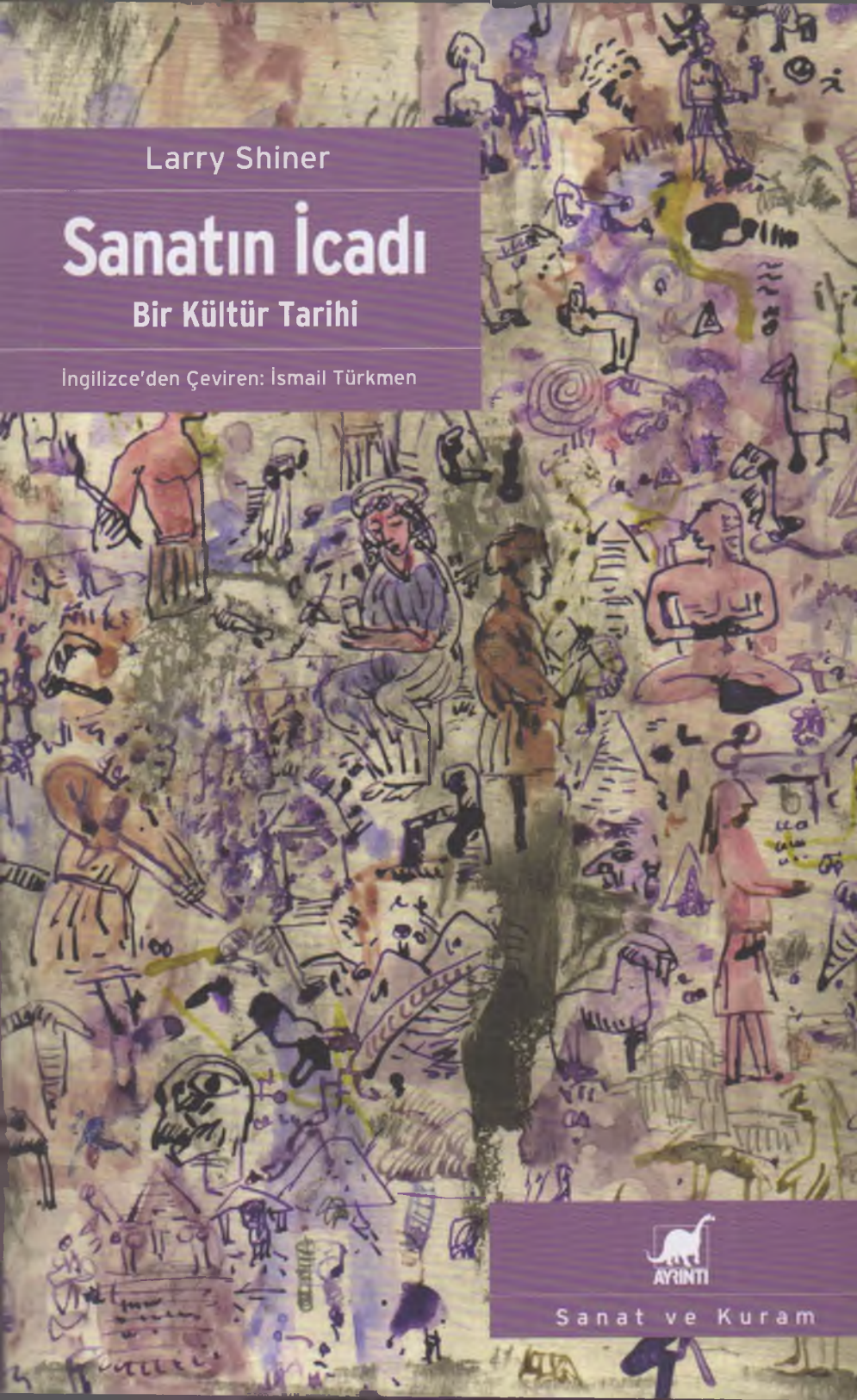


Larry Shiner

Sanatın İcadı

Bir Kültür Tarihi

İngilizce'den Çeviren: İsmail Türkmen

AYRINTI

Sanat ve Kuram

Larry Shiner, 1971'den bu yana felsefe, kültür tarihi, sanat felsefesi ve felsefe tarihiyle uğraşmaktadır. Son dönem Fransız felsefesiyle; özellikle Paul Ricour ve Michel Foucault'nun çalışmalarıyla ilgilenmektedir. University of Illinois, Springfield'da profesör olan Shiner, sanat felsefesi, Aydınlanma ve Yunan felsefesi dersleri veriyor. Fransız felsefesi, din felsefesi, tarih felsefesi, sanat felsefesi gibi konularda makaleler yayımlamıştır. *The Secularization of History* (1966), *The Secret Mirror: Literary Form and History in Tocqueville's "Recollections"* (1988) ve *The Invention of Art: A Cultural History* (2001) adlı kitapların yazarıdır.

Larry Shiner

Sanatın İcadı

Bir Kültür Tarihi

Ayrıntı: 408
Sanat ve Kuram Dizisi: 7

Sanatın İcadı
Bir Kültür Tarihi
Larry Shiner

İngilizce'den Çeviren
İsmail Türkmen

Yayına Hazırlayan
Kürşad Kızıltuğ

Düzelti
Mehmet Celep

Kitabın Özgün Adı
The Invention of Art
A Cultural History

The University of Chicago Press/2001
basımından çevrilmiştir.

© The University of Chicago Press

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No: 244
Topkapı/İst. Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2004*
İkinci Basım *2010*
Üçüncü Basım *2013*
Baskı adedi *2000*

ISBN 978-975-539-366-7
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Eminönü - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 - 01 - 05 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Sanatın İcadı

Larry Shiner

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

Annemin anısına...
Onun müzik, sanat ve edebiyat sevgisi,
bu kitabın başlangıcıydı.

İçindekiler

— ÖNSÖZ 13
— GİRİŞ 19
A. Büyük Bölünme 22
B. Kelimeler ve Kurumlar 29

Birinci Kısım
Güzel Sanat ve Zanaat Ayrımının Öncesi

– Genel Bakış 41

I. YUNANCADA ÖYLE BİR KELİME YOKTU 44
A. Sanat, *Techne, Ars* 45
B. Zanaatçı/Sanatçı 49
C. Güzellik ve İşlev 51

II. AQUINAS'IN TESTERESİ 56
A. "Hizmetçi" Sanatlardan "Mekanik" Sanatlara 57
B. Ustalar 59
C. Güzellik Düşüncesi 63

III. MICHELANGELO VE SHAKESPEARE 66
Sanat Yükseliyor
A. Liberal Sanatların Açılımı 67
B. Zanaatçı/Sanatçının Değişen Statüsü 71
C. Zanaatçı/Sanatçının İdeal Nitelikleri 79
D. Shakespeare, Jonson ve "Eser" 81
E. Bir Ön Estetik? 89

IV. ARTEMISIA'NIN ALEGORİSİ 93
Sanat Geçiş Evresinde
A. Zanaatçı/Sanatçının Süregiden Statü Mücadelesi 96
B. Zanaatçı/Sanatçı İmgesi 103
C. Güzel Sanatlar Kategorisine Doğru Atılan Adımlar 105
D. Beğeninin Rolü 111

İkinci Kısım

Sanatın Bölünmesi

– Genel Bakış 117

V. KİBAR SINIFLARA KİBAR SANATLAR 121
A. Güzel Sanatlar Kategorisinin İnşa Edilmesi 123
B. Yeni Güzel Sanat Kurumları 132
C. Yeni Sanat Kamuoyu 139

VI. SANATÇI, ESER VE PİYASA 145
A. Sanatçının Zanaatçıdan Ayrılması 146
B. İdeal Sanatçı İmgesi 160
C. Zanaatçının Kaderi 165
D. Dehanın Toplumsal Cinsiyeti 171
E. "Sanat Eseri" İdeali 174
F. Himayeden Piyasaya 178

VII. BEĞENİDEN ESTETİĞE 182
A. Estetik Davranışın Öğrenilmesi 186
B. Sanat Kamuoyu ve Beğeni Sorunu 191
C. Estetiğin Unsurları 195
D. Kant ve Schiller'in Estetiği Özetlemesi 201

Üçüncü Kısım

Karşı Akımlar

– Genel Bakış 211

VIII. HOGARTH, ROUSSEAU, WOLLSTONECRAFT 215
A. Hogarth'ın "Hazcı Estetiği" 215
B. Rousseau'nun Festival Estetiği 218
C. Wollstonecraft ve Adaletin Güzelliği 224

IX. DEVRİM 231
Müzik, Festival, Müze
A. Himayenin Çöküşü 232
B. Devrimci Festivaller 234
C. Devrimci Müzik 238
D. Devrim ve Müze 244

Dördüncü Kısım

Sanatın İlahlaştırılması

– Genel Bakış 255

X. KURTARICI VAHİY OLARAK SANAT 257
A. Sanat Bağımsız Bir Alan Oluyor 258
B. Sanatın Tinsel Yücelişi 263

XI. SANATÇI 267
Kutsal Bir Uğraş
A. Yüceltilmiş Sanatçı İmgesi 267
B. Zanaatçının Düşüşü 277

XII. SESSİZLİK 286
Estetiğin Zaferi
A. Estetik Davranışın Öğrenilmesi 287
B. Estetiğin Yükselişi ve Güzelliğin Düşüşü 294
C. Sanat ve Toplum Sorunu 297

Beşinci Kısım

Güzel Sanat ve Zanaat Ayrımının Ötesi

– Genel Bakış 303

XIII. ASİMİLASYON VE DİRENİŞ 308
A. Fotoğrafçılığın Asimilasyonu 309
B. Direniş Çeşitleri: Emerson, Marx, Ruskin, Morris 314
C. Sanat ve Zanaat Hareketi 320

XIV. MODERNİZM, KARŞI SANAT VE BAUHAUS 329
A. Modernizm ve saflık 329
B. Fotoğrafçılık örneği 335
C. Karşı sanat 338
D. Bauhaus 343
E. Sanatın bölünmesi bağlamında üç filozof-eleştirmen 349
F. Modernizm ve biçimciliğin zaferi 354

XV. SANAT VE ZANAAT AYRIMININ ÖTESİ Mİ? 357
A. "İlkel" sanat 358
B. Sanat olarak zanaat 364
C. Sanat olarak mimarlık 370
D. Sanat-olarak-fotoğrafçılık patlaması 374
E. "Edebiyatın ölümü" 376
F. Kitle sanatı 378
G. Sanat ve hayat 382
H. Kamusal sanat 391

— SONUÇ 398

— KAYNAKÇA 405
— İLLÜSTRASYONLAR 423
— DİZİN 426

Önsöz

Sanatın ne olduğu ve nasıl bir rol üstlenmesi gerektiği hakkında kafaların karışık olduğu şu zamanda, öğrencilerime ve dostlarıma tavsiye edebileceğim, sanat düşüncesinin kısa tarihini anlatan bir kitap aramışımdır hep. İstediğimi bulamayınca da elinizdeki kitabı yazdım. Her ne kadar keskin bir bakış açısına sahip olsa da, bunun çağdaş sorunları çözmeye girişmenin en iyi yolu olduğuna inanıyorum. Bu kitapta XVIII. yüzyılda bölünen sanatın ve o günden bu yana bu bölünmeyi aşma yönündeki nafile arayışımızın bir hikâyesini anlatıyorum. Bu hikâyeyi anlatmaktaki maksadım yeni bir sanat kuramı ortaya koymak değil, sanat meselesini, insanların sanatı daha iyi anlamalarına yardımcı olabilecek bir tarihsel bağlama oturtmaktır. Bu konuda başka hikâyeler de anlatılabilirdi, fakat ben bu hikâyenin, bu-

radaki perspektifi kabul etmeyen okurların bile faydalı bulabileceği bir şekilde eldeki verilerin hakkını verdiğine inanıyorum.

