam estetiğı" olup, sanat olmadığını söyleyecek kadar ileri gidebildiler (Antmen, 2008:162). Bu sergi aynı zamanda uluslararası sanat çevresinin kitle kültürüyle imtihanıydı.

Öte yandan Pop Art'ın ikili doğası aynı anda hem sistemi eleştirmesine hem de eleştirdiğı sistemin katalizörü olmasına neden oluyordu. Özellikle de Britanya Pop Art'ının eleştireliliğıyle kıyaslandığında daha kutlamacı olan Amerikan Pop Art'ı. Örneğın Lichtenstein romantik dergilerden aldığı orijinal imgeleri çok büyük ölçekte yeniden üreterek insan ilişkilerinin bayağılığını yorumlarken aynı zamanda orijinal imgelerin bayağılığını da artırıyordu. Oldenburg'un yumuşak materyallerle ürettiğı heykelleri, heykelin kalıcılığıyla ilgili geleneğı kırmıştı. Yumuşak heykeller Pop Art'ın anlık ve geçici doğasıyla da mükemmel bir uyum sağlıyordu. Gündelik nesnelerin tasvirleri olan büyük ölçek heykelleri²⁶ ise tüketim kültürünün nesnelerinin ikonlaşmasına dair birer eleştiriydi. Ama diğer yandan da eleştirdiğı şeyi kamusal alanlarda yineleyerek eleştirdiğı şeyin anıtsallaşmasına neden oluyordu. Warhol ise zaten her şeyin ve herkesin aynı²⁷ olduğu bir dünyayı idealize edip bir otomat gibi çalışıyordu. 1976'da yaptığı "The Skull" (*Kafatası*) resmini bile "dünyadaki herkesin portresi" olarak görecekti. Kitle kültürü çağındaki dünyanın seri üretim nesneler dünyası olduğunun, seri üretim nesnelerin sadece çok sayıda üretildikleri için alınabilir olduklarının ve tekrar ve kopyalamanın satan bir şey olduğunun farkındaydı. 1962'den sonra ona "çok ev yapımı" gibi geldiğı için manuel olarak uygulanan şablon, ıstampa,

tahtabaskı gibi teknikleri tamamen bırakıp işçiliğin en aza indirildiği ve “üretim bandı etkisi”ni yakalayabileceği ipek baskı tekniğini kullanmaya başlamıştı (Warhol ve Hackett, 2007). Pop Art’ın üreticisi, izleyicisi, alıcısı, kitle kültürünün aynı anda hem üreticisi hem de tüketicisi oluyordu.

Bir karşı-sanat hareketi olarak başlayan Pop Art 1960’lı yıllarda muazzam bir başarı elde etti. 1970’lere gelindiğinde artık güçlü bir akımdı ve öne çıkan sanatçıların yapıtları büyük paralar ediyordu. Sanatçılar, galericiler ve koleksiyonerler durumdan memnundu. Ancak 1980’lere doğru bir avangard akım için belki de en ölümcül şey olan akımın kurumsallaşması, sonunda Pop Art’ın da başına geldi. 1980’lerde ve 1990’larda Oldenburg çeşitli kurumların siparişi üzerine kamusal alanlar için anıtsal heykellerini üretmeye devam etti. Özellikle 1987’de Warhol’un ölümünden sonra Pop Art’ın enerjisi düştü. Pop Art’ın imgeleri ilk başta tam da sıradan oldukları için devrimciydi; sonradan ironik bir şekilde gerçekten de sıradan oldular. Nihayetinde, yüksek kültür için düşük kültürden ödünç alınan imgeler, Atlantik ötesindeki sanat okullarındaki öğrenci işlerinin bile malzemesi haline geldi (James, 1996).

Pop Art’ın kronolojisinden çıkan sonuçlardan biri şudur: Pop Art’ın kitle kültürüne ait, mevcut imgelerin yaygınlaşarak kısa sürede ana akım haline gelmesiyle eleştiri yapma özelliği zayıflayıp katalizör olma özelliği baskın hale gelmiştir. Ancak bu durum istençli eylemlerin sonucu olmaktan çok, kontrolden çıkmış bir nükleer reaktörün kararsız maddelerini ortalığa saçması gibi bir şeydir. Bu bağlamda Pop Art *kitsch*’in meşrulaşması için gerekli zemini hazırlamış olsa da, *kitsch*’i meşru kılan aslında kitlelerdir. Kitle kültürünün imgelerine alınan kitleler, “*kitsch* olanı sevmek için ellerine yetki verilmiş gibi” hissetmişler ve *kitsch*’i sevmek onlar için “biblolar biriktirmek, çizgi roman okumak, sosisli sandviç yemek ve kola içmek gibi” bir şeyle aynı şey haline gelmiştir (Kulka, 2014:150). *Kitsch*’i malzeme olarak kullanmakla

kitsch üretmek temelde aynı şey değildir, ancak *kitsch*'in avangardın alanında sunulan bir yenilik eskidiği anda onu kendi içinde öğretmek gibi bir özelliği de vardır. Pop Art sanatçısının *camp*²⁸ bakışının kitle kültürü tarafından yutulması da aynı öğütülmenin bir parçasıdır. Günümüzde ilgi/dikkat ekonomisinin odağında olan hemen her büyük sergide, elit kitlelerin kolayca anlayabileceği kaba mimetik, büyük ölçekli yapıtların çoğu sistem tarafından öğütülmüş Pop Art'ın kalıntılarından beslenir.

3.5 Şiddetlendirilmiş Mimesis

Hal Foster (2017b) çağdaş sanat analizlerinde çoğulculuk yaklaşımından beslenen “şiddetlendirilmiş mimesis”i gerçek olanın simgesel olanın düzenini bozduğu, simgesel olanın da gerçek olana sataştığı bir kavram olarak açıklar. Şiddetlendirilmiş mimesisin konusunu gerçek olaylar, 11 Eylül gibi toplumsal travmalar, din, toplumsal cinsiyet, kapitalist sistemin kurumları, morg, bombalanan Irak gibi çeşitli toplumsal olaylar ve olgular oluşturur. Özetle, sanatta doğanın tasvirinden kültürün tasvirine geçildiği bir dönemde, hayata (göç, kimlik sorunsalları, mülteci sorunu, ötekileştirme, etnisite, vb. gibi) güncel toplumsal olaylara öykünülerek mimesis yapılır. Şiddetlendirilmiş mimesis gerçeği kullanarak gerçeğe gönderme yapar.

Günümüzün sanal dünyası son derece kuşatıcı ve kapsayıcı yeni bir mimesis ürünüdür. Bu anlamıyla bizi kuşatan büyük bir mimetik evrenin içinde yaşıyoruz. Kuşatıcılık ve kapsayıcılığın bir yorumu, Jon Kessler'in “*One Hour Photo*” (*Bir Saatlik Fotoğraf*) adlı yapıtında cisimleşmiştir. Foster (2017b:78-79) bu yapıtı şöyle tanımlar: “(...) Dünya Ticaret Merkezi'nin yırtık, pırtık kartpostalları, altına küçük bir video kamera yerleştirilmiş dikey bir taşıma kayışının üstünde dönüp durur. Her bir kartpostal önce kameraya yaklaşır sonra da çarpıp düştüğü için, monitörde titrek bir şekilde zum yapılmış

İkiz Kuleler görünür: korkunç bir video oyunu sizi 11 Eylül saldırılarını gerçekleştiren uçakların içine yerleştirmiş gibidir. Kendinizi bir silahla özdeşleştirmenizi isteyen bu ters bakış açısıyla, Birinci Körfez Savaşı sırasında akıllı bombaların içine yerleştirilen kameralar sayesinde tanışmıştık. ‘*One Hour Photo*’ böylelikle 11 Eylül uçaklarındaki teröristlerin perspektifini de, kurbanların perspektifini de akla getirir; aslında size o travmayı yeniden hayal etmeyi tarif eder. Fakat bu üzerinde kafa yorulan değil, takıntılı bir şekilde tekrarlanan bir travma, mekanik bir sonsuz döngü içinde düz anlamıyla yorumlanan bir bilmecedir. Bu tür göz kamaştırıcı olayların zehirleyici niteliğini fark edersiniz: Aynı anda hem travmatik derecede gerçek hem tamamen dolayımli hem de sonu gelmemecesine tekrarlanan olaylardır”.

Son yirmi yılda şiddetlendirilmiş mimesis çağdaş sanat uygulamalarında yaygın bir pratik haline gelmiştir (Foster, 2017b). Jeremy Deller, Cyprien Gaillard, Rachel Harrison, Thomas Hirschhorn, Cameron Jamie, Mike Kelley, Paul McCarthy, Jason Rhoades, Ryan Trecartin, Kara Walker, Mark Wallinger, Isa Genzken, Marc Quinn, Jake ve Dinos Chapman gibi bu pratiği kullanan sanatçıların çoğunluğu heykel ve heykelimsi enstalasyonlar üretirler ve mekânsal müdahaleler yaparlar. Marc Quinn’in kendi kanını donmuş silikonla birleştirerek ürettiği “*Otoportre*” (1991) adlı büstü, alkolizmle mücadelesi ve bir şeye bağımlı olmak gibi varoluşsal bir kimlik meselesini mimetik bir yolla ifade ettiği heykelimsi bir yapıttır. Yapıtın kanla üretilmiş olması, gerçeğin kullanılarak gerçeğe gönderme yapılmasına bir örnektir. Bu yolla yapıt hem sembolik hem gerçek bir işlevi vurgular: yapıtın varlığını sürdürebilmesi için elektriğe bağlı olması gerekir. Quinn her beş yılda bir bu yapıtın yeni bir versiyonunu yaparak yaşlanma ve değişimi doğrudan kendine benzetme yoluyla cisimleştirir. Quinn’in kanıyla yaptığı büstleri şiddetlendirilmiş mimesisin travmayla yüzleşme özelliğini de yansıtır.