Bu perspektif uzun yıllar öncesinde yaşadığım bir olayla başlayan bir dizi deneyimin sonucunda şekillendi. Yaklaşık on beş yaşımdayken annemle babam bir tatil gezisi kapsamında Chicago Senfoni'yi dinletmek ve Sanat Enstitüsü'yle diğer müzeleri ziyaret etmek üzere bizleri Kansas'tan Chicago'ya götürdüler. Dinlediğimiz senfoni ile Sanat Enstitüsü'nde gördüğümüz Seurat'nın *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra*'sı gibi resimler beni heyecanlandırmıştı. Ancak beni en az bunun kadar büyüleyen diğer bir şey de birkaç blok ötedeki başka bir müzeydi; Afrikalıların, Okyanusyalıların ve Amerika Yerlilerinin el işleriyle dolu sayısız mahfazanın bulunduğu Field Doğal Tarih Müzesi'ydi bu: Çanak çömlekler, araç gereçler, kalkanlar ve mızraklar, kabile reislerine ait koltuklar ve öteki eşyalar, kimi ürkütücü iktidar figürleri, bir sürü maske ve kostümler. Bundan birkaç yıl sonra, kolejin son sınıfını okumak için Chicago bölgesine taşındığım zaman Sanat Enstitüsü'ne yeniden gittiğimde, daha önce Field Müzesi'nde gördüğüm Afrika figür ve maskelerinin (kostümler hariç) bazılarının sanki mucizevi bir şekilde sokak atlayarak Sanat Enstitüsü'ne taşındıklarını keşfettim. Bunların "sanat"a dönüşmeleriyle ilgili olarak o zaman için herhangi bir sorun görmemiştim. Ta ki günün birinde bir antropoloji dersinde, Melville Herskovits, çoğu Afrika dilinde herhangi bir "sanat" kategorisinin bulunmaması bir yana, bu maskelerin ve iktidar figürlerinin dinsel ritüellerde kullanıldıktan sonra tekrar lazım olana dek sarıp sarmalanıp bir köşeye kaldırıldığını söyleyinceye kadar. Bir anda "sanat" düşüncesinin ta kendisi sorunsallaşmıştı kafamda.

Ritüel eserleri "sanat"a dönüştürdüğümüzde ne olduğunu anlamamı sağlayacak önemli bir ipucunu keşfetmem ise ancak yıllar sonra gerçekleşti. Bir gün Paul Oskar Kristeiler'in, modern sanat kavramının şunun şurasında XVIII. yüzyılda, sanata dair eski işlevsel düşüncenin kesin bir biçimde güzel sanatlar ve zanaat olarak iki kategoriye ayrılmasıyla ortaya çıktığını savunan bir makalesiyle karşılaştım. Sözünü ettiğim Afrika maskelerinin Field Müzesi'ndeki tozlu çanak çömlek ve mızraklara eşlik etmekten kurtulup, Sanat Enstitüsü'ndeki Rembrandtlar ve Seuratlarla komşu olmalarının ne anlama geldiğini şimdi anlıyordum. Field Müzesi'ndeki Afrika kökenli işlevsel ritüel nesneleri aslında sanat ürünüydü; ancak eski anlamıyla, yani belli bir amaç için üretilen şeyler olarak sanat ürünüydü, dolayısıyla da bir yaşam biçimini örnekleyen şeyler olarak sergileniyorlardı. Sa-

nat Enstitüsü'ne taşındıkları andan itibaren (güzel) sanat eserlerine, yani estetik görünüm için üretilen şeylere dönüşüyorlar ve bizzat sanatı örnekleyen şeyler oluyorlardı.

Afrikalıların ve Amerika Yerlilerinin ritüel nesneleri modern anlamdaki sanata dönüştürüldüğünde nelerin olup bittiğini anlamak üzere verdiğim mücadelede öğrendiğim derslerden biri şudur: Müze, konser salonu ve edebiyat müfredatı gibi kurumlar, şeylerin sanat olarak tayin edilmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Çok geçmeden, artık ne estetiğe ne de müzik, sanat ve edebiyat tarihi ile eleştirisine geleneksel yollarla yaklaşabileceğimiz sonucuna vardım. Tam bir baş belası olup çıkmıştım: Afrikalıların, Amerika Yerlilerinin ya da Çinlilerin "sanat"larına hiçbir soru işareti koymadan övgüler yağdırdıkları için akademisyen arkadaşlarıma çıkışıp duruyordum. Bu tutumum, meslektaşlarımı anlaşılır bir biçimde kızdırıyordu. Çünkü onlar, değerli ve hatta saygıdeğer bir iş yaptıklarına gönülden inanıyorlar, estetik değerlendirmelerini ve analizlerini sürdürmek istiyorlardı. Meslektaşlarımın çoğu "sanat"ın anlamının kültürden kültüre değişebileceğini ya da kendi kültürümüzdeki anlamının da XVIII. yüzyıldan bu yana biraz değişmiş olduğunu kabul etmeye hazır olmalarına rağmen bu kültürel ve tarihsel farklılıkların benim düşündüğüm ölçüde önemli sonuçlar doğuracak şeyler olduğunu görmüyorlardı.

Bu esnada, bizzat sanat alanında bir bu kadar önemli şeyler cereyan etmekteydi. Üniversite öğrenimimi bitirip ilk hocalık görevime başladığım 1960'ların başına gelindiğinde, neo-dada ve pop art soyut dışavurumculuğa meydan okumaya başlamıştı zaten. Sonraki yirmi yıl boyunca yeni sanat hareketleri ve yaklaşımları baş döndürücü bir hızla birbirini izledi: pop, op, minimal, kavramsal, neo-gerçekçilik, arazi sanatı [land art], video, performans, enstalasyon, vesaire. Çok geçmeden, sanki bütün çevrelerde sanatçılar sanatın sınırlarını yıkmaya ve "sanat" ile "hayat" ayrımını ortadan kaldırmaya çalışıyorlarmış gibi bir manzara oluştu. Bu kitabı yazmak için araştırmalara başladığım 1980'li yıllara gelindiğinde şunu fark ettim: Sanat, sanatçı ve estetik düşünceleri üstüne herhangi bir tarih çalışması toplumsal ve kurumsal değişimlere önemli bir yer ayırmak zorunda olmakla kalmayıp aynı zamanda hikâyeyi XVIII. yüzyıldan alarak günümüze dek getirmeli ve modern güzel sanatlar sistemindeki kutuplaşmayı aşma çabalarına da özel bir yer ayırmalıydı.

Bundan başka, öğrenciler ve genel okur kitlesi için gerekli altyapıyı sağlayacak bir kaynak olarak faydalı olabilmesi için böyle bir tarih çalışmasının sanat dallarından yalnızca biri üzerine ya da hatta

bir grup olarak görsel sanatlar üzerine bina edilmemesi, aynı zamanda edebiyat ve müziği de kapsaması gerekiyordu. Böyle bir kitabın faydalı olabilmesi için, birçok başlık ve dönemi işlemesine rağmen, kısa olması ve genel okura hitap eden bir dilde yazılması da gerekiyordu. Bu hedefleri akılda tutup, ayrıntı ve nüanslardan feragat etmek ve dipnotlarla referansları minimuma indirmek zorundaydım. Bununla birlikte, görüşlerinin gücünden ve lezzetinden bir şeyler sunabilmek amacıyla eski sanatçı ve düşünürlerin kendi ifadelerinden birçok alıntı yaptım ve bazen düşünce ve davranışları sözcüklerden daha iyi aktaran illüstrasyonlar kullandım. Çeşitli sanatların ve estetiğin tarihine dair kaleme alınmış olan ve referanslarda yalnızca bir kısmının adı geçen makale, monografi ve araştırmaların yazarlarına entelektüel anlamda çok şey borçluyum. Fakat özellikle teşekkür etmek istediğim pek çok insan var.

Springfield'daki Illinois Üniversitesi'nde gerek şimdi gerekse eskiden birlikte çalıştığım arkadaşlarım kitabın müsveddesinin çeşitli bölümlerini okuyarak ya da benden dinleyerek çok değerli öneriler getirdiler ve bana cesaret verdiler: Harry Berman, Piotr Boltuc, Ed Cell, Cecilia Cornell, Razak Dahmane, Cullom Davis, Anne Devaney, Judy Everson, Mauri Formigoni, Ron Havens, Mark Heyman, Linda King, J. Michael Lennon, Ethan Lewis, Deborah McGregor, Robert McGregor, Christine Nelson, Margaret Rossiter, Marsha Salner, Karl Scroggin, Judy Shereikis, Richard Shereikis, Mark Siebert, Bill Siles, Larry Smith, Don Stanhope ve Charles B. Strozier. Kitabın birçok bölümünü okuyan ve okuduklarına dair yorumlarını sunan Peter Wenz'e özellikle minnettarım. Ayrıca yıllar boyunca vermiş olduğum sanat felsefesi ve edebiyat kuramı tarihi derslerinde müsveddenin çeşitli versiyonlarını okuyan ve tartışan birçok öğrencime de müteşekkirim. Merkezi Illinois Felsefe Grubu'ndan arkadaşlara teşekkür ederim: George Agich, José Arce, Meredith Cargill, Bernd Estabrook, Royce Jones, Robert Kunath ve Richard Palmer. Yıllar içinde kitap kapsamında kaleme aldığım tebliğleri dinleyip bunlar hakkında eleştiriler ve birçok yararlı öneriler getiren Amerikan Estetik Cemiyeti'nden meslektaşlarıma minnettarım: Sondra Bacharach, Joyce Brodsky, Anthony J. Cascardi, Ted Cohen, Arthur Danto, Mary Devereux, Dennis Dutton, Jo Ellen Jacobs, Michael Kelly, Carolyn Korsmeyer, Estella Lauter, Tom Leddy, Paul Mattick, Joan Pearlman, Yuriko Saito, Barbara Sandrisser, Gary Schapiro, Catherine Soussloff, Kevin Sweeney ve Mary

Wiseman. Carolyn Korsmeyer ayrıca kitabın kimi bölümlerini okudu ve her zamanki gibi faydalı önerilerde bulundu. Yıllar içinde çeşitli bağlamlarda gösterdikleri sabır, verdikleri cesaret ve destek, getirdikleri öneriler için Micheline Guiton'a, Bill ve Vivian Heywood'a, Shigeo ve Louise Kanda'ya, Mike ve Donna Lennon'a, Thomas Mikelson ve Patricia Sheppard'a, Bob ve Nona Richardson'a, Richard ve Judy Shereikis'e, Kevin Sweeney ve Elizabeth Winston'a, Étienne ve Ann Trocmé'ye özellikle teşekkür ederim.