Şiddetlendirilmiş mimesis salt taklide dayalı kaba mimesis yapılarak taklit edilen nesne karşısında alınan estetik tavırdan farklıdır. Kaba mimesiste taklidi yapılan nesne ister güzel ister çirkin olsun, sadece taklidin benzerlik oranının yüksek olması veya taklidi yapılan görüntünün hoşluğu nedeniyle izleyicisine estetik haz verir. Şiddetlendirilmiş mimesis ise estetik olarak hoş duygular yaşatmaz; tersine, alımlayıcısını bilinçaltıyla yüzleştirerek bir tür *katharsis* yaşanmasına neden olur. Örneğin 11 Eylül uçaklarının simülasyonunun sağladığı haz, bu türden yeni bir *katharsis*'tir. Şiddetlendirilmiş mimesis örnekleri izleyiciyi aynı anda hem yabancılaştırarak hem de içine alarak, Geiger'ın (2015) içe yönelik yoğunlaşma ve gerçek estetik yaşantı olan dışa yönelik yoğunlaşma kavramlarını melezleştirerek, hem duygusal nitelikli içe yönelik yoğunlaşmayı hem de düşünmeyi gerektiren dışa yönelik yoğunlaşma çabasını bir araya getirir.

Şiddetlendirilmiş mimesisi kullanan sanatçılar yapıtlarını reklamın geniş alanıyla ve medyayla içeriksel ve teknik anlamda etkileşime sokarlar. Foster'ın (2017b:102) "kapitalist çöp sepeti" olarak tanımladığı uzamın dışında kalan "çok az nesne ilişkisi vardır" ve bu nedenle bu pratiği kullanan sanatçıların çoğu, halihazırda bulunan tüketim ve eğlenme-bilgilenme malzemelerini kullanırlar. Bu müdahil olma durumundan dolayı Foster, mimetik şiddetlendirmenin Jeff Koons'un yapıtlarında olduğu gibi çöp sepetinin "kutlanmasına" dönüşebileceğinin de altını çizer. Hauser'ın (1984) ifadesiyle geniş kitlelerin güncel ufkunda sınırlandırılan sanatı, bir başka deyişle kitle kültürü sanatı yaklaşımını elit sanatın içine yediren Koons'un yapıtlarında, Pop Art tarafından yumuşatılmış olan eleştirel tavır neredeyse tamamen ortadan kalkar; herkesi kucaklayan, duygu selleriyle sarmalayan bir coşku açığa çıkar. Duygu düşüncenin önüne geçer. Duygunun öne çıktığı bir estetik tavırda sanatçının "girişimci" rolüyle doğru orantılı bir şekilde izleyicinin amatör beğenisi yükselir. Ticari olanın mantığı kültürel

ürünlere yansır. Tüketim kültürü içindeki popülerleşme de beğeni ve üslupları piyasanın kayganlığına bırakır. Sanat yapıtının biçimi ve içeriğindeki düşünsellik yerine, duygusal ve içe yönelik bir yoğunlaşmanın kendini açığa çıkardığı bir ortamda, medya da estetik yaşantının, “sanat yaşamında amatörlük” olarak da nitelendirilebilecek olan bu özelliğini kullanır. Koons’un balerinleri, elmasları ve tavşanları gibi yapıtlardaki içe yönelik yoğunlaşmayla geliştirilen sanatın temelinde “rahatlık” vardır. Bu da estetik dışı ilgilerle gelişen estetik yaşam yoksulluğuna²⁹ neden olur (Geiger, 2015).

Benzer bir şekilde, ticari farkındalığı yüksek sanatçılardan Takashi Murakami’nin yapıtlarında şiddetlendirilmiş mimetik yaklaşım, “aslında buharlaştırmak niyetinde olduğu yabancılaşmayı yoğunlaştırabilir ve bunun sonucu olarak eyleme geçmek ile eylem rolü yapmak arasındaki fark kaybolabilir” (Foster, 2017b:102). Bu nedenle mimetik şiddetlendirme paradoksal bir şekilde kapitalist nihilizmle harmanlanıp yok olabilir. Benjamin’in “nihilizmin hegemonya aygıtına burjuvazi tarafından dahil edilmesi” düşüncesi, mimetik şiddetlendirmede sorunsal olarak karşımıza çıkan uygarlığın yozlaşmasının kutlanmasıyla yeniden gündeme gelir. Kitle toplumunun kabul ettiği tek resmi estetik yaşantı içe yönelik duygusal yoğunlaşmadır. Gerçek estetik yaşantı olarak dışa yoğunlaşma ise neredeyse unutulmuştur. İşte şiddetlendirilmiş mimesis bunun karşısında durup yaşadığımız dünyanın bir gül bahçesi olmadığını hatırlatmak ister. Damien Hirst ve Maurizio Cattelan gibi sanatçıların yapıtlarında ikircikli bir şekilde yer alan özyıkımdan beslenme meselesine rağmen, mimetik şiddetlendirmede eleştirel bir güç vardır (Foster, 2017b).

Jake ve Dinos Chapman kardeşlerin 2012-2013 yapımı “*The Sum of All Evil*” (*Tüm Kötülüklerin Toplamı*) adlı ikonoklastik heykel-enstalasyonu, bu özyıkımı eleştirel bir şekilde ele alır. Yapıt karanlık bir karnavalın betimlemesi gibidir: çarmıha gerilmiş Ronald McDonald karakterleri,

kesilmiş bacaklar, kurtlanmış et parçaları, çiftleşen dinazorlar gibi brutal figürler, izleyicileri kendi voyöizmleleriyle sarsar. 1970’lerde orta sınıf bir kasabasıyken sonradan soylulaştırılan bir balıkçı kasabası olan St. Leonards’ta büyüyen Chapman kardeşler İngiliz orta sınıf kasabalarının depresyonu, diğer ergenlerin uyguladığı zorbalıklar ve eski tren yolu tüneline karşılaştıkları çeşitli başsız hayvan gövdeleri gibi ergenlik travmalarının yapıtlarında çeşitli yansımaları olduğunu söyler (Jones, 2014).

Isa Genzken’in “*Empire/Vampire, Who Kills Death*” (*İmparatorluk/Vampir, Ölümü Kim Öldürür*, 2002-2003) adlı yapıtı Chapman kardeşlerin yapıtıyla sadece kan birikintileri, brutal figürler, kesilmiş uzuvlar gibi bir araya getirilmiş karanlık figürleriyle değil, nihilistik hegemonyanın bir tezahürü olma özelliğiyle de örtüşür. Chapmanlar’ın yapıtında kapitali elinde tutan kartellerin Ronald McDonald figürlerinde cisimleştiği gibi Genzken iktidarı bir kan emici olarak betimler ve ölümün bile öldürülebileceği fikriyle ölümün de maddeleşebileceğini önerir. Chapmanlar’ın yapıtında da ölüm o kadar aşırı bir şekilde ve çok defa betimlenmiştir ki, ölüm madde gibi görünür hale gelir.

Foster (2017a:166) “travmatik gerçekçilik” kavramının Warhol’un sanatçı *personasının* “makine olmak istiyorum” sloganının içerdiği “şok geçiren özne” ile açıklanabileceğini söyler: “Özne bu şoka karşı mimetik bir savunma olarak kendisini şok edenin doğal görünümüne bürünür: Ben de bir makineyim, ben de seri üretim imgeleri oluşturuyorum (veya tüketiyorum), ben de aynısını yapıyorum”. Şok geçiren özne ve tekrarlama, Warhol’un *persona* olarak eylemlerindeki ve yapıtlarındaki rolünü belirler. Tüketim toplumunun dayattığı seri üretim-tüketim ilişkisindeki tekrarlama yineleyerek bunu hem anlamı zayıflatmak ve etkisizleştirmek hem de özneyi etkilere karşı korumak için kullanır. Warhol, Théodore Géricault’nun “*Medusa’nın Sali*” (1819) ve Pablo Picasso’nun “*Guernica*” (1937) resimlerini örnekleyerek “tarihsel” olarak

tanımladığı “*Ölüm ve Felaket*” (*Death and Disaster*) serisinde trafik kazası, intihar, elektrikli sandalye gibi temalarıyla ölümü tekrar tekrar sunarak sıradanlaştırır ve aynı zamanda paradoksal olarak kuvvetlendirir. Foster’a (2017a:168) göre “tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeğin sahnelenmesini sağlar. Fakat bu ihtiyaç aynı zamanda gerçeği de gösterir ve bu noktada gerçek tekrarlama sahnesini yırtar. Bu yırtılma dünyada bir imgeden etkilenen bir öznenin algısı ve bilinci arasındaki yırtılmayla karşılaştırıldığında öznedeki olduğundan daha küçüktür.” Roland Barthes’ın (1980) “*punctum*” olarak tanımladığı bu yırtılma, izleyicinin beklemediği bir anda karşısına çıkan çarpıcı şeydir. Warhol’a kıyasla Genzken ve Chapman kardeşlerin yapıtlarında ölüm, güvenli bir mesafeden izlenen seyirlik birer görüntü olmanın çok ötesine geçerek izleyiciyi yıkımla ve içinde bulunduğu sistemle yüzleştirir.

Henri Lefebvre (1984, aktaran: Berger, 1995) gibi bazı kuramcılar son derece kuvvetli bir güç olan reklamın insanlar üzerinde terör uyguladığını ve insanları belli şekillerde davranmak için zorladığını iddia eder. Bu yönüyle reklam sadece ürünlerin pazarlanması için bir araç değil, bir toplumsal kontrol enstrümanıdır. Genzken ve Chapmanlar’ın yapıtlarında kapitalist düzenin baskısından sağ çıkılıp çıkılamayacağı izleyiciye bir soru olarak yöneltilir. Banksy’nin Somerset’te gerçek boyutlarda inşa ettiği distopik bir Disneyland yorumu olan “*Dismaland*” (*Kasvetistan*) adlı sofistike enstalasyonu günlük yaşamın olgularını ve nesnelerini fetiş haline getirmesiyle sistemin sürdürülebilirliğini sağlayan kapitalizmin yıkıcılığını betimler. Banksy’nin yapıtı izleyicisini yapıtın “içinde” dolaştırırken, izleyicisine simülasyondan, sanal gerçeklikten veya artırılmış gerçeklikten çok daha gerçek bir deneyim sunar.

Şiddetlendirilmiş mimesisin bir başka örneği Maurizio Cattelan’ın “*La Nona Ora*” (*Dokuzuncu Saat*) adlı yapıtıdır. Cattelan, “Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisi” olarak Papa II.

John Paul'ü üzerine meteor düşmüş bir şekilde, elinde haçlı asasıyla yerde yatarken betimler. Vatikan'ın aslında manevi olmak yerine maddeyle olan yakın ilişkilerinin ve topluma tepeden bakmanın ironik bir şekilde Tanrı'nın değil, doğanın müdahalesiyle cezalandırılması düşüncesini cisimleştirir. Cattelan yapıtlarının gerçeklikle ilişkisi için şöyle der: "Aslında gerçekliğin sanatımdan çok daha provokatif olduğunu düşünüyorum. Gerçeği sadece kullanıyorum; her zaman gündelik gerçeklikten parçalar, kırıntılar ödünç alıyorum. Eğer sanatımın provokatif olduğunu düşünüyorsanız, bu gerçekliğin aşırı derecede provokatif olduğu ama ona tepki vermediğimiz anlamına gelir" (Christie's, 2018b). Sun Yuan ve Peng Yu'nun "*Angel*" (Melek, 2008) adlı yapıtlarının Cattelan'ın yapıtıyla hem forma dayalı hem de içeriksel benzerlikleri vardır. Gerçek boyutlarda betimlenen melek figürünün dinsel resimlerdeki tipik melek figürleri gibi beyaz bir elbisesi ve kanatları vardır; ama bu melek yüzündeki ve vücudundaki kırışıklıklarla dünyevi bir yaşlanma sürecinden geçmiş bir varlıktır. Yolunmuş tavuk kanadı gibi kanatlarıyla melek, vahşi kapitalizm tarafından sömürülen canlıları da akla getiren bir dünyanın kültürel bir mimesisidir.

Şiddetlendirilmiş mimesisin içine serpiştirilmiş gerçeküstücü bir şeyler de vardır. Foster (2011) "*Zoraki Güzellik*" metninde 1950 ve 1960'larda Dada ve Rus yapısalcılığından beslenen neo-avangardlara, düz gerçekliği temsil eden imgeleri el işçiliğiyle kullanmaları nedeniyle gerçeküstücülüğün yoz geldiğini söyler. Onlara göre gerçeküstücülük *kitsch* ve aynı zamanda da elitist idi. 1970'lerde minimal ve kavramsal sanat yüzünü Dada ve yapısalcılığa dönmüştür. Gerçeküstücülüğün gerçeklikle olan ilişkisi yeni ifade biçimleriyle, 1970 ve 1980'lerde medya metinlerinin ve kurumsal aygıtların eleştirisine, diğer taraftan cinsellik, kadın çalışmaları, feminist eleştiri de dahil olmak üzere kimliğin toplumsal inşasına eklemlenmiştir.

Gerçeküstücülüğün cinsel kimlik sorununa eleştirel yaklaşmadığı söylene de, psikanalize yaptıkları vurgu bu alanı sanatın konularına eklemiştir. Çünkü gerçeküstücülük, “modenistlerin üç temel söyleminin yani psikanaliz, kültürel Marksizm ve etnolojinin düğümlendiği noktadır” (Foster, 2011:14).

Jung’un kolektif bilinçaltı kavramıyla ilişkilendirildiğinde mitosların yorumunun ön plana çıktığı gözlenir. Batı’nın kendi kolektif bilinçaltının açığa çıktığı Sun Yuan ve Peng Yu’nun Guggenheim Müzesi için ısmarlanan “*Can’t Help Myself*” (*Kendimi Alamıyorum*, 2016) adlı yapıtlarında yapay zekâsı olan bir robot, kana benzeyen yoğun kıvamlı bir sıvı belli bir mesafeyi aştığında, sileceğiyle sıvıyı kendi merkezine doğru süpürür. Robotun hareket edebilmesi için 32 hareket tasarlanmış ve bunlara “kaşıntıyı kaşı”, “eğil ve salla”, “kıç çalkalaması” gibi insana özgü isimler verilmiştir. 58. Venedik Bineali’nde sergilenen yapıt otomatlaşan, mekanik ve dijital olarak kontrol edilen küresel gerçekliğin bir cisimleşmesidir. Yapıt hem insanın yarattığı vahşiliğin hem de robotun lanetlenmiş Sisifos’un kaya sürükleyişi gibi sonsuz bir tekrar halindeki eylemleriyle insanın kendi yarattığı yıkıcılığının bir metaforudur. Yapıt aynı zamanda gelişmiş Batı toplumunun kendi merkeziliğinin olumsuz çıktılarının sorumluluğunu almayışının bir eleştirisidir.

Gerçeğin çarpıcı bir travma etkisiyle mimetize edildiği şiddetlendirilmiş mimesis pratiklerinde geleneksel güzelden söz etmek neredeyse olanaksızdır. Artık güzelin yerini kuram almıştır. Nesnelerin taklidinden, kopyalarının yapılmasından çok, bu çoğulcu mimesis, toplumsal işlev açısından bir eleştiri yapar. Bu yönüyle mimetik sanatın toplumsal işlevi ön plana çıkar. Çağdaş sanat da genellikle toplumsal işlevin öne çıktığı bir sanatsal ifade biçimidir. Ancak bununla birlikte, kitlelerden uzak ya da kopuk bir şekilde sermayeyle bütünleşmiştir ve kuralları elitler/elit kurumlar tarafından belirlenmektedir. Bu da çağdaş sanatın içinde barındırdığı

bir çelişkidir. Mimetik pratikleri kullanan şiddetlendirilmiş mimesis örnekleri, çıplak gerçekliğe bazen apaçık bazen de örtük göndermeler yapar. Bu yapıtlar ilk bakışta mimesisle ilgisi yokmuş yanılması yaratsa da, içerik bakımından toplumsal eleştiriye giriştiğinden hem toplumcu gerçekçiliğe yaklaşır hem de kuramla oynar.

Groys (2017:9) günümüzde her şeyin akış içerisinde geçici olduğunu ve bunların eriyip yitmesinin mümkün, “hatta gerekli” olduğunu söyler: “modern ve çağdaş sanat tam da şimdi çağdaş olan şeylerin içinde kaybolup gideceği geleceğin önceden canlandırılmasını ve taklidini gerçekleştirir”. Bu aynı zamanda, çağdaş sanatta mimetik uygulamaların geldiği noktada geleceğin de taklidinin yapıldığı anlamına gelir ki, bu da sanat-gerçeklik ilişkisinde yeni bir mimesis yorumunun var olduğunu belirtir. Distopyacı bakışla yeni geleceğin kurgulanması gibi, çoğulcu mimesis pratiklerinde de günümüz ve gelecek travma etkisiyle cisimleştirilir. Günümüzde bir tür toplumcu sanat anlayışına ya da ayna kuramına ya da mimesise geri dönüş yapıldığı söylenebilir. Kültürel bir oluşum olan postmodernizm ve dolayısıyla postmodern düşüncede sanatın ve estetiğin birlikte ele alınması gerektiği savunulur, sanatın geleneksel estetikten daha etkin olması sağlanır, estetik de bilişselliğe geçerek güncellenir.

Baudrillard’ın inceleme sahası olan medya, özellikle de televizyon, simülasyon ve simülakrum kavramlarıyla Platon’un idealar kuramını ve mimesis ile ilgili düşüncelerini hatırlatır. Simülasyon modeli olmayan bir yeni gerçekliktir; modeli olma-bağlamında “orijinal” olanla bağı kopmuştur. Simülakrum fikri çağdaş gösteri toplumunun tüm gösterileriyle oluşturulan hipergerçeklik ile gerçeklik arasındaki ayrımın çöktüğünü öne sürer. Ortada olan sadece simülakrumun kendisidir. Platoncu bir ifade ile söylenirse, bu ideanın kopyasının kopyasıdır ama artık kopya olduğu anlaşılmaz. 1991’deki ilk Körfez Savaşı’nın bir video oyununda savaşılıyormuşçasına bir illüzyonla sunulması böyle bir mimesistir.