Ulusal Beşeri Bilimler Vakfı'nın düzenlediği ve kitabın çeşitli bölümleri üzerinde çalışmama imkân veren üç yaz semineri sayesinde kitap daha da zenginleşti. Bu seminerlerdeki meslektaşlarıma ve seminerlerin yöneticilerine teşekkür ederim: Johns Hopkins'te XVIII. yüzyıl sanatı ve estetiği üzerine seminer veren Frances Ferguson ve Ronald Paulson'a, Harvard'da XVII. yüzyıl Fransız edebiyatı üzerine verdiği seminer için Jules Brody'ye ve özellikle de, Princeton'da edebiyat ve toplum üzerine verdiği seminer sırasındaki çok değerli uyarıcı düşünceleri ve sıcak desteği için Alvin Kernan'a. Ayrıca iki kez kullandığım yedinci yıl senelik izin için Springfield'daki Illinois Üniversitesi'ne minnettarım; bu izinler kitaba başlamamda ve tamamlamamda çok önemliydi. Aynı şekilde verdikleri destek ve cesaret için Dekan William Bloemer'e, Müdür Wayne Penn'e ve Rektör Naomi Lynn'e de teşekkür ederim. Yıllar içinde verdiğim zahmetlerden ötürü Springfield'daki Illinois Üniversitesi Brookens Kütüphanesi çalışanlarına ve özellikle de Beverly Frailey'e, Denise Green'e, John Holz'a, Dick Kipp'e, Linda Kopecky'ye, Mary Jane MacDonald'a, Nancy Stump'a, Ned Wass'a ve müteveffa Florence Lewis'e büyük bir teşekkür borçluyum. Önemli ölçüde yararlandığım ve teşekkür etmem gereken öteki kütüphane ve kurumlarla burada çalışan kişiler ise Urbana-Champaign'deki Illinois Üniversitesi kütüphanesi, özellikle de Nadir Kitaplar ve Özel Koleksiyonlar Bölümü'nden Nancy Romero ile Paris'teki Bibliothèque Nationale ve özellikle de Cabinet des Estampes çalışanlarıdır. Ayrıca tavsiye ve teşvikleri için Springfield'deki Illinois Eyalet Müzesi'nden Kent Smith ile Jan Wass'a da müteşekkirim. James Clifford ile Hayden White, Santa Cruz'daki California Üniversitesi'nde geçirdiğim bir yedinci yıl senelik izni sırasında zamanlarından ve düşüncelerinden hiçbir şey esirgemediler. Fransa'daki Université de Caen'dan emekli olmuş olan ve Fransız estetiğine dair yazdığı tarih çalışması hâlâ vazgeçilmez bir kaynak olan Annie Becq'ten çok değerli fikirler aldım. Aynı şekilde Oxford Üniversitesi'nden Robin Briggs ile Case Western Reserve University'den Martha

Woodmansee de faydalı önerilerde bulundular. Kitabın yazım aşamasının sonuna geldiğim çok kritik bir dönemde Christopher Breiseth ve J. Michael Lennon'dan aldığım bir davet üzerine Wilkes Üniversitesi'nde verdiğim kamuya açık bir ders sayesinde hedeflediğim kitlenin sesini duyma fırsatı buldum. Editoryal okuması için Deborah Roese'ye, indeks için Margie Towery'ye, referans bölümü için yaptığı titiz çalışmasından ötürü Lula Lester'e ve sekreter olarak sağladığı yardımdan dolayı da Julie Atwell'e müteşekkirim. Ayrıca, müsveddeye gösterdiği güven ve getirdiği öneriler için University of Chicago Press'in İdari Editörü Doug Mitchell'e, müsveddenin ve illüstrasyonların hazırlanmasında verdiği özel destek için Robert Devens'e ve getirdiği pek çok inandırıcı editoryal öneri için de Yvonne Zipter'e teşekkür etmek istiyorum. Gençliğimi geçirdiğim Kansas Topeka'dan eski arkadaşım Gene Swenson'u da anmak istiyorum; 1950'li yılların sonunda ikimiz de New York bölgesindeyken pop art'ın önemine dikkatimi ilk kez çeken ve pop art'ı savunan ilk eleştirmenlerden biriydi. Yakınlarda Topeka'dan bir başka sınıf arkadaşım olan Dr. Douglas Sheafor ve karısı Bo ile birlikte olma fırsatını da yakaladım; camdan ocakları etrafında yaptığımız sohbet el sanatlarının yüceliği ve sanatsallığına dair olan inancımı pekiştirdi. Son olarak, iki yedinci yıl senelik iznim ve birkaç yaz boyunca yaptığım yazma çalışmaları sırasında beni ağırladıkları ve cesaretlendirdikleri için de kız kardeşlerim Kay Klausmeier ve Carol Wilson'la kocalarına teşekkür etmek istiyorum. İllüstrasyonlar konusunda yaptığı yardımlar ve bilgisayar sorunlarını çözdüğü için kızım Suzanna'e ve birlikte yediğimiz unutulmaz yemekler için de oğlum Larry'ye özel teşekkürlerimi sunuyorum. Ancak en çok da karım Catherine Walters'a borçluyum; on yılı aşkın bir süre boyunca, kendisine ayırmam gereken zamanı kitap çalışmalarına ayırmama eşine az rastlanır bir cömertlik ve sabırla tahammül gösterdi ve her zamanki gibi yararlı önerilerde bulundu.

Giriş

Bugün neredeyse her şeye "sanat" diyerek işin içinden sıyrılabilirsiniz. Sanat sayılan şeylerdeki bu patlamanın sebeplerinden biri, bizzat sanat dünyasının "sanat"la "hayat"ın yeniden birleştirilmesi hakkındaki eski temayı gündemine almış olmasıdır. Bu tür girişimler masumiyetle aşırılık arasında gidip geliyor: Yorganları güzel sanat müzelerine veya ucuz romanları edebiyat müfredatına almaktan tutun da sokak gürültülerinin senfoni salonlarında seslendirilmesine ve uydudan yayınlanan plastik cerrahi operasyonlarına kadar. Bu kadar çok eksantrik el işiyle, yazının, gürültünün ve performansın güzel sanatlara dahil oluşu, bazılarının sanatın, edebiyatın ya da klasik müziğin "ölüm"ünden ümitsizce söz etmesine yol açıyor. Postmodernizm bayrağı altında toplanan başkaları ise modern güzel sanatlar sistemi-

nin öldüğünü kabul ediyor, buna karşın bu yeni özgürleşmeyi kutlamak üzere bizleri modern güzel sanatların mezarı başında dans etmeye çağırıyorlar.

Ben bu durumun dans etmemizi mi yoksa ağlamamızı mı gerektiren bir durum olduğu meselesinden ziyade bu noktaya nasıl geldiğimizi anlamakla ilgileniyorum. Eğer sanat sayılan şeylerdeki bu patlamaya ve sanatla hayatı yeniden birleştirme arzusuna anlam vermek istiyorsak modern güzel sanat düşünceleriyle kurumlarının nereden geldiğini anlamamız gerekir. Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır. Bunun öncesinde, iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş olan daha geniş çerçeveli ve daha faydacı bir sanat sistemi vardı ve bunu da üçüncü bir sanat sistemi takip edecek gibi görünüyor. Sanatın, edebiyatın ya da ciddi müziğin ölümü olarak anılan ve kimi eleştirmenleri korkuturken kimilerini de sevindiren şey ise sadece, XVIII. yüzyılın akışı içerisinde inşa edilen özel bir toplumsal kurumun sonu olabilir.

Halbuki, tıpkı Aydınlanma'yla ortaya çıkan diğer pek çok şey gibi, Avrupalı güzel sanat düşüncesinin de evrensel olduğuna inanılıyordu; Avrupalı ve Amerikalı ordular, misyonerler, girişimciler ve entelektüeller, en başından beri bunu evrenselleştirmek için ellerinden geleni yapmışlardır. Bilginlerle eleştirmenler, bunu eski Çinlilere ve Mısırlılara dayandırmışlardı; Avrupalıların sömürge düzenleri iyice tesis edildiğinde, Batılı sanatçı ve eleştirmenler Afrika, Kuzey ve Güney Amerika ile Pasifik'te sömürgeleştirilen halkların eskiden beri, tarihleri boyunca "ilkel sanat" denen bir şeylerinin olduğunu keşfettiler. Bütün halkların ve bütün eskiçağların etkinlikleri ve el işleri o kadar uzun bir zamandan beri bizim kavramlarımız yönünde asimile ediliyor ki Avrupalı sanat düşüncesi artık evrensel kabul görüyor.

Popüler tarihler, müze sergileri, senfoni programları ve edebiyat antolojileri de maalesef, geçmişin bugüne en fazla benzeyen unsurlarını öne çıkarmak ve farklılıklarını göz ardı etmek yönündeki bu doğal eğilimimizi teşvik ediyor. Örneğin, çerçevelenip müze duvarlarına asılan, okul panolarına ya da sanat kitaplarının sayfalarına bağlamlarından soyutlanarak alman Rönesans resimleri neredeyse her zaman öyle bir havada sunuluyor ki, bizler, aslında bu resimlerin neredeyse tümünün özel bir amaca ve mekâna göre –altarları ya da çeyiz sandıklarını süsleyen öğeler olarak, yatak odalarının duvarlarının ya da toplantı salonlarının tavanlarının parçası olarak– yapıldıklarını çok



Şekil 1. Marco de Buono Giamberti ve Appollonio di Giovanni de Tomaso tarafından yapılmış, Trabzon'un fethini (XV. yüzyıl) gösteren paneliyle Floransa sandığı. Metropolitan Sanat Müzesi, John Steward Kennedy Fonu'nun (1913) izniyle. (14.39.) Her Hakkı Saklıdır.

az aklımıza getiriyoruz (şekil 1). Aynı şekilde, aslında Shakespeare'in oyunları da öyle bugün bizim düşündüğümüz gibi edebiyatın başyapıtları diye okunacak değişmez ve zamandışı "yapıtlar" olarak değil, gereğinde üzerlerinde oynamalar yapılabilen popüler temsillerin senaryoları olarak kaleme alınmışlardı. Rönesans resimlerini yalıtılmış olarak seyretmek, Shakespeare'in oyunlarını edebiyat antolojilerinden okumak ya da Bach'ın müziğini bir senfoni salonunda dinlemek, eski insanların da sanat kavramını, tıpkı bizler gibi, estetik derin düşüncelerin karşılığı olan özerk eserler alanı olarak gördükleri şeklindeki yanlış izlenimi pekiştiriyor. Bundan dolayıdır ki, kültürümüzün yarattığı bu trans halinden kurtularak güzel sanatlar kategorisinin, vadesi dolduğunda ortadan kalkabilecek yakın zamana ait tarihsel bir inşa olduğunu görebilmemiz için üzerinde etraflıca düşünme ve tartışma yönünde bir çaba göstermemiz gerekiyor.