André Breton 1916 yılında Saint-Dizler’de nöro-psikiyatri kliniğinde asistanken, savaşın sahteliğine, yaraların makyaj hileleriyle yapıldığına, ölü askerlerin tıp okullarından ödünç alındığına inanan bir askerin bakımını üstlenir. Breton’a göre bu asker yaşadığı şokun etkisiyle gerçekliğin bir eleştirisi olarak başka bir gerçekliğe geçmişti. Foster’a (2011:14) göre Breton’un başına gelen bu olay “travmatik şoku, ölümcül arzuyu ve zoraki tekrarı” anlatır. Artık kopya, taklit, illüzyon, benzetme vb. tüm kavramlarıyla gerçek ile gerçek olmayanın ayırt edilemediği mimetik bir dünyada yaşıyoruz. Geleceğin, hatta günümüzün mimesisi olan sanal dünyalar içerisindeyiz. Harari’ye (2017) göre 21. yüzyıl daha önce hiç olmadığı kadar güçlü kurgular yaratacak. Biyoteknoloji ve bilgi algoritmaları beden ve zihinleri şekillendirecek yeni cennet ve cehennemlerden oluşan sanal dünyalar oluşturacak. Kurgu ve gerçeği birbirinden ayırmak zor ve bir o kadar hayati olacak. Günümüzün gerçek-sonrası döneminde imge, ilgi ve inanç savaşında gerçekliği sürekli alt etmektedir. Her toplumsal olay bir lensin, dizüstü bilgisayarın ve kayıt cihazının filtresinden geçerek geliyor; bundan dolayı neredeyse tüm günlük haberler “üretilmiş” ve bir tür anlatıyla³⁰ örülmüş durumdadır (Lambert, 2007).

Sanatla birlikte anılan mimesis farklı tür ve derecelerde gerçekliğin ve onu yapılandırmanın bir tekniği, parçası olmuş ya da artık gerçeklikle bütünleşmiştir. Hatta sanat gerçekliği taklit etmekle kalmamış, yeni gerçeklikler üretmiştir ve geleceğin gerçekliklerini de üretmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan yeni temsil, açıklama ve yoruma dayalıdır. Bu nedenle de bu yeni statü eleştirel çerçevede düşünülmelidir. Post-eleştirin görevi, yeni mekanik üretim araçlarının (sinema, kolaj, montaj, kompozisyonun ihtiyaç duyduğu teknolojiler) eleştirel temsillerinin sonuçlarını düşündürmektir. Derrida’nın montaj yaklaşımının en önemli yeniliği “yeni mimesistir” (Ulmer, 1983). Ulmer’e göre (1983) günümüzde yeniden Platonizmin arifesindeyiz. Bu,

Hegelcilik sonrası sabah olarak da düşünülebilir. İşte tam bu noktada felsefe, yani hakiki bilgi ya da episteme, edebiyat ya da sanat adına terk edilir. Ulaşılan son nokta simülakrum olarak ya da gerçekliğin daha yoğunlaştırılmış bir hali olarak adlandırılabilir. Bu yorumlardan ister istemez simülakrum çerçevesinde mimesisin hakiki bilgi olduğu sonucuna maruz kalınır ve iradesiz bir şekilde teslim olunur. Gerçeklikten yola çıkarak ya da gerçekliği taklit ederek veya yorumlayarak yeni gerçeklikler inşa edilir.

¹⁹ Meksika kökenli Amerikalıları tanımlamak için kullanılan sözcük.

²⁰ Estetik şeylerin kendilerini nasıl gösterdikleri, bu gösterimin nasıl bir biçim içinde olacağına karar verirken yapılan tercihleri de kapsar.

²¹ Danto'ya göre Batı sanatının tarihi, Vasari epizodu ve Greenberg epizodu olmak üzere iki ana epizoda ayrılır. Vasari epizodu gerçeği sinemanın resimden daha başarılı bir şekilde betimlemesiyle, Greenberg epizodu da Pop Art ile sona ermiştir.

²² Walter Benjamin'in terminolojisinde önemli yeri olan aura'nın anlaşılması çok kolay değildir. Aura bir kavram ya da idea olmaktan çok, ayırt edici ya da belirleyici bir işaret olarak işlev görür. Benjamin'e göre post-auratik bir dönemde yaşamaktayız. Estetiği gölgede bırakan bir terminolojinin varlığına rağmen, estetik hâlâ Benjamin'in düşüncesinde işlevseldir. 1920'lerde ve 1930'larda Benjamin'in estetiğin aşırı süslü formlarına (örneğin Jugendstil) karşı tepki göstermek için haklı sebepleri vardı. Günümüzde ise durum farklıdır. Eleştiri ve teoride değişim başladığı zaman tarihsel-politik yaklaşımların, düşüncelerin estetik tarafından yerlerinden edilmesi sorun oluşturmuyordu. Aslında estetik her taraftan saldırı altındaydı. Benjamin'e göre estetik derinlemesine politik bir projedir; söz konusu olan basitçe estetik ile politika yer değiştirmesi değildir; hatta bir anlamda politika estetiğin ön koşuludur (Gelley, 1999:936).

²³ "Nazilerin iktidara geldiği 1933'te Avusturyalı romancı Hermann Broch kiç'i çelişkili değerler (bir yandan çalışma çileciliği, diğer yandan hissin

yüceltilmesi) arasında sıkışıp kalmış nevezhür burjuvaziye atfetmiştir. Bu ilk kiç türü, bir uzlaşma oluşumu olarak duyguları aynı anda hem terbiye edip hem de zirveye çıkaran iffetlilik ile şehvetlilik karışımı bir noktaya meylediyordu (Arnold Böcklin'in tabloları temsili bir örnektir). Broch bu kiç'in feci sonuçları konusunda kesin konuşuyordu: 'Sanatın değer sistemindeki kötülük' diyordu buna. Clement Greenberg onunla hemfikir. Bir başka önemli yıl olan 1939'da kiç'in kapitalist boyutunu vurgulamıştı: Onun 'sanayi devriminin bir ürünü olan' kiç'i şu an egemen olan burjuvazinin, eskiden köylü olan ve şehre gelmesiyle birlikte halk geleneklerini yitirmiş bulunan proleterya sattığı 'hakiki kültür'ün sahte versiyonuydu. Çok geçmeden kitlesel olarak üretilmeye başlayan kiç 'görülen ilk evrensel kültür' oldu ve bu şekliyle 'aslında kitlelerin egemen olduğu yanılması'nı besledi. Kiç'i (siyasal ideolojiye ve ulusal geleneklere göre değişiklikler göstermekle birlikte) Hitler, Mussolini, Stalin ve diğerlerinin rejimlerinin ayrılmaz bir parçası haline getiren işte bu yanılamaydı" (Foster, 2017b:76-77).

²⁴ Sanat yapıtlarının nasıl belirlenebileceğine dair sanatın tamamını kapsayacak başarılı bir tanım mümkün görünmüyor. Sanat yapıtının ne olduğunu belirlemede Yeni-Wittgensteincilik, Kurumsal Sanat Kuramı ve Tarihsel Sanat Tanımı gibi tanımsal yaklaşımların başarısızlığı nedeniyle Carroll (2012), Tarihsel Anlatı yaklaşımını önerir. Carroll'a göre, tarihsel anlatıyı açıklamadan önce insan yapımı nesneleri sanat yapıtları olarak nasıl sınıflandıracığımızı düşünmenin bir yolu, böyle bir durumla karşılaştığımızda ne yaptığımızı kendimize sormaktır. Çünkü bu soru, sınıflandırmamızı neye dayandığımızı da açıklayacaktır. Duchamp'ın hazır-yapımları, Jackson Pollock'un soyut damlatma resimleri, vb. gibi tartışmalı bir yapıt ortaya çıktığı zaman, yapıtın daha önceki sanat yapıtlarıyla ve sanat üretme uygulamalarıyla ilişkisini anlatan bir hikâyeye açıklandığını görürüz. Tarihsel Sanat Tanımı yönteminde olduğu gibi Tarihsel Anlatı yöntemi de sanat dünyasının aktörlerinin sanat tarihsel bir bilginin taraflarda mevcut olduğunu varsayar. Yeni bir sanat yapıtı ile daha önceden bilinen bir sanat üretim yönteminin (düşünme ve uygulama) arasında bir "boşluk" vardır. "(...) bu boşluğu doldurmanın normal yolu da belirli bir tarihsel anlatı türü (bir anlamda, bir Rembrandt ve bir hazır-yapıt arasındaki boşluğu doldurmaya yönelik düşünme ve uygulama edimleri dizisini oluşturmak için gerekli bir tarihsel anlatı) üretmektir" (Carroll, 2012:372). Bu boşluk doldurulurken bir tanım yapmak yerine bir açıklama yapılır. Yapıtın sanat tarihsel bağlamda anlaşılır bir şekilde bilinen bir gelenek içerisine yerleştirilmesiyle mantıklı bir anlatı elde ediliyorsa, aday

sanat yapıtı olarak belirlenebilir. Bu anlamda Carroll'un yaklaşımı Tarihsel Sanat Tanımı'yla bazı açılardan örtüşür, ancak tanıma değil, yoruma yöneliktir.

²⁵ Sergiye katılan sanatçılar: Robert Adams, Lawrence Alloway, Peter Carter, J.D.H. Catleugh, Theo Crosby, John Ernest, Germano Facetti, Ernő Goldfinger, Richard Hamilton, Adrian Heath, Nigel Henderson, Anthony Hill, Geoffrey Holroyd, James Hull, Anthony Jackson, Sarah Jackson, Kenneth Martin, Mary Martin, Richard Matthews, John McHale, Frank Newby, Eduardo Paolozzi, Victor Pasmore, Helen Phillips, Michael Pine, Toni del Renzio, Emilio Scanavino, Alison Smithson, Peter Smithson, James Stirling, Leslie Thornton, William Turnbull, John Voelcker, John Weeks, Denis Williams, Colin St. John Wilson, Edward Wright.

²⁶ Oldenburg'un 1969'da Yale Üniversitesi kampüsüne konmak üzere yapılan tank paleti üzerinde dev bir ruj, 1976'da Philadelphia'da bir kamu binası için yapılan dev mandal, 1988 yılında Walker Art Center için yapılan, kiraz taşıyan kaşık biçimindeki köprü, Coosje van Bruggen ile birlikte ürettiği, 2001 yılında Köln'deki Neumarkt Galerie binasının tepesine yerleştirilen dev dondurma külâhı gibi iyi bilinen heykellerinin yanında badminton topu, üzerinde "free" yazan bir mühür, testere, çengelli iğne, kibritler, bowling lobutları, çekiç, kürek, üçlü elektrik fişi, bisiklet tekerleği, ok ve yay gibi çok sayıda kamusal alan heykeli vardır.

²⁷ Aynı olmak meselesi Warhol'un düşüncesinin temelinde olan bir şeydi ve bunu açıkça dile getirmişti: "Amerika'yla ilgili en harika şey, varsılla yoksulun özünde aynı şeyleri tüketebilme geleneğini başlatmış olmasıdır. Düşünün ki Amerikan başkanı da, Liz Taylor da ve kim olursanız olun siz de Coca Cola içiyorsunuz; Coca Cola, Coca Cola'dır ve ne kadar para öderseniz ödeyin, sokakta bir serserinin de içmekte olduğu bir Cola'dan daha iyi bir Cola yoktur. Bütün Cola'lar aynıdır ve bütün Cola'lar iyidir. Liz Taylor da, Amerikan Başkanı da, sokaktaki serseri de bunu bilir" (Antmen, 2008:166).

²⁸ 20. yüzyılın başındaki drag performanslardan Isherwood'un (1954) *The World in the Evening*'ine, Sontag'ın (1964) *Camp Üzerine Notlar*'ından, Newton'un (1972) *Mother Camp*'ine kadar çeşitli metinler *camp*'in genel çerçevesini çizmişse de, *camp*'i tanımlamak çok kolay bir şey değildir. Isherwood için "sizin için ciddi olan bir şeyin, eğlence, yapıntı ve zarafet biçiminde ifade edilmesi"dir (Booth, 1983:66). Booth'a (1983) göre *camp*'i

tanımlamanın kilit noktası, *camp*'in aslî olan marjinalliğini aşîkâr biçimde birçok yerde eşzamanlı olarak var olmasıyla uzlaştırmak, çeşitliliğini kabul edip bundan anlam çıkarmaktır. Sontag (2012:365) için "(...) *camp* belirli bir estetizm tarzıdır. Dünyaya estetik bir fenomen olarak bakmanın bir yoludur. O yol, *camp*'in yolu, güzellik düzleminde değil, yapıntılık derecesi, stilizasyon derecesi düzleminde ilerler". *Camp*'i dayandığı kaygan bir estetik anlayış oluşturduğundan, bazı kuramcılar *camp* fenomeninin "gördüğünde tanırırsın" (Shugart ve Waggoner, 2008:21) ifadesiyle karakterize edilebilir olduğunu söylemişlerdir. *Camp*'in kayganlığı, *camp*'in büyük ölçüde bakanın gözünde olmasından ileri gelir (Babuscio, 1977).

Camp'in 1960'ların kültürel bilincin gündeme gelmesini sağladığından, Sontag'ın metni sık sık başvurulmuş temel bir metindir. Sontag'ın *camp* tanımı katı bir tanımdan ziyade 58 maddede sıraladığı bir dizi kriter önermesidir. Sontag için *camp* bakışı tek boyutlu veya tek düzlemde değildir, şeylere bakmanın *camp*'çe yolları vardır. *Camp*, içerik yerine üslubu vurguladığından ve bu nedenle de dekorasyonu, dokunsallığı ve dokuyu öne çıkardığından, sanatın bazı alanlarıyla daha yakındır. Bu yüzden, 1920'lerin kadınlarının püsküllü ve boncuklu elbiseleri de *camp* kanonunun nesnelerindendirler. Ama bazen, klasik bale (*Kuşu Gölü*) ve opera (Bellini) gibi dokunsallığı olmayan sanatlar da *camp*'e doymuş olur. Sontag, *camp*'in alanının içinde sayılabilecek birçok örneğin "ciddi" bir perspektiften "kötü sanat" veya "*kitsch*" olarak tanımlanabileceğini söyler. Doğadaki hiçbir şeyin kendiliğinden *camp* olma olasılığı yokken, pek çok *camp* nesne kentlidir. Sontag'a göre *camp* özünde olmadığı biçime veya hale girene duyulan bir sevgi ve takdir vardır. Buna dair "en tipik ve tam gelişkin" örnek, Art Nouveau'nun çiçek açan bitkiler biçimli lambaları, Paris metrosundaki Hector Guimard'ın orkide sapları biçimli demirleri gibi kentli örneklerdir. Öte yandan, bir yaklaşım ve üretim biçimi olarak Art Nouveau bütünüyle *camp* ile eşit değildir. *Camp*'in şeyleri tırnak içine alması – lamba yerine "lamba", kadın yerine "kadın" demesi– tırnak içine alınanları diğerlerinden ayırır, aralarına mesafe koyar. Bu mesafe, *camp*'in hem içeriği örtmesini hem de rol yapmayı vurgulamasını destekler. *Camp* beğenisi "kuvvetle abartılmış" şeylere yönelir. Poz verme, rol yapma, teatralite ve genel olarak "ölçüyü kaçırma" tipik *camp* pratiklerindendir.

Camp'in 1960'larda kültürel sahneye yeniden çıkışının Pop Art'la ilişkilendirilmesi temel olarak *camp*'in teatral, rûkûş, gösterişli ve ironik zevkiyle Pop Art'ın beğenisinin ortak paydalarından ileri gelir. Core'a (1984) göre "eğlence", "keyifli olmak", "şimdi olmak" nitelikleriyle Pop Art, *camp* oluşunu dürüstçe kabul eden; eşcinselleri, sanatçıları, estetleri ve medya

kişiliklerini “sanat” adı altında bütünleştirmiş bir harekettir. Bunların yanında, Pop Art’ın çok sayıda izleyiciyi hedef alan (kim çizgi roman okumaz, Coca-Cola’yı ve Marilyn Monroe’yu tanımaz ki?), gündelik konuları ele alan (neden bir dondurma külahı heykel olmasın?), düşük bütçelerle çok sayıda yapıt üretmeyi (otuz tane yapmak varken neden bir tane yapasınız?) pratik haline getiren yaklaşımı kendi başına marjinaldir.

Pop Art’ın giderek artan popülerliği ve “Pop” kelimesinin kendisinin de her yerde duyulur hale gelmesi, *camp* ile Pop’un ilişkisini güçlendirmiştir. Öte yandan, Ross (1999) gibi bazı kuramcılara göre, *camp*’in azınlık elitin zevkiyken, Pop’un gündelik kültürün değerli olduğunu ve hemen her şeyin aynı değere sahip olduğunu savunması, Pop ile *camp*’i birbirinden ayırır. Bunun yanında, bir beğeni formasyonu ve estetik normun yansıtıldığı, inşa edildiği ve tüketildiği bir alan olarak popüler kültürün güncel anlamları perspektifinden *camp*, popüler olan içerisinde bile normatif dışı olarak konumlanır (Malinowska, 2014).

²⁹ Estetik yaşam Aydınlanma Çağı için bir bilme ve yargılama eylemiydi ancak Geiger’a (2015) göre sanatsal estetik yaşantı Romantikler tarafından zehirlenmişti. Görüntünün lezzeti ön plana çıkarılmış, düşünce ise çöktürülmüştü. Artık kuşkunun yerini rahat ve güven aldı. Doğal olarak böyle bir çağda düşünce yozlaşmış oldu.

³⁰ Üretilmiş anlatıların sanattaki tezahürlerinden biri, Damien Hirst’ün 2017 yılında 57. Venedik Bienali’yle eş zamanlı olarak –hatta basını da arkasına alarak bienali gölgede bırakacak şekilde– Palazzo Grassi’de gerçekleştirdiği “*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*” (*İnanılmaz’ın Enkazından Hazineler*) adlı sergisidir. Simülasyon ile üretilmiş yapıtlardan oluşmasa da, içeriksel olarak Hirst’ün bir tür gerçeklik ortaya atmasından dolayı sergideki yapıtlar bu türden mimetik bir yaklaşıma verilebilecek birer örnektir. Tamamen kurmaca bir batıkta “bulunan” parçaların yer aldığı sergide anıtsal ölçülerıyla “*Kâseli İblis*” adlı heykel gibi çeşitli heykeller, batıktan çıkan “orijinal” buluntuların büyütülmüş birer versiyonu gibi sunulmuştur.