A. BÜYÜK BÖLÜNME

Modern sanat idealleri ve pratiklerinin evrensel, ezeli ve ebedi olduğu ya da en azından eski Yunan'a veya Rönesans'a dek uzandığı yanılsamasına kapılmamızı daha da kolaylaştıran şeylerden biri de bizzat "sanat" [art] sözcüğündeki muğlaklıktır. İngilizcedeki "art*" sözcüğü, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir. Bu eski düşünüş tarzında insanların sanat faaliyetlerinin karşıtı zanaat değil doğaydı. Bu eski "sanat" anlayışı bugün bile kısmen yaşıyor ve bunun sonucu olarak bizler tıp ya da aşçılık gibi kimi faaliyetleri hâlâ "bir sanat" olarak nitelendiriyoruz. Ancak XVIII. yüzyılda bu geleneksel sanat kavramının yazgısını tayin edecek bir bölünme gerçekleşti. Beceri ve zarafetle icra edilen her türlü insan etkinliğini iki bin yılı aşkın bir süredir ifade etmesinin ardından sanat kavramı ikiye ayrıldı: Bir tarafta yeni güzel sanatlar kategorisi (şiir, resim, heykelcilik, mimarlık, müzik), bunun karşısında ise zanaatlar ve popüler sanatlar (ayakkabıcılık, nakışçılık, hikâye anlatıcılığı, popüler şarkılar, vesaire). Artık, güzel sanatlar diye adlandırılan şey, esin ve deha ile ilgili bir meseleydi, bunlar incelmiş zevkler yaratarak kendi kendilerini amaç olarak sunan şeylerdi; halbuki zanaatların ve popüler sanatların icrası için becerinin ve kuralların varlığı yeterliydi; bunların hedefi sırf kullanım değeri sunma ya da eğlendirmekten ibaretti. Ancak, XIX. yüzyıldan itibaren bu yeni kategorideki "güzel" sıfatı atıldığı, ve artık yalnızca sanat ve zanaat, sanat ve eğlence ya da sanat ve toplum karşıtlıklarından bahsedilir olduğu için XVIII. yüzyılda yaşanan bu tarihi anlam değişikliği unutulmaya yüz tuttu. Nitekim bugün "Şu gerçekten sanat mı?" diye sorarken artık "İnsan ürünü mü yoksa doğanın ürünü mü?" sorusunu değil, "Prestijli (güzel) sanatlar kategorisine mi ait?" sorusunu kastediyoruz.

Bu şekilde yalnızca o eski sanat/zanaat düşüncesinin sanat ve zanaat *karşıtlığı* halinde ikiyi ayrılmasını değil aynı zamanda bunun paralelinde oluşan, sanatçıyı zanaatçıdan, estetik kaygıları yararlılık ve

* Benzer şekilde günümüz Türkçesinde kullandığımız Arapça kökenli "sanat" sözcüğü de çift anlamlıdır. Sanaat, sınaat (Ar.): İnsana gerekli eşyalardan birini meydana getirmek için yapılan iş, ustalık. Sözcüğün çoğulu da sanayidir (sanatlar) (*Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, M. Nihat Özön). Günümüz Türkçe sözlüklerinde sanat-zanaat ayrımı mevcut iken, Osmanlıca sözlüklerden yola çıktığımızda sözcüğün geçmişteki yaygın kullanımı itibarıyla, bir duygunun, tasarımın veya güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü olarak bugünkü güzel sanat anlamından ziyade ortaya bir ürün konulan bir meslekteki uyulması gereken kuralların toplamı ve bu ürünlerin üretilmesi işini ifade ettiğini görüyoruz. (y.h.n.)

sıradan zevklerden ayıran bölünmeyi de aklımızdan çıkarıyoruz. XVIII. yüzyıldan önce "sanatçı" ve "zanaatçı" terimleri birbirlerinin yerine kullanılıyordu; "sanatçı" kelimesi yalnızca ressamlar ve besteciler için değil aynı zamanda ayakkabıcılar, at arabası tekerleği yapımcıları, simyacılar ve liberal sanatlar öğrencileri için de kullanılabiliyordu. Sözcüğün modern anlamıyla ne sanatçılar vardı ne de zanaatçılar; bir *techne*'ye ya da *ars*'a göre, bir sanat/zanaate göre şiir ya da resimler, saat ya da ayakkabılar üreten zanaatçı/sanatçılar vardı sadece. Ne var ki, XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde "sanatçı"yla "zanaatçı" birbirinin zıddı haline gelmişti; artık "sanatçı" güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, "zanaatçı" sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisiydi.

Yine XVIII. yüzyılda, aynı derecede geleceği tayin edici üçüncü bir bölünme daha ortaya çıkmıştı. Sanattan alınan zevk de ikiye bölünüyordu: Güzel sanatlara özgü incelmiş zevk ile faydalı ya da eğlendirici ürünlerden aldığımız sıradan zevkler. İncelmiş ya da derin düşünceye dayalı zevk, yeni bir adla, "estetik" adıyla anılır hale geldi. Eski ve daha kapsamlı olan inşa olarak sanat görüşü, işlevsel bağlamda zevk alma ile uyumluydu; sanatın yaratım olarak alındığı yeni sanat düşüncesi ise derin düşünceye dayalı bir tutumu ve bağlamdan yalıtılmayı öngörüyordu. M. H. Abrams bu değişimi sanat kavramında yaşanan bir "Kopernik devrimi" olarak adlandırıyor: "Tek bir yüzyılın akışı içinde ... inşa modelinin yerini ... bütün güzel sanat ürünlerini kendinden geçmiş bir dikkatin nesneleri olarak gören ... derin düşünce modeli aldı" (1989, 140). XIX. yüzyılın başlarına gelindiğinde, güzel sanatlara, yüce hakikati ortaya çıkarma ya da ruhu iyileştirmeye dair aşkın bir tinsel görev verilmesiyle, sanatlardaki eski işlev düşüncesi de bölündü. O güne kadar, tarafsız bir derin düşünme fikri öncelikli olarak Tanrı'ya hasredilmişti. Halbuki artık sanat, kültürlü seçkinlerin birçoğu için yeni bir tinsel yatırım alanı haline gelmek üzereydi.

Bu kavramsal devrim bütün ilgili kurumlarıyla birlikte kültürel pratiklerimizi hâlâ yönlendirdiğinden dolayı, o zamanlar meydana gelmiş olan bu kopmanın derinliğini kavramak biraz çaba istiyor. Bu kopmayla birlikte ortaya çıkan şey, sanki "sanat" sözcüğüyle nötr ve değişmeyen bir alt katmana işaret ediliyormuş gibi, sadece bir sanat tanımının yerini başka bir sanat tanımının almasından ibaret değildi. Aynı zamanda kavramları, pratikleri ve kurumlarıyla bütün bir sistemin yerini tamamen başka bir sistemin almasıydı. Eski sanat sistemindeki, fayda ya da eğlence için üretilen herhangi bir nesne ya da

icra olarak sanat düşüncesi, bugün bizim sanat, zanaat ve bilim olarak ayırdığımız şeyleri bir araya getiren kurumlarla yakından ilişkiliydi. Örneğin, modern sanat müzesinin yerine XVI. ve XVII. yüzyıllarda deniz kabuklarının, saatlerin, heykellerin ve değerli taşların görsel bir bilgi tablosu olarak sergilendikleri "ilginçlikler dolabı" vardı. Müzik, özel konser salonlarının yerine, çoğu zaman dinsel tapınmaların, siyasal törenlerin ya da toplumsal eğlencelerin eşliğinde çalınırdı. Çoğu zanaatçı/sanatçı sipariş üzerine çalışırdı; siparişi veren müşteriler genellikle istedikleri ürünün içeriğini, biçimini ve malzemesini sözleşmede ayrıntılarıyla açıklar, bu ürünü hangi mekân ve amaç için düşündüklerini de belirtirlerdi. Hatta Leonardo da Vinci'nin *Kayalıktaki Meryem* için imzaladığı sözleşmede ürünün içeriği, Meryem'in cüppesinin rengi ve teslim tarihi açıkça belirtiliyor, onarım garantisi de veriliyordu. Benzer şekilde, profesyonel yazarlar zamanlarının çoğunu işverenleri için nüsha çoğaltmak, not almak, mektup yazmak ya da istenildiği şekliyle doğum günü şiirleri, methiyeler ve hicivler yazmakla geçiriyorlardı. Bundan başka, ister fresk çiziminde (Raphael), ister çok-yazarlı tiyatro ürünlerinde (Shakespeare), isterse de besteciler arasındaki serbestçe melodi ve armoni alışverişlerinde (Bach) olsun, sanat üretimi genellikle işbirliği içinde gerçekleştiriliyor, tek bir sanat eseri birçok akıl ve elin bir araya gelmesiyle üretiliyordu. Oysa modern (güzel) sanat sisteminin hâkim normları ne kadar farklı: Bu sistemde ideale uygun olan, yaratıcı işbirliği değil bireysel yaratımdır; eserler nadiren özel bir mekân ya da amaca yöneliktir ve aslında varoluş amaçları bizatihi kendileridir; sanat eserlerinin herhangi bir işlevsel bağlamdan yalıtılmaları, konser salonlarında, sanat müzelerinde, tiyatrolarda ve okuma salonlarında sessiz ve saygılı dikkat idealine yol açmıştır.

Fakat bu yeni güzel sanatlar sistemi yalnızca davranışlar ve kurumlarla bağlantılı değildi; bu sistem aynı zamanda daha genel ilişkilerin, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerinin bir parçasıydı. Eski sanat sisteminin ikiye ayrılmasındaki kilit etken, himayeciliğin yerini bir sanat piyasasının ve orta sınıf bir sanat kamuoyunun almasıydı. Friedrich Schiller ve öteki XVIII. yüzyıl Alman yazarları yeni ortaya çıkan kendine yeten [self-contained*] sanat eseri düşüncelerini ve sanat eserine bir estetik karşılık verilmesi gerektiğini savunurlarken aslında sanat piyasasının ve bu yeni kamuoyunun karşısında kendi yaşadıkları hüsranlarını yansıtıyorlardı. Elbette, modern sanat siste-

* Self-contained: Kendine yeterli, kendi kendine yeten, kendi içinde bir bütün oluşturan, başka bir şey ile ortak bir yanı bulunmayan; kendi başına bağımsız. (y.h.n.)