BÖLÜM 4

Görsel Sanatlar Eğitiminde Kriz

Görsel sanatların her alanı, hayatın akışı içerisinde dolaşımda olduğumuz her yerde ve medyada karşılaştığımız görsel kültürden beslenir. Görsel kültür insanı ve çevresini temsil eden, insanın tasarımını yaptığı görsel imgeler ve nesneleri içerir. Gündelik hayata dair bilgiyi, kodları, dili ve değerleri aktarır. Toplumsal ve bireysel kimlik ile anlam, bu toplumsal yapılardan süzülerek oluşur. Bu açıdan görsel kültür günlük hayatın bir parçası değil, günlük hayatın kendisidir (Mirzoeff, 1998). Görsel kültür bireylerin kültürlerini ve kültürel anlatılarını şekillendirir. Berger (2005), “*Görme Biçimleri*” adlı ünlü metninde görmenin konuşmadan önce geldiğini söyler. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Başka bir deyişle, görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz.

Diğer taraftan insan kendisinin ilişkili olduğu ya da olabileceği her şeyi üç yolla anlamlandırmaya çalışır. İlki insanın duyularını ve duygularını kullanması, ikincisi aklını kullanması üçüncüsü de aklını ve duygularını bir arada kullanmasıdır. Aydınlanma Çağı için estetik yaşam, bilme ve yargılama eylemidir. Orijinal olarak 1928’de yazdığı “*Zugänge zur Ästhetik*” (*Estetiğe Giriş*) metninde Geiger’in (2015) belirttiği gibi bu çağda estetik yaşantı “duyma” olarak nitelendirilir. Bu duyma “duygusal bir durum değil, bilmenin bir türü, “bulanık bir yargı”dır (*judgement confus*)” (Geiger, 2015:45). Duygu kavramında her zaman akılla ilgili bir iz vardır. Psikolojik estetikte ise estetik yaşam, sanat yapıtının duygulara etkisi olarak tanımlanmıştır. Bu tanımda düşünsel olana yer yoktur. Bu estetik anlayış kendi içine dönerek duyguya yoğunlaşan amatöre kuramsal bir zemin oluşturur. Günümüzde de estetik yaşantının bir duygu olduğu anlayışı halen kabul görmektedir. Bununla ilgili olarak Geiger (2015:46) aklı ve duyguyu birleştirmeyi önerir: “[Duyguya] karışacak her türlü *geist* ögesi, düşünsellikten gelen bir yoldan çıkma olarak görülüyor. Eğer biz sanatın dışı yönelik bir yoğunlaşma ile yaşanmasını istemezsek, eğer

bir müzik parçasını, bir resmin yapılışını, düşünce yoluyla kavramaya çalışırsak, o zaman sanatta dşnselciliğe karşı olanlara göre sanat yaşıma, estetik yaşıma, yapıtın yapısının, uyumun bir *bilęisi* derecesine düşürülmüş olur. Fakat burada görmeden geçilen bir Şey var: Söz konusu olan, ille de duygudan arınmış bir düşünsellik ile düşünceden arınmış bir duygusallık karşıtından birinde karar kılmak değildir. Bu ikisi arasında üçüncü bir olasılık var: Sanat değerlerinin duyarak kavranması”.

Geiger (2015) ne sorusunun nasıl sorusunu gölgede bıraktığı amatör yaşıantıda estetik nesnenin anlaşılamamasının nedenini konuya odaklanma olarak açıklar. Konudan (etik, dinsel, milliyetçi, vb.) gelen coşkunun sanat yapıtının kendisinden kaynaklanan yükseklik sanılması sanat değerinin gözden kaçmasına neden olur. Bu ie yönelik yoğunlaşmada sanat yapıtı sadece bir zevk aracı olarak görülür. Sanat değerine aldırış etmeyen kitleler sanatı amatörce yaşar. Geiger’a (2015:32) göre ie yönelik ve dışa yönelik yoğunlaşma estetik tavır açısından eş değildir ve “ancak dışa yönelik bir yoğunlaşmada, yapıtı uygun olan bir estetik yaşıantıdan söz edilebilecek bir anlam vardır; ancak o, sanat yapıtının değerine uygun olan bir yaşıam olacaktır”.

Sanatta romantik yaklaşım ya da ie yönelik yoğunlaşma günümüz ağdaş sanatında Jeff Koons ve Takashi Murakami gibi sanatçıların yapıtılarında deneyimlenir. Swingewood’un (1996) dediği gibi, kitle kültüründe yüksek ve alçak kültür ayırımının olmadığı efsanesi dolaşır. Ancak bu ayırım pekâlâ vardır ve kitle kültürü imgeleri veya kitleler için sanat, sanat profesyonelleri tarafından bilinçli bir Şekilde retilir. *Elit-kitsch* bu sayede varlığını devam ettirir. Ticari olanın mantığı bu Şekilde kültürel ürünlere dayatılır ve bu sayede tkettirilir. Geiger (2015:22), neredeyse yüz yıl önce adeta günümüzün elit sanat izleyicisinin tavrındaki amatrlğne dair önemli bir saptamada bulunmuştur: “Genellikle bir sanata açık olmayan bir kimse bunu açık bir kalple itiraf edeceğine, bu sanatı

yaşamak için, kendisini telkinle, yapmacık olan amatörcce bir yaşamda yoğunlaştırır.” Bu yüzden sanat yaşamında amatörlükten çıkmak, çağdaş sanatı üretmek ve anlamak için kurama ve bilgiye gereksinim vardır.

Peki, günümüz sanat eğitiminde sanatçı adayları amatör yaşantının coşkusuna kapılmadan ve kolay beğenin tuzağına düşmeden nasıl ilerleyebilir? Heise (2004), “*Görsel Kültür Sanat Kanonu Haline mi Geliyor?*” adlı metninde sanat eğitiminde odak noktasının sanat tarihsel bağlamdan çıkıp popüler kültür imgelerine kayıp kaymadığını sorgular: Sanatta ve sanat eğitiminde çeşitlilik söz konusuysa, sanatta niteliği, sanat olanla olmayanı ne belirleyecek? Sanatta uzmanlaşmayı belirleyecek içerik ne olacak? Sanat eğitimi geleneksel müfredatı terk edip görsel kültürü mü kucaklayacak? Popüler kültür görselleri ya da imgeleri yeni sanat kriterimiz mi oluyor?

Büyük reklam panolarındaki görsellerden çizgi filmlere ve müzik kliplerine kadar Amerikan kültürünün ve dolayısıyla bütün dünya kültürünün “görüntü” bombardımanına tutulduğu vurgulanarak yeni medya teknolojilerinin kullanımı sayesinde ileri boyutlara taşınan bu bombardımanın öğrencilerin her gün deneyimledikleri görsel kültürü yapılandığı söylenir. Yeni medya teknolojilerinin ve postmodern kuramın sınıflarda eğitimcilere doğru sanat pedagojisi bulma konusunda kafa karışıklığı ve belirsizlik duyguları yaşattığı ve eğitimcilerin neyi, nasıl öğretecekleri konusunda sorun oluşturduğu düşünülür. Sanat eğitimcilerinin bazıları sanat eğitimi ve görsel kültür arasındaki ilişkiyi sorgular. Bazı eğitimciler görsel kültürün önemli olmadığını düşünürken, bazıları sanat eğitimi müfredatına görsel kültürü yerleştirmenin gerekliliğini kabul eder. Öte yandan görsel kültür geleneksel sanat eğitimi müfredatının yerine geçmek zorunda da değildir, ana akım sanat eğitimi programlarının içerisinde yer alabilir. Özellikle görsel kültür ve eleştirel sanat pedagojisinin birlikteliği çok kültürlü, demokratik bir

toplumda yaşayabilmek için gereken yetenekleri ve becerileri sağlar. Bu birliktelik aracılığıyla öğrenciler dünyayı eleştirel olarak görmeyi öğrenir, nelerden hoşlanacaklarına, neyi isteyip neye ihtiyaç duyduklarına, neyi saklayıp neyi dışarıda bırakacaklarına karar verir.

Modernizmin sonlanması ve postmodernizmin ortaya çıkışının yüksek ve alçak sanat arasındaki farkı azaltmasıyla birlikte, sanat alanındaki otoritenin sadece sanat uzmanları olduğu önceki modellere karşıt olarak, demokratik bir toplumdaki yaşamla tutarlı sanat çalışmalarına verilen her türlü yanıtın değerli olduğu düşünülür. “Görülebilir her şeyin görsel olduğu” (Barnard, 2010) ve görsellerin gösterdikleri şeyin ötesinde bir dışsallık sunan metinler olarak okunması gerektiği görüşü, postmodernizm ile birlikte düşünsel alana yerleşmiştir.

Geleneksel sanatın yerleşik kriterleri yerine, popüler kültür sanatın doğasına meydan okur; artık çok farklı türde görüntü sanat olarak kabul edilir. Disiplinlerarası anlayışının ortaya çıkmasıyla 1980’lerde öğrenciler eleştirel söylemle uğraşmaya ve eleştirel anlamda sanat yapıtları üretmeye başladı. Bu geçiş sürecinin ilk zamanlarında disiplin temelli sanat eğitimi anlayışı, sanat kriterlerini ve var olan konumunu devam ettirmesi nedeniyle eleştirildi. Bu oluşum içindeki bazı sanat eğitimcileri çok elitist ve Avrupa merkezciydi. Dar, klasik sanat perspektifinde kalıyorlardı. Zamanla disiplin temelli sanat anlayışında sanat ve sanat eğitiminde çeşitliliği kapsayacak şekilde disiplinlerarası yaklaşımın benimsendiği bir değişim meydana geldi. Sanat eğitimi güzel sanatları, halk sanatını (*folk art*) ve diğer Batılı olmayan sanatları kucaklar hale geldi (Heise, 2004).

Eleştirel pedagoji, sanat eğitiminin içerisinde olan bir kavramdır. Söylem ve eleştirel pedagoji öğrencilerin genel olarak sanat yapıtları, özel olarak da çağdaş sanat yapıtlarıyla etkileşime geçebilmesi için bir yoldur. Bu etkileşime geçerken öğrenci sanat tarihi, estetik, sanat yapma ve yorumlama ile

de uğraşmak, bu alanlarla da etkileşime geçmek durumunda kalır. Postmodern kuram, sanat yapıtının yaratıldığı bağlam ilişkisinde değerlendirilmesi ve yorumlanması gerektiğini belirtir. Öğrenciler sanat yapıtlarını tarihsel ve toplumsal bağlamla ilişkisi içinde analiz ederken, derin düşünmek zorunda kalır. Bilgi temelli eleştirelilik, sanat yapıtları hakkında bireysel fikir farklılıkları, çeşitlilik, çoğulculuk ve diğer demokratik kavramları değerlendirmek ve tartışmak konusunda bir bağlam oluşturma fırsatı sunar. Örgün eğitim, demokratik bir toplumun üyeleri olarak bu toplumun içinde yaşayabilmeyi sağlayacak değerleri, süreçleri, davranışları öğrenmek için bir evrendir. Eğitimin deneyimle birleşmesi, öğrencilere görsel kültürü yorumlama, tercih yapabilme becerisi geliştirme olanağı sunar. Katılımcı olmak demokratik bir toplumda çözümleyici, farkındalık sahibi, iyi ile kötünün bilgisine sahip, aktif bireyler olmak demektir. Eleştirel pedagojinin kullanımıyla eğitimciler imgenin gücünü kullanarak öğrencileri tarihsel ve kültürel bağlamda değerler, inançlar ve davranışlar konularında düşünmeye teşvik edebilir. Sanatlar eğitim için değerli araçlardır. “Çünkü insan gerçekliğinin ve insani olanakların dili ve temsilidirler” (Heise, 2004:42). Sanat eğitime eleştirel pedagojiyi entegre eden sanat öğretmenleri, öğrencilerin görsel okuryazarlıklarını ve sivil söyleme bağlanma becerilerini geliştirebilir. Öğrenciler eleştirel söylemle uğraşmaya başladığı zaman estetik duyarlılık da geliştirebilir. Bu yaklaşımla görsel imgelerle karşılaştıklarında soru sormaya ve sorgulamaya başlarlar. Çoğulcu ve çokkültürlü bir dünyayı bilgi temelli yorumlayabilmek için kültür kuramlarını kapsayacak şekilde oluşturulması gereken sanat eğitiminin içeriği, hem klasik sanat eğitiminin hem de dijital dünyanın enstrümanlarının kullanımına olanak sağlamalıdır.

KAYNAKÇA

Andina, T. (2011) *Arthur Danto: Philosopher of Pop*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Antmen, A. (2008) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, A. (2016) *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Babuscio, J. (1977) "Camp and the Gay Sensibility". İçinde: *Gays and Film*, (ed.) Richard Dyer, (ss. 40-57). London: British Film Institute.

Bahtin, M. (2005) *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler* (çeviren: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Barnard, M. (2010) *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür* (çeviren: Güliz Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Barrett, T. (2015) *Neden Bu Sanat: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (çeviren: Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Bell, C. (1914) *Art*. New York: Frederick A Stokes Company.

Belting, H. (1987) *The End of the History of Art* (çeviren: Christopher S. Wood). Chicago and London: The University of Chicago Press.

Berger, A. A. (1995) *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. California: Sage Publications.

Berger, J. (2005) *Görme Biçimleri* (çeviren: Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Bradsley, M. (1983) "An Aesthetic Definition of Art". İçinde: *What is Art?*, (ed.) Hugh Curtler, (ss. 15-29). New York: Haven Publications.

Bockris, V. (2003) *Warhol: The Biography*. New York: Da Capo Press.

Booth, M. (1983) "Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp". İçinde: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing*

Subject, (ed.) Fabio Cleto, (ss. 66-79). Edinburgh: Edinburgh University Press (1999).

Christies (2018a) “Is artificial intelligence set to become art’s next medium?”. Erişim: <https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx>

Christies (2018b) “Sacred Noise: Modern art and the death of God”. Erişim: <https://www.christies.com/features/Sacred-Noise-Modern-art-and-the-death-of-God-9288-3.aspx> adresinden sergi kataloğuna erişim için: <https://www.christies.com/zmags?ZmagsPublishID=752439a7>

Coffelt, A. (2017) “Slippery Kitsch and the Aesthetics of Power”. *Contemporary French and Francophone Studies*, 21(5), ss. 477-481.

Core, P. (1984) *Camp: The Lie That Tells the Truth*. New York: Delilah Books.

Danto, A. C. (1973) “Artworks and Real Things”. *Theoria*, 39(1-3), ss. 1-17.

Danto, A. C. (1974) “The Transfiguration of the Commonplace”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2), ss.139-148.

Danto, A. C. (1993). “A Future for Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(2),ss. 271-277.

Danto, A. C. (1998). “The End of Art: A Philosophical Defense”. *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, ss. 127-143.

Danto, A. C. (2000). “Art and Meaning”. İçinde: *Theories of Art Today*, (ed.) Nol Carroll, (ss.130-140). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Danto, A. C. (2012) *Sıradan Olanın Başkalaşımı* (eviren: Esin Berkaş ve zge Ejder). İstanbül: Ayrıntı Yayınları.

Danto, A. C. (2013) *Sanat Nedir?* (eviren: Zeynep Baransel). İstanbül: Sel Yayıncılık.

Danto, A. C. (2014) *Sanatın Sonundan Sonra*. (eviren: Zeynep Demirs ). İstanbül: Ayrıntı Yayınları.

Danto, A. C. (2016). *Brillo Kutusu: Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar* (çeviren: Can Kayaş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto, A. C. (2018) *Andy Warhol* (çeviren: Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Delier, B. (2016) *Sanat Dünyasının Senaryoları*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları

Dickie, G. (1969). “Defining Art”. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), ss. 253-256.

Duchamp, M. (1917) “Marcel Duchamp ve Ready Made”. İçinde: *Modernizmin Serüveni*, (ed.) Enis Batur (1997) (ss. 322-323). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Farago, F. (2017) *Sanat* (çeviren: Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Foster, H. (2011) *Zoraki Güzellik* (çeviren: Şebnem Kaptan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, H. (2017a) *Gerçeğin Geri Dönüşü* (çeviren: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, H. (2017b). *Yeni Kötü Günler* (çeviren: Esin Hoşsucu). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Geiger, M. (2015) *Estetik Anlayış* (çeviren: Tomris Mengüşoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Gelley, A. (1999). “Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin”. *Comparative Literature Issue*, 114(5), ss. 933-961.

Greenberg, C. (1989) *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.

Groys, B. (2014) *Sanatın Gücü* (çeviren: F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Groys, B. (2017) *Akıştta: İnternet Çağında Sanat* (çeviren: Ebru Kılıç). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Gompertz, W. (2013) *Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikâyesi* (çeviren: Süreyya Evren). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Haug, W. F. (1987) *Commodity Aesthetics: Ideology and Culture*. New York: International General.

Harari, Y. N. (2017) *Homo Deus: Yarının Kısa Bir Tarihi* (çeviren: Poyzan Nur Taneli). İstanbul: Kolektif Kitap.

Harari, Y. N. (2018) *21. Yüzyıl İçin 21 Ders* (çeviren: Selin Sıral). İstanbul: Kolektif Kitap.

Hauser, A. (1984) *Sanatın Toplumsal Tarihi* (çeviren: Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hawkins, G. ve Muecke, S. (2003) *Culture and Waste: The Creation and Destruction of Value*. Boston: Rowman & Littlefield Publishing Group.

Heise, D. (2004) "Is Visual Culture Becoming Our Canon of Art?". *Art Education*, 57(5), ss.41-46.

Isherwood, C. (1999) *The World in the Evening*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

James, J. (1996) *Pop Art*. Singapore: Phaidon Press Limited.