minin merkezindeki inançlardan biri, para ve sınıf meselesinin sanatın yaratımından ve takdirinden ayrı olduğudur. Fakat kimi türleri güzel sanatların tinsel statüsüne ve bunların üreticilerini de kahramanca yaratıcılar statüsüne yükseltirken öteki türleri sırf fayda statüsüne ve bunların üreticilerini de imalatçılar statüsüne indirgemek kavramsal bir dönüşümü aşan bir şeydir. Nitekim yüceltilen tür ve etkinliklerle alçaltılan tür ve etkinlikler ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet sınırlarını pekiştirdiği zaman, bir zamanlar sadece kavramsal bir değişimden ibaretmiş gibi görünen şey aynı zamanda iktidar ilişkilerinin sigortası gibi görünmeye başlar. Şayet bugün kadınların dikiş nakış işleri "ev sanatı" zindanından kurtulup sanat müzelerimizin ana salonuna girebilmişse bu, kısmen, güzel sanatlar sisteminin asırlık toplumsal cinsiyet önyargısının, kadın hareketlerinin baskısıyla nihayet kırılması sayesinde gerçekleşebilmiştir. Modern sanat sistemi yerleşik norm olarak kaldığı sürece kadınları sanat kurumlarına dahil etme yolundaki ısrarlı feminist girişim kesinlikle gündemde kalacaktır. Ancak kadınlar sanata "dahil olmak"la yetinmemeli ve bizatihi güzel sanat varsayımlarının en başından itibaren cinsiyetçi olduklarını ve dolayısıyla da temelden yeniden şekillendirilmeleri gerektiğini görmelidirler. Benzer şekilde, çokkültürcülük hareketi dışlanmış azınlıklara ait türlerin ve eserlerin edebiyat, sanat ve müzik müfredatına konmasını isterken haklıdır. Ne var ki bu çabanın başarıya ulaşması, sistemin temelinde yatan bölünmeyi eleştirmediğimiz takdirde Avro-Amerikalı güzel sanatlar sisteminin emperyal iddialarının pekiştirilmesi anlamına da gelebilir. Geleneksel Afrikalı ya da Amerikalı Yerli kültürlerin sanatlarını bir himayeci iltifatıyla Avrupalı normlara asimile etmek yerine, bu kültürlerin bizimkinden çok farklı sanat anlayışını ve sanatın o toplumlardaki yerini öğrenmeye ihtiyacımız var.

Her ne kadar modern güzel sanatlar sistemi XIX. yüzyılın başlarından bu yana Avrupa ve Amerika kültürünü egemenliği altına alsa da aynı dönem içinde kimi sanatçı ve eleştirmenler bu sistemin temel kutuplaşmaları olan sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatçı, estetik ve fayda gibi karşıtlıklara direnmişlerdir. İlerleyen bölümlerde bu direnişin bazı örneklerini ele alacağım. Çünkü tarihin görevlerinden biri de yenilmiş, marjinalleştirilmiş ya da unutulmuş imkânları ve idealleri dile getirmektir. Örneğin, Hogarth, Rousseau, ve Wollstonecraft gibi insanlar sanatçıyla zanaatçının ve estetik olanla araçsal olanın birbirinden ayrı tutulmasına, tam da bu bölünmelerin oluştuğu bir zamanda karşı çıkıyorlardı. Saldırı oklarını temelde yatan sanat ve zanaat ve sanat ve hayat bölünmelerine yöneltmiş olan Emerson, Ruskin ve

Morris'ten de aynı derecede radikal meydan okumalar geliyordu. Sonra XX. yüzyılda, dadaistler ve Duchamp'tan tutun da pop art ve kavramsal sanatın başlıca şahsiyetlerine dek, sanatla alay eden, sanata soru işaretleriyle yaklaşan ve sanatın ironisini yapanlar oldu. Ne var ki, bu uzun direniş geleneğine rağmen, direnişçilerin ve güzel sanat ölçütlerine inancını kaybedenlerin çoğunun eserleri çabucak yeniden Sanat Kilisesi'nin bünyesine alınmıştır; ve bugün bu eserler tam da alaya alma amacıyla yola çıktıkları sanat müzelerinin, edebiyat ve müzik antolojilerinin baş köşelerinde bulunmaktadırlar. Ancak güzel sanatlar dünyası direniş eylemlerini tekrar egemenliği altına alırken bile kendi sınırlarını da genişletmiş oluyordu: İlk olarak fotoğraf, film ya da caz gibi yeni sanat tiplerini asimile ederek, sonra "ilkel" ve halk sanatı eserlerini sahiplenerek, son olarak da kendini sakatlamaktan, John Cage'in gürültülerine dek her şeyi kucaklamak yoluyla görünüşte kendi sınırlarını tamamen ortadan kaldırarak.

Bütün bu asimilasyonlara rağmen modern sanat sistemi, kendisine meydan okuyanların etkinliklerinde ve yazılarında bile en genel özelliklerini muhafaza etmiştir. Örneğin Rosalind Krauss gibi eleştirmenler "avangard miti"nin maskesini düşürürlerken ya da Sherrie Levine gibi sanatçılar Walker Evans'ın eserlerinin kopya fotoğraflarını "orijinalliğin" parodisi olarak sergilerlerken bile aslında tam da meydan okudukları modern sanat sisteminin normlarının önünde eğilmektedirler. Benim burada sanatın yalnızca bir "düşünce"den ibaret olmadığını, bunun yerine bir idealler, pratikler ve kurumlar sistemi olduğunu vurgulamamın altında yatan sebeplerden biri şu gerçeği gösterebilmektir: Bugün sanatın ya da edebiyatın yahut da ciddi müziğin öldüğü yolundaki retorik –ister ortalığı telaşa versin isterse de kutlasın– yerleşik sanat sisteminin dayanma gücünü küçümsüyor.

Buraya kadar belki de sanatın en önemli boyutunu oluşturan bir şeye hiç değinmedim: Duygu. Sanattan bir "kavramlar, pratikler ve kurumlar sistemi" olarak söz ettiğiniz zaman insanların edebiyat, müzik, dans, tiyatro, film, resim, heykel ve mimarlık dolayımıyla yaşadıkları güçlü duyguların hakkını pek veremezsiniz. Sanat sadece bir kavramlar ve kurumlar kümesi değil, aynı zamanda insanların inandıkları bir şey, bir huzur kaynağı ve bir sevgi nesnesidir. Güzel sanatlar düşüncesinin çok yeni ve dar görüşlü bir inşa olduğu ve toplumsal cinsiyet ile sınıf çıkarlarını yansıttığı yolundaki iddiam, sanata âşık insanlara, en yüce değerlerimizden birini baltalamayı hedefleyen bir düşman komplosunun parçası olarak görünecektir. Yakın yıllarda edebiyat kuramı etrafında yapılan sert tartışmalarda, gelenekçiler, karşı-

larındaki insanları genellikle "edebiyat düşmanı" olmakla suçlamışlardır. Bundan birkaç sene önce, mümtaz edebiyat kuramcılarından biri, artık öğrencilerine edebiyat kuramını değil edebiyat aşkını öğrettiğini söylüyor, ne acılar çektiğini kamuoyuna esefle duyuruyordu (Lentricchia, 1996). Kuşkucu kuramsal ve tarihsel çalışmalar karşısında gelenekçilerin ve nedamet getirenlerin duydukları öfke anlaşılır. Eğer insan edebiyata âşıksa durup dururken neden edebiyatın sorunlu geçmişini kurcalamaya kalksın ki? Nitekim, bir keresinde kendisine bu kitabın tezini anlattığım sanatçı bir dostum hiddetlenerek "Vazgeç bu işten! Biz sanatçıların derdi başından aşkın değil mi zaten?" dedi. İtiraf edeyim ki ben de bir sanat âşığıyım. Fakat mevcut ideal ve kurumları yeni baştan düşünmenin başlangıcı olarak inançlarının tarihsel kökenlerini sorgulaması için insanın illa da edebiyatın, sanatın ya da müziğin "düşmanları"nın safına dahil olması gerekmiyor.

Sanatın kaderini belirleyen bölünmenin tarihine ilişkin bu çalışma şu soruyu soruyor: Sanatın zanaat, Sanatçının zanaatçı, Estetiğin işlev ve sıradan zevk üzerindeki kaçınılmaz zaferi olarak yazmayı bırakacak olursak acaba güzel sanat düşüncelerinin ve kurumlarının hikâyesi nasıl bir görünüm alır? Bu hikâyeyi hayal gücü ve ustalığı, zevk ve faydayı, özgürlük ve hizmeti bir arada değerlendirmeye çalışan bir sanat sistemine daha yakın bir perspektiften anlatacak olursak karşımıza nasıl bir manzara çıkar? Meseleye bu açıdan bakacak olursak, modern sanat sisteminin inşası büyük bir özgürleşmeden ziyade ilk günden itibaren onarmaya çalıştığımız bir kırılma olarak belirecektir.

Kitabın Birinci Kısmı olan "Güzel Sanat ve Zanaat Ayrımının Öncesi"nde, henüz "sanat"ın herhangi bir amaca yönelik bütün insani üretimin ve icranın ortak adı olduğu ve sanatçı ile zanaatçı ayrımının henüz bir norm olmadığı iki bin yılı aşkın bir dönemden kimi çarpıcı örnek olaylar inceleniyor. Bu bölümde, modern sanat, sanatçı ve estetik ideallerinin Rönesans'la birlikte tesis edildiği yolundaki yaygın inancın doğru olmadığını savunuyor ve bu yöndeki önemli adımlara rağmen, gerek Michelangelo dönemi İtalyası'nda gerekse de Shakespeare dönemi İngilteresi'nde geçerli olan normun hâlâ sanatla zanaatı ve zanaatçıyla da sanatçıyı bir tutan o eski sistem olduğunu gösteriyorum. "Sanatın Bölünmesi" başlığını taşıyan İkinci Kısımda, XVIII. yüzyılın akışı içerisinde eski sanat sisteminde meydana gelen ve güzel sanatların zanaattan, sanatçının zanaatçıdan, estetiğin de araçsaldan ayrılmasını ve müze, dini olmayan konser ve telif hakkı

gibi kurumların oluşmasını doğuran büyük kırılma betimleniyor. Kitabın merkezini oluşturan bu bölümlerde ayrıca bu kopmanın topluma, ekonomiye ve toplumsal cinsiyete dönük yansımaları da ele alınıyor. Üçüncü Kısım olan "Karşı Akımlar"da tarafsız bir estetiğe direnişin üç örneğine (Hogarth, Rousseau ve Wollstonecraft) bakılıyor ve ardından da, sanatın bir amaç için yapıldığı eski sanat sistemini yeniden diriltme hedefiyle yola çıkan ama sadece yeni "sanat için sanat" sisteminin olgunlaşmasını hızlandıran Fransız Devrimi'nin gözüpek girişimleri inceleniyor. "Sanatın İlahlaştırılması" başlığını taşıyan Dördüncü Kısımda ise XIX. yüzyılın, Sanatı nasıl en yüce değerler seviyesine çıkardığını, sanatçılığı nasıl eşsiz bir tinsel uğraş haline getirdiğini, güzel sanat kurumlarını Avrupa ve Amerika'ya nasıl yaydığını ve bütün bu süreçte de doğru estetik davranışı nasıl telkin ettiği gösterilerek güzel sanatlar sisteminin inşa edilmesinin öyküsü bitiriliyor. Bununla birlikte, sistemin inşasının tamamlanışından bu güne kadar geçen 150 yıllık süre içerisinde bir taraftan güzel sanatlar kategorisine hep yeni sanatlar eklenegelmiş öte taraftansa buna karşı hep yeni direniş biçimleri ortaya çıkmıştır. İşte "Güzel Sanat ve Zanaat Ayrımının Ötesi" başlığını taşıyan Beşinci Kısımda, modern sanat sisteminin, gerek yeni sanatları (fotoğraf) gerekse de yeni direniş biçimlerini (sanat ve zanaat hareketi, Rus konstrüktivizmi), doğurduğu temel kutuplaşmalara halel getirmeksizin, nasıl asimile edebildiğini göstermek amacıyla, XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başında ortaya çıkan bu açılım ve meydan okumalardan bir kısmı inceleniyor. Beşinci Kısmın son bölümünde, güzel sanat ve zanaat ayrımının hâlâ etkili olan gücünü ve bunun gerek yeni sanat alanlarının (ilkel sanat) gerekse de kimi güçlü direniş işaretlerinin (topluluk-temelli sanat) asimile edilmesindeki rolünü gösteren bazı XX. yüzyıl örneklerine bakılıyor. Asimilasyon ve direniş süreçleri bir araya gelerek güzel sanatlar sisteminin doğurduğu kutupsallıkları ciddi biçimde baltalıyor ve artık üçüncü bir sanat sistemine doğru gidip gitmediğimiz sorusunu akla getiriyorlar.

Daha kolay anlaşılmaları için kitaptaki bölümlerin çoğu üç ana kavram ve bunlara ilişkin kurumlar etrafında organize ediliyor: Sanat kategorisi, sanatçı ideali ve estetik deneyimi. Aslında kitabı okumaya İkinci Kısımdan itibaren başlasanız da daha sonraki bölümleri anlamanız mümkün. Ancak Birinci Kısımda, sanattaki büyük bölünmenin sonucunda kaybolan dünyaya ilişkin içgörüler sunan ve bu bölünmenin gerçekleşmesinden bugüne bazı insanların neden hep sanat ve zanaat ile sanat ve hayat ayrımını aşmaya çabaladıklarını anlama-

mıza yardım edebilecek olan konular işleniyor. "Sanat", "zanaat", "sanatçı", "zanaatçı" ve "estetik" gibi sözcüklerin birden çok anlamlarının yarattığı güçlükler üzerine kafa yoran, benim daha bilindik "sanat dünyası" ifadesini değil de neden sanat "sistemi"ni kullandığımı ya da sanat kavramında nasıl bir evrim değil de bir "devrim" yaşanabildiğini merak eden okurlar Birinci Kısma geçmeden aşağıdaki kısmı okumak isteyebilirler.

B. KELİMELER VE KURUMLAR

Bu kitabın esin kaynağı, Paul Oskar Kristeller'in elli yıl önce kaleme aldığı ve güzel sanatlar kategorisinin XVIII. yüzyıldan önce var olmadığını gösterdiği denemeleridir ([1950] 1990). Sanat tarihi alanında son dönemde yapılan bazı araştırmalar bugün artık Kristeller'in tezine geçerken bir selam verseler de ben, uzun süredir, güzel sanatlar ve estetik düşüncesinin tarihini toplumsal ve kurumsal değişimlerle bir arada ele alacak, sanatçı kavramını da bu tarihin içine alacak ve bu tarihi başlangıcından günümüze dek izleyerek güncel tartışmalarla bağlantılarını gösterecek bir çalışmanın öğrencilere ve genel okura faydalı olabileceğini hissediyordum.[1] Ben bu projeye on yılı aşkın bir süre önce başladığım için, bu süre zarfında başka yazarlar da sanat kavramını pratiklere, kurumlara ve toplumsal değişimlere bağlayarak Kristeller'in betimlemesinin içini doldurmaya başladılar (Becq 1994a; Woodmansee 1994; Mortensen 1997). Katıksız entelektüel bir tarihten ziyade kültürel bir tarih kaleme alırken, belli kavram ve ideallerin sanatsal pratiği "düzenlediği" düşüncesiyle sanatsal pratiklerin ve kurumların toplumsal bir "alt sistem" oluşturduğu düşüncesini birleştirmek yoluyla bu daha kapsamlı toplumsal ve kurumsal bileşeni kavramaya çalıştım. Düzenleyici sanatsal kavramlar ve ideallerle toplumsal sanat sistemleri karşılıklıdır: Bir pratikler ve kurumlar sistemi (bestecilik ve senfoni orkestraları, koleksiyonculuk ve sanat müzeleri, eserler ve telif hakları) olmaksızın kavram ve idealler var olamayacağı gibi, bir normatif kavram ve idealler ağı (sanatçı ve eser, yaratım ve başyapıt) olmaksızın da kurumların herhangi bir işlevi olamaz.[2] Kitabın alt başlığını "düşüncelerin toplumsal tarihi" ola-

1. Kristeller, her ne kadar hem kurumsal hem de sosyo-ekonomik etkenleri hesaba katmak gerektiğinin farkında olsa da, "modern sanat sistemi" ibaresini bir sınıflandırma sistemi için kullanır. Ben ise bu ibareyi kavramların pratiklerden, kurumlardan ve toplumsal yapılardan ayrı tutulamayacağının altını çizmek için kullanıyorum.
2. "Düzenleyici" kavram derken hayatın tikel alanlarındaki düşünce ve pratiğin altında ya-

rak koymayı da düşündüm; ancak böyle bir başlık, kitabın temasının, ideallerin ve toplumsal değişimlerin karşılıklı bağımlılığı olduğunu değil düşüncelerin toplumsal belirlenimi olduğunu akla getirebilirdi. XVIII. yüzyılda tesis edilen sanat kurumlarıyla temsil edildiğini düşündüğüm kesişme noktası olarak toplumsal ile entelektüelin buluşmasını akla getirdiği için daha genel bir terim olan "kültür tarihi"ni seçtim. Düşüncelerle genel olarak toplumsal ve ekonomik güçlerin bir araya getirilmesinde kurumların oynadığı önemli rol, İkinci Kısım olan "Sanatın Bölünmesi"ne genel bakışta daha geniş biçimde inceleniyor.

Daha bildik bir tabir olan "sanat dünyası"nı değil "sanat sistemi"ni tercih ettim çünkü bir sanat sistemi, muhtelif sanat dünyalarıyla edebiyat, müzik, dans, tiyatro, film ve görsel sanatların alt dünyalarını da içeren daha geniş bir kapsama sahiptir. Sanat dünyaları, müşterek bir ilgi alanını paylaşmanın yanında belli değer, pratik ve kurumlara bağlılıkları olan sanatçı, eleştirmen, izleyici ve diğerlerinden oluşan ağlardır. Bir sanat sistemi ise, sanat dünyalarından herhangi birine sadece kıyısından köşesinden katılanlar da dahil olmak üzere, muhtelif sanat dünyaları ve daha genelde de bütün bir kültür tarafından paylaşılan en temeldeki kavram ve idealleri içine alır. Örneğin, modern güzel sanatlar sistemindeki "sanatçı" idealinde, edebiyat ve müzik gibi iki dalın kendine özgü yazar ve besteci ideallerinin altında yatan pek çok ortak özellik (özgürlük, hayal gücü, özgünlük) bir araya gelmektedir. Açıktır ki, bu tür normların yorumlanmasında pek çok tarihsel değişiklik olmuştur; ancak bazı varsayımlar ve pratikler, eski sanat sistemiyle modern güzel sanatlar sistemi arasında bir karşıtlık kurmamıza izin verecek kadar geneldir.[3] "Modern sanat sistemi" ibaresindeki "modern" terimini sadece "eski" sanat sistemini "yeni" (güzel) sanatlar sisteminden ayırmak amacıyla kullanıyorum ve dolayısıyla da burada bir bütün olarak

---

tan kavramları kastediyorum. Düzenleyici kavramlar ve bunların kurucu kavramlardan farkına ilişkin daha teknik bir değerlendirme için bkz. Goehr (1992, 102-06). John Searle de benzer bir ayrım yaparak düzenleyici kavramların zaten var olan bir etkinliğe yön verdiklerini, kurucu kavramların ise bir etkinliği yarattıklarını düşünüyor (1995). Ve biz burada sanattan söz ederken zaten var olan ve XVIII. yüzyılda radikal bir dönüşümden geçen bir pratikten söz ediyoruz. Benim "düşünceler" ile "idealler" arasında yaptığım ayrım da Goehr'inkinden (97-101) daha genel bir ayrımdır. Genellikle sanattan düşünce diye söz ederken sanatçıdan ideal olarak, yani bir sanatçının nasıl olması gerektiğine ilişkin normatif bir imge olarak söz ediyorum. Ancak bu terimlerden hiçbirini teknik bir kavram haline getirmeye çalışıyor değilim.

3. Sanat düşüncesi gibi yaygın ve etkilere açık bir şeyin tarihsel bir değerlendirmesi için yapabileceğimiz en iyi betimleme böyle geçici bir betimlemedir. Bkz. Berys Gaut, " 'Art' as a Cluster Concept" (2000).

"modern çağ"ın ne zaman başladığı ya da içinde bulunduğumuz çağın "postmodern" olup olmadığıyla ilgili herhangi bir iddiada bulunmaya niyetim yok. "XVIII. yüzyıl," modern sanat sistemini oluşturan çeşitli unsurların bir araya gelmesine ve pekiş(tiril)mesine sahne olan 1680-1830 arası dönemin ortasını işaret ediyor.

Uzun XVIII. yüzyılın akışı içerisinde gerçekleşen tayin edici bir dönüşe işaret eden dilbilimsel, entelektüel ve kurumsal kanıtlar, elbette ki, modern sanat sisteminin birdenbire düzenleyici hale geldiği mucizevi bir tarihi gösterecek kadar net değildir. Güzel sanatları oluşturan kavramların her birinin dönüşümü ve yeni sanat kurumlarının ortaya çıkışı, zaman açısından olduğu kadar coğrafya ve tür açısından da farklılaştı. Örneğin, şairin prestijinin ve rolünün gelişimi ressamınkinden çok farklıydı. Yaratıcı edebiyatın genel edebiyattan ayrılması ile görsel sanatların güzel sanatlar ve zanaat olarak ikiye ayrılması tam olarak aynı dönemde gerçekleşmedi. Aynı şekilde açıktır ki resim, heykel ve mimarlık "liberal sanatlar" statüsüne Avrupa'nın öteki ülkelerine kıyasla İtalya'da, İtalya'nın öteki bölgelerine kıyasla da Floransa'da çok daha önce erişti. Son bir örnek olarak, "estetik" teriminin Alman sanat söyleminde düzenleyici hale gelmesi Fransa ya da İngiltere'de norm oluşundan onlarca yıl önceydi.