Jones, J. (2014, 24 Ekim) "Jake and Dinos Chapman review – a hilarious, horrifying orgy of darkness". *The Guardian*. Erişim: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/24/jake-dinos-chapman-review-hastings-jerwood-gallery-realm-unmentionable>

Kulka, T. (2014) *Kitsch ve Sanat*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Kundera, M. (1988) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (çeviren: Fatih Özgüven). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kuspit, D. (2006) *Sanatın Sonu* (çeviren: Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

Lambert, C. (2007) "Reviewing Reality". *Harvard Magazine*, Mart-Nisan 2007, ss. 40-45.

Lefebvre, H. (1984) *Everyday Life in the Modern World*. New Brunswick: Transaction.

Leister, W. (2018) "Photographic Installation Strategies En-bloc and In-the-round". İçinde: *A Companion Modern Art*, (ed.)

Pam Meecham, (ss. 187-208). Hoboken: John Wiley & Sons.

Lind, R. (1992) "The Aesthetic Essence of Art." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, ss. 117-129.

Lynton, N. (1991) *Modern Sanatın Öyküsü* (çevirenler: Cevat Çapan ve Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Madra, B. (2019) "Notes on 58th Venice Biennale". Erişim: https://www.academia.edu/39683642/NOTES_ON_58TH_VENICE_BIENNALE

Malinowska, A. (2014) "Bad Romance: Pop and Camp in Light of Evolutionary Confusion". İçinde: *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*, (ed.) Justyna Stepień, (ss. 9-22). Tyne: Cambridge Scholars Publishings.

Mirzoeff, N. (1998) *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.

Moran, B. (2002) *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: Cem Yayınları.

Murray, C. (2012) *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar* (çeviren: Suğra Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Platon (1982) *Diyaloglar* (çeviren: Teoman Aktürel). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ross, A. (1999) "Uses of Camp". İçinde: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. (ed.) Fabio Cleto, (ss. 308-329). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ruiz, C. (2019, 14 Mayıs) "Fierce debate over Christoph Büchel's Venice Biennale display of boat that sank with hundreds locked in hull", *Art News*. Erişim: <https://www.theartnewspaper.com/news/christoph-buechel>

Schlesinger, G. (1979) "Aesthetic Experience and the Definition of Art." *British Journal of Aesthetics*, 19, ss. 167-76.

Shanes, E. (2007) *Pop Art*. New York: Parkstone International.

Shugart, H. A. & Waggoner, C. E. (2008) *Making Camp: Rheotics of Transgression in U.S. Popular Culture*. Tuscaloosa: The

University of Alabama Press.

Sontag, S. (2012) *Yoruma Karşı* (çeviren: Osman Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stecker, R. (2010) *Aesthetic and Philosophy of Art: An Introduction*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers.

Swingewood, A. (1996) *Kitle Kültürü Efsanesi* (çeviren: Aykut Kansu). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Tondo, L. (2019, 14 Mayıs) “I have seen the tragedy of Mediterranean migrants. This ‘art’ makes me feel uneasy”, *The Guardian*. Erişim: <https://www.theguardian.com/world/2019/may/12/venice-biennale-migrant-tragedy-art-makes-me-uneasy>

Tunalı, İ. (1983) *Grek Estetiği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (1996) *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2002) *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Ulmer, G. L. (1983) “The Object of Post-Criticism”. İçinde: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, (ed.) Hal Foster, (ss. 83-110). Washington: Bay Press.

Van den Berg, K. ve Pasero, U. (2012). “Large Scale Art Fabrication and the Curency of Attention”. İçinde: *Contemporary Art and its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*, (ed) Maria Lind ve Olav Velthuis, (ss. 153-181). Berlin: Sternberg Press.

Warhol, A. ve Hackett, P. (2007) *POPism: The Warhol Sixties*. London: Penguin Books.

Whiteley, N. (2012) *Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism*. Liverpool: Liverpool University Press.

Dizin

A

- Adorno, Theodor 92, 93, 100
aile benzerliği 44, 45
Alloway 80, 81, 87, 103, 104,
120, 135
ananas ve gözlük 8, 44, 46
Andina, Tiziana 19, 35, 37,
38, 52, 53, 61, 62, 63,
64, 67, 70, 71, 74, 75,
76, 130
Aristoteles 12, 26, 27, 42,
100
aura 15, 88, 95, 118
avangard 39, 40, 66, 90, 91,
92, 93, 103, 107, 108
Aydınlanma 50, 58, 122, 124
ayna 12, 21, 41, 99, 116

B

- Barthes, Roland 113
Baudrillard, Jean 17, 116
Bell, Clive 53, 54, 130
Belting, Hans 12, 13, 28
Benjamin, Walter 66, 84, 111,
118, 132
biçimcilik 53, 54, 55, 60, 81,
84, 85
Breton, André 68, 117
Brillo 29, 30, 31, 36, 37, 38,
43, 50, 65, 71, 74, 76,
77, 86

C

- camp 108, 120, 121, 122
Carroll, Noël 42, 43, 44, 119,
120

Croce, Benedetto 52

Ç

- Çeşme* 25, 29, 30, 34, 36, 43,
65, 73, 74
çoğulcu mimesis 7, 10, 79,
116

D

- Dada 15, 65, 114
Danto, Arthur C. 7, 9, 14, 15,
16, 17, 18, 19, 20, 21,
22, 23, 25, 27, 28, 29,
30, 31, 33, 35, 36, 37,
41, 42, 43, 45, 46, 48,
49, 50, 51, 52, 53, 55,
57, 58, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 66, 67, 70,
71, 72, 73, 74, 75, 76,
77, 81, 82, 83, 84, 85,
86, 87, 88, 89, 91, 105,
118, 130, 131, 132

Derrida, Jacques 117

- Devlet 16, 17, 20, 21, 22, 23
Dickie 22, 29, 32, 33, 34, 132
Duchamp, Marcel 7, 8, 25,
29, 30, 33, 34, 35, 36,
43, 61, 63, 64, 65, 66,
68, 69, 72, 73, 74, 84,
85, 102, 132

E

- Emin, Tracey 22, 23, 27, 42,
86
Empire 36, 37, 112

F

- Foster, Hal 100, 108, 109,
110, 111, 112, 113,
114, 115, 117, 119,

132, 135

Fry, Roger 67

Fütürizm 14, 39

G

Gehlen, Arnold 82

Geiger, Moritz 110, 111, 122,
124, 125, 132

Greenberg, Clement 51, 52,
53, 56, 57, 60, 61, 85,
87, 88, 91, 92, 93, 98,
118, 119, 132

Groys, Boris 25, 82, 83, 90,
92, 93, 116

H

Harari, Yuval Noah 28, 34,
56, 57, 117, 133

Harvey, James 29, 30, 50, 77
hazır-yapım 15,45, 61, 65,
66, 73, 84, 85, 98, 102,
119

Hegel, G. W. Friedrich 50,
58, 59, 63, 70, 72, 73,
74, 75, 76, 85

Hirst, Damien 70, 77, 103,
111, 122

Hume, David 48, 71

J

Jung, Carl 115

K

Kant, Immanuel 48, 50, 51,
52, 53, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 63, 69, 70, 71,
72, 85

katharsis 100, 110

kitsch 91, 92, 93, 95, 96, 97,
98, 100, 107, 108, 114,
125

Konstrüktivizm 40, 61

Koons, Jeff 101, 103, 110,
111, 125

Kratylos 23, 24, 25

Kulka, Tomáš 96, 97, 98,
107, 133

Kundera, Milan 97, 98, 133

Kurumsal Sanat Kuramı 32,
36, 119

Kuspit, Donald 73, 133

L

Lichtenstein, Roy 88, 104,
106

Lukács, György 42

M

Maleviç, Kazimir 39, 40, 61

Mandelbaum, Maurice 33, 45

Marx, Karl 41, 42, 63, 115

Matisse, Henri 67, 71

mimesis 10, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 19, 21, 22, 23,
24, 26, 27, 28, 40, 41,
42, 45, 50, 82, 90, 100,
108, 109, 110, 111,
115, 116, 117, 122

N

Nietzsche, Friedrich 19

O

Oldenburg, Claes 21, 22,
104, 105, 106, 107,
120

P

Picasso, Pablo 27, 31, 35, 55,
71, 112

Platon 12, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 24, 26, 38,
41, 62, 63, 75, 89, 116,
134

Pollock, Jackson 40, 52, 88,
104, 119

Pop Art 15, 38, 51, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 103,
104, 105, 106, 107,
108, 110, 118, 121,
122

postmodernizm 116, 126,
127, 128,

R

Romantizm 33

S

simülakrum 17, 21, 116, 118

Sokrates 21, 24, 25, 31

Sontag, Susan 120, 121, 135

Soyut Dışavurumculuk 35,
40, 41, 74, 75, 76, 77,
87, 88, 89, 103, 104

Süprematizm 14, 39, 40

Ş

şiddetlendirilmiş mimesis 41,
50, 100, 108, 109, 110,
111, 113, 114, 115, 116

T

Tarihsel Anlatı 119

Tarihsel Sanat Tanımı 28, 42,
43, 76, 119, 120

U

Ulmer, Gregory L. 117, 135

W

Warhol, Andy 7, 9, 29, 30,
36, 37, 38, 50, 63, 76,
77, 86, 87, 88, 89, 103,
104, 105, 106, 107,
112, 113, 120

Wittgenstein, Ludwig 24, 44

Y

yapıbozumcu 84

yapısalcılık 114

Yasalar 17, 21, 23

yatak 21, 22, 23, 27, 42, 86

Yeni-Wittgensteincilik 44