Yaygın kullanımda "sanat" terimi yalnızca görsel sanatlara ya da bir grup olarak güzel sanatlara işaret edebilir. Ben ise bu terimle, her ne kadar daha çok resim, edebiyat, müzik, mimarlık, tiyatro ve fotoğraf üzerinde yoğunlaşsam da, bütün güzel sanat türlerini kastediyorum. Fakat acaba eski ve daha genel "sanat" anlayışıyla kapsamı daha dar olan modern anlamda (güzel) "sanat" arasındaki farkı nasıl belirteceğiz? Küçük harfle yazılan "sanat" kelimesindeki muğlaklık göz önüne alınarak bu iki anlamı birbirinden ayırmak için genellikle büyük harf kullanılır: Genel anlamda sanata karşı Sanat. Ne var ki büyük harf kullanmak da kendi sorunlarını doğuruyor. Görsel sanatlar konusunda en çok okunan popüler tarihlerden biri olan E. H. Gombrich'in *The Story of Art*'ının [*Sanatın Öyküsü*]* ilk paragrafını düşünelim:

> "Sanat" adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır; yani bir zamanlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına becerebildiklerince bizon resimleri çiziktiren, bugünse boya satın alıp reklam afişleri yapan ve yüzyıllardan beri daha birçok başka şeyler üreten insanlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcü-

* Bkz. E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev.: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 3. basım, 1986. (y.h.n.)

gün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde nerdeyse bir korkuluk veya tapınç aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat'ın varolmadığının bilincinde olunulsun. (1986, s. 4)

Bununla birlikte, büyük "S"li güzel sanatın XX. yüzyılda kullandığımız şekliyle küçük "s"li sanatın içinde neredeyse daima gizliden gizliye var olduğu gerçeğinden hiçbirimiz gibi Gombrich'in kendisi de kaçamıyor. Ayrıca "Sanat diye bir şeyin olmadığını ... yalnızca sanatçıların olduğunu" söyleyerek modern güzel sanatlar düşüncesinden yakamızı kurtaramayız; çünkü bağımsız bir yaratıcı kimse olarak modern sanatçı kavramının ta kendisi XVIII. yüzyıldaki güzel sanat ve zanaat kutupsallığının yerleştirilmesinin bir parçasıydı zaten.

Gombrich'inki gibi stratejilerin kusuru şudur: Bu stratejilerin perspektifinden yazılan tarihler, genellikle, eski sanat sistemini modern (güzel) sanatlar sisteminden ayıran keskin farklılıkları örtüyor. Ben burada bu farklılıkların tarihini yazmak ve çoğu edebiyat, müzik ve sanat tarihinin olabildiğince arka plana attığı sanattaki bu kırılmayı ön plana çıkarmak istediğim için üç ayrı terminoloji çifti kullanıyorum: Bu kırılmanın öncesiyle sonrasını genellikle "eski" sanat sistemi ve "modern" sanat sistemi olarak, ya da daha kısa olması açısından "sanat" ve "güzel sanatlar" olarak ve hatta zaman zaman "sanat" ve "Sanat" olarak ayırıyorum. Açık ki, bu çiftlerin hiçbiri tam olarak tatmin edici şeyler değil; çünkü bugünkü "sanat" kelimesi, her ne kadar genellikle "güzel sanatlar"a eşlik eden anlamlar taşısa da, eski anlamların tortularını da taşıyor üzerinde.

Benzer sorunlar "zanaat" terimi için de geçerli. Eski ve daha geniş kapsamlı olan sanat düşüncesinin, modern güzel sanatlar düşüncemizden ziyade zanaat kavramımıza daha yakın olduğu söylenir. Fakat şunu unutmamalıyız ki, eski sanat/zanaat sistemi XVIII. yüzyılda ayrıştırılarak yalnızca güzel sanatlar ve sanatçı alanına yakıştırılan ideallerin birçoğunu da kapsıyordu. Örneklersek, XVIII. yüzyıldaki kırılmanın ardından, incelik, yaratıcılık ve hayal gücü gibi eski zanaatçı/sanatçı imgesinin bütün daha soylu nitelikleri tamamen sanatçıya yakıştırılırken zanaatçının yalnızca yeteneğe sahip olduğu, kurallarla çalıştığı ve işini para kaygısıyla yaptığı söyleniyordu. Dolayısıyla, eğer geleneksel sanat anlayışı bizdeki güzel sanatlar anlayışından daha çok zanaate yakınsa, ki öyledir, bu kısmen eski sanat anlayışının hem güzel sanatların hem de zanaatın belirleyici özelliklerini içermesinin sonucu olarak böyledir. Bundan başka, tıpkı "sanat"

gibi "zanaat"ın da hem daha geniş hem de daha özgül anlamları vardır. Daha özgül anlamıyla "zanaat" yalnızca ustalık ve tekniğe (roman zanaatı) değil aynı zamanda da çeşitli statülerdeki nesne ve pratik kategorilerine, örneğin atölye zanaatlarına (seramikçilik), inşaat zanaatlarına (marangozluk), ev zanaatlarına (dikiş) ve hobi zanaatlarına (kartonpat*) işaret eder. Öte yandan, benim bu kitapta kullandığım en genel anlamıyla ise "zanaat" güzel sanatların zıddını gösteren genel bir kavram olarak işlev görüyor ve bu anlamıyla uygulamalı sanat, minör sanat, halk sanatı, popüler sanat, ticari sanat ve eğlence sanatları gibi iç içe geçmiş kategorileri kapsıyor. Modern güzel sanatlar sistemi XIX. yüzyılda iyice yerleşip "sanat" sözcüğü toplum içindeki özerk bir alanı belirtmeye başlayınca, sanat zanaat karşıtlığı daha genel sanat ve toplum ya da sanat ve hayat karşıtlıklarının içinde eridi. Bu daha genel karşıtlıklar sanatın özerkliğini vurguluyor ve tıpkı içlerine aldıkları sanat ve zanaat karşıtlığı gibi, güzel sanatların gündelik yaşamın amaç ve zevklerinden bağımsız olmasını öngörüyorlar.

"Zanaatçı" ("craftsman" ve "artisan") ve "sanatçı" terimlerinin de karmaşık bir tarihi var. Toplumsal cinsiyet açısından nötr olduğu için her zaman olmasa da çoğunlukla "craftsman"i değil de "craftsperson"ı kullanıyorum. William Morris etkili bir biçimde "handicraftsman" teriminin "artisan" teriminde olmayan bir vakar ve onuru yansıttığından söz ediyordu. Her ne kadar modern kullanımında ve özellikle de Britanya İngilizcesinde vasıfsız emeği çağrıştırsa da "artisan"ı "craftsperson"a genellikle tercih ettim. Tabii ki eski sanat sisteminde bugün kastedilen anlamıyla ne zanaatçı (artisan) vardı ne de sanatçı (artist): bunların yerine, kesin olarak ancak XVIII. yüzyılda ayrışan özellikleri bünyesinde birleştiren zanaatçı/sanatçılar vardı.

Sanatı güzel sanatlarla zanaat olarak ve zanaatçı/sanatçıyı da sanatçıyla zanaatçı olarak ikiye ayıran bu kırılmayı ön plana almak suretiyle XVIII. yüzyıldaki "Kopernik devrimi"nin neleri getirip neleri götürdüğünün daha net bir değerlendirmesini sunabileceğimi düşünüyorum. Fakat tabii böylesi kültürel devrimler nadiren böyle aniden ortaya çıkarlar ve tarihçilerin asıl işlerinden biri de bu tür devrimlerin belirtileri ni, habercilerini ve kökenlerini araştırıp ortaya çıkarmaktır. Ne var ki modern ideal ve pratiklere dair önceden tahminlerin vurgulanması, uzman olmayan okuyucuda, modern edebiyat, sanat ya da ciddi müzik düşüncelerinin mukadder bir gelişimin sonuçları olduğu

* Kartonpat: Kutu, figür vb. yapmada kullanılan, kaynatılıp içine sertleştirici bir madde katılmış kâğıt hamuru. (y.h.n.)

izlenimi bırakacaktır. Benim çalışmamda ise modern sanat sisteminin kaçınılmaz bir evrimin sonucu olarak görülmesine karşı çıkılarak bu tür kolaycı imalardan uzak duruluyor, bunun yerine modern sanat sistemi bir XVIII. yüzyıl icadının sonucu olarak görülüyor.

İcat derken, modern sanat sisteminin bir öğleden sonra Madame du Deffand'ın salonunda kafa kafaya veren birkaç filozof tarafından uydurulan bir şey olduğunu söylemek istemiyorum. Modernöncesi sanat sistemiyle modern güzel sanatlar sistemi arasında bir kırılma olduğunu vurgulamak, bunlar arasındaki sürekliliklerin varlığını inkâr etmek anlamına gelmez; özellikle de eski sistemde hem güzel sanatların hem de zanaatın unsurları bir aradayken. Hakikaten, eski Yunan yazarlarında, Rönesans ressamlarında ve XVII. yüzyıl filozoflarında modern güzel sanatlar, sanatçı ve estetik ideallerinin kimi yönlerini bölük pörçük olarak bulabilirsiniz. Fakat bu fikirlerin düzenleyici bir söylem ve kurumsal sistem oluşturacak şekilde bir araya gelmesi ancak XVIII. yüzyılın sonlarında gerçekleşmiştir. Roger Chartier'in de işaret ettiği gibi, kademeli gelişim radikal ayrışmalara engel değildir: "Bir sistemden ... ötekine geçiş aynı anda hem derin bir çatlama olarak ... hem de tereddütler, geri atılan adımlar ve engellenmelerden oluşan bir süreç olarak da anlaşılabilir" (1988, 36; ayrıca bkz. Burke 1997).[4]

Modern sanat sistemi birçok faktörün bir araya gelmesinin sonucu olarak ortaya çıktı. Bu faktörlerin kimi genel çerçeveli ve kademeli gelişen faktörlerken kimi daha dar çerçeveli ve anlık, kimi esasen entelektüel ve kültürel faktörlerken kimi öncelikle toplumsal, siyasal ve ekonomikti. Bu faktörlerin bir araya gelmesi kademeli ve düzensizdi; dolayısıyla bu konuda çok şey tartışmaya açıktır. Yalnız şurası kesin: XVIII. yüzyıldan önce ne modern güzel sanatlar, sanatçı ve estetik düşünceleri ne de bunlarla ilintilendirdiğimiz pratiklerle kurumlar kümesi normatif bir sistem oluşturmazken, XVIII. yüzyıldan sonra modern sanat sisteminin başlıca kavramsal karşıtlıklarıyla başlıca kurumları büyük ölçüde oturmuştu ve o zamandan beri düzenleyici durumdadır. "Bu şey gerçekten sanat mı?" ya da "'Sanat'la 'toplum' arasında nasıl bir ilişki var?" gibi sorular, ancak modern sanat sisteminin özerk bir alan olarak yerleşmesinin ardından sorulur oldu. Açık

4. Örneğin David Summers, Rönesans doğalcılığının Aristoteles ve ortaçağa uzanan köklerinin izini sürdüğü önemli bir çalışmada, *sensus communis* düşüncesinin Leonardo'dan Kant'a süreklilik arz ettiğini gösteriyor. Ancak bu süreklilik, XVIII. yüzyılda sanat kavramında tarihi bir kırılmanın yaşandığı düşüncesiyle tamamen uyuşuyor. Söz konusu kırılmanın derinliklerindeki süreklilik eski sanat düşüncesinde ve duyumsal deneyime gittikçe daha fazla itibar edilmesindedir (Summers 1987, 8-9, 17, 319).

ki, güzel sanatlar alanındaki düşünce ve pratikler o günden bugüne evrilmeye devam etmiştir; ancak XVIII. yüzyılın akışı içerisinde tesis edilen bu sanat sistemi, bu değişimlerin çoğunun gerçekleştiği çerçeveyi korumuştur.

Avrupalı güzel sanatlar sisteminin evrenselci iddialarına meydan okunan bir kitapta Çin, Japonya, Hindistan ve Afrika'nın sanat pratikleri ve sanat anlayışlarıyla yapılacak bir karşılaştırma faydalı olurdu. Geçmişte "Japon Sanatı" ya da "Çin Sanatı" gibi başlıklarla sunulan kimi popüler incelemelerde bu kültürlerin sanat hakkındaki temel varsayımlarıyla Avrupa ve Amerika'nın ana akım varsayımları arasındaki derin farklılıklar tartışılmıştır. Ne var ki, XIX. yüzyıla dek Japoncada bizdeki "sanat" kavramını karşılayan ortak bir ad olarak herhangi bir sözcük yoktu; keza, Craig Clunas'ın işaret ettiği gibi, "Çin Sanatı" tabiri "epey yeni bir icattır... XIX. yüzyıldan önce Çin'de hiç kimse" resim, heykel, seramik ve hattatlığı "aynı araştırma sahasının bileşenleri" olarak bir başlık altında toplamıyordu (1997, 9). Hiç kuşku yok ki, aynen çoğu kültür gibi Çin ve Japon kültürlerinde de eski ve daha genel anlama sahip bir "sanat" kavramı vardı; keza, bizdeki "estetik" terimi aynı zamanda bir tür adı olarak güzelliğe dair her türlü kuram ya da tutum için kullanılabildiğine göre pekâlâ Japon ya da Hint "estetiği"nden de söz edilebilir (Saito 1998). Bununla birlikte, bu zengin ve karmaşık gelenekleri Avrupalı güzel sanat ve estetik kavramlarının içinde değersizleştirmekte aceleci davranmamalıyız. Özellikle Avrupalı kavram ve pratiklerle çeşitli Asyalı kavram ve pratikler arasındaki fiili benzerlikleri ortaya koymak için ayrı bir kitap yazmak gerekir. Bu kitabın bir bölümünde, geleneksel Afrikalı ya da Yerli Amerikalı kültürlerin ilkel ya da kabilesel denilen sanatlarını Avrupa'nın kutuplaşmış sanat sistemine asimile etme çabalarından doğan kimi paradoks ve çarpıklıklara kısaca değiniyorum. Ancak, öteki kültürlerin sanat idealleri ve kurumlarını yeterince anlayabilmemiz için öncelikle Batılı kavramların, pratiklerin ve kurumların tekilliğini iyice kavramamız gerekiyor.

Denememi Avrupalı eski sanat sistemiyle daha yakın dönemin güzel sanatlar sistemi arasındaki süreksizlikler üzerinde yoğunlaştırmak suretiyle, geleneksel süreklilik ve kaçınılmazlık anlatılarına kıyasla inandırıcı ve günümüz için daha aydınlatıcı bir hikâye anlattığımı düşünüyorum.[5] Aynı şey güzel sanat ideallerinin ve kurumlarının

5. Hayden White'ın dediği gibi, her anlatısal tarih belli bir üsluba eğilimlidir ya da istemsiz olarak bir tarafa kayar. White'ın terimleriyle, ben, modern sanat ve sanatçı anlayışlarını kaçınılmaz bir sonuç olarak gören *synecdochic* anlatıların karşısına ironik bir hikâye koyu-

evrensel olduklarına ya da eskiçağın dünyasına dayandıklarına inananları da bekliyor ve zaten bugün bazıları buna girişmiş bulunuyor (Marino 1996). Genel okura hitap eden böyle bir kitapta özcü bir görüşü ya da süreklilik görüşünü savunan bilginleri tartışmak yersiz olur. Ancak Arthur Danto'nun yakınlarda yayımlanan ve kaçınılmaz sonuç hikâyesi güçlü bir örnek olan *After the End of Art* (1997) [Sanatın Sonundan Sonra] kitabıyla kendi yaklaşımımı kısaca karşılaştırmak faydalı olabilir.

Danto her ne kadar bir tarihçi olarak değil bir filozof olarak yazsa da, cüretkâr bir biçimde, "sanatın ezelden beri aynı olduğu" şeklindeki özcü inançla sanatın özünün tarihin akışı içinde ağır ağır kendisini gösterdiği yolundaki tarihsel yaklaşımı birleştiriyor (95). Danto'nun hikâyesinin sürprizlerinden biri şu: Estetik, sanatın özünün bir parçası olarak değil, yalnızca XVIII. yüzyılda ortaya çıkan olumsal (ve yanlış anlaşılmış) bir görüş olarak görülüyor bu çalışmada. Öte yandan bir özcü olarak Danto, her ne kadar Batı kültürünün Rönesans sonrasına dek güzel sanatlar ve zanaat arasındaki özsel farklılıktan tamamen haberdar olmadığını teslim etse de, sanat ve zanaat karşıtlığının ezeli ve evrensel *olduğuna* da aynı derecede inanıyor (114).

Hatta Danto bir yandan XVIII. yüzyılda sanat kavramında bir "devrim"in olduğunu kabul ediyor ancak şuna da inanıyor: "tarihsel devrimlerin gerçekleşmesi için tarihüstü bir sanat kavramı var olmalıdır" (187). Birkaç cümleyle özetlemek gerekirse Danto'nun tarihsel senaryosu şunu söylüyor: Sanatla zanaat aslında ezelden beri ayrıdır; ne var ki ilk zamanlar bunlar birbirlerinden ayrı değerlendirilmedi, bunun yerine taklit [imitation] kavramının çatısı altında birleştirildi. XVIII. yüzyıla gelinip de insanlar bunların özde farklı olduklarının ayırdına varınca sadece güzel sanatları daha üstün bir taklit biçimi olarak görmekle kalmayıp aynı zamanda da güzel sanatları zanaattan öncelikle (ve yanlış bir yaklaşımla) estetik bağlamında ayırdılar. Bununla birlikte, sanat, modernizmin doğuşuna dek bir taklit biçimi olarak görülmeye devam etti. Modernizmden sonra ise sanatçılar bizzat, sanatın özünü aramaya koyuldular. Bu arayış ise 1965 yılında, pop art ve kavramsal sanatın, sanatta "doğru" yolun olmadığını kanıtlamasıyla sona erdi. İşte sanat nihayet asıl doğasını ortaya koymuştu: Bir önerme ortaya atan ve bunu kendini bilen biçimde cisimleştiren bir şey. Sanatın özünün "cisimleşmiş anlam" olduğunun açığa çıkmasıyla birlikte sanat ile zanaat karşıtlığının hakikatte ne

yorum (1987). [Synecdochic: kapsamlayıcı; bir kelimeyi kapsamını genişleterek ya da daraltarak bir bütünün ya da parçanın yerine kullanma. (y.h.n.)]

olduğu da gözler önüne seriliyordu: Cisimleşmiş anlam karşısında sırf fayda, deha karşısında sırf beceri.

XVIII. yüzyıldan önce "devrimlerin gerçekleşmesi için" bir sanat kavramının var olduğu konusunda Danto ile aynı fikirdeyim. Ne var ki bu sanat anlamla faydayı ve dehayla da beceriyi birleştiren eski anlamdaki sanattı. Benim burada anlattığım tarih entelektüel, kurumsal, toplumsal birçok olumsal faktörü bir araya getirmeye çalışırken, Danto görsel sanatların içsel tarihini izleyerek sanatın özünün mukadder doğumunu görmek için bu tür olumsallıkların ötesine geçerek bakıyor meseleye. Danto'ya göre, sanatın özü ta başından itibaren en sonunda açığa çıktığı hali almak için yol alıyordu; ve dolayısıyla da bu öz artık açığa çıktığına göre sanatın tarihsel evresi bitmiştir: Sanatın bundan böyle "anlatısal bir istikamet"i yoktur (2000, 430). İşte Danto, tartışmalı "sanatın sonu" tabiriyle bunu kastediyor. Bu kışkırtıcı tabir sanatın kendi özünü arayışının bittiğini söylüyor. Bana göre, artık bir daha asla dönemeyeceğimiz eski sanat sistemiyle birçoklarının aşmaya uğraştığı modern sanat sisteminin ötesinde üçüncü bir sanat sisteminin olup olmayacağı sorusu hem mümkün hem de acil bir soru olarak önümüzde duruyor.[6]

6. Danto'nun çalışmasına ilişkin burada yaptığım kısa değerlendirmenin, kitabında çağdaş sanatın bütün türlerini anlamamıza önemli katkılar sunan yazarın tartışmasının felsefi ve tarihsel karmaşıklığını yansıtabildiği söylenemez. Bu durum bilhassa Danto'nun son on beş yıla ilişkin yaptığı özlü sanat eleştirisinde açık bir şekilde ortaya çıkıyor (1992, 1994, 2000).

Birinci Kısım
Güzel Sanat ve Zanaat Ayrımının Öncesi

GENEL BAKIŞ

Eski insanların da "tıpkı bizler gibi" olduklarını düşünmek ve Homeros'un *İlyada*'sını, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'nin tavanını ya da Bach'ın *Aziz Matta Pasyonu*'nu modern anlamıyla birer sanat eseri olarak görmek insanı rahatlatıyor. Önümüzdeki birkaç bölümde bu tür bir yaklaşımın –her ne kadar genellikle popüler araştırmalar ve antolojilerce teşvik edilse de– ne denli yanıltıcı olabileceğini göreceğiz. Burada modernleştirici anlatıların ve serimlemelerin peşin hükümlerini açığa vurmak, ama öte yandan da bunlardaki hakikat payını teslim etmek istiyorum. Bu tür anlatılar ve serimlemelerde doğru olan şey, modern güzel sanat ideal ve pratiklerine benzeyen bölük pörçük unsurların geçmişte gerçekten var olabileceğidir. Yanlış olan şey ise, bu tür benzerliklerle gözlerimizi boyayarak aradaki bü-

yük farklılıkları görmemize engel olmaları ve modern sanat düşüncesinin insanlık tarihi kadar eski olduğu şeklinde bir yanılsama yaratmalarıdır. Hiç kuşkusuz geçmiş, bugüne doğru çok küçük adımlarla ilerliyor; ancak öyle anlar var ki bu kademeli değişimler en sonunda bir araya gelerek birkaç kuşak arasında ani bir kayma yaratıyor. Bizim burada ele alacağımız mesele Platon'un yorumlarında ya da Donatello'nun heykellerinde modern tınıların olup olmadığı değil, daha çok eski sanat/zanaat sisteminin –idealler, pratikler ve kurumlardan oluşan bütünleşmiş bir kompleksin– yerini yeni bir zanaat ve güzel sanat *karşıtlığı* sisteminin ne zaman ve nasıl aldığıdır.

XVIII. yüzyıldaki kırılmanın ne denli keskin olduğunu gösterebilmek için, önümüzdeki bölümlerde, eski Yunan'dan XVII. yüzyılın ortalarına dek sanat konusundaki hâkim anlayış ve örgütlenme ile bizim bu konudaki varsayımlarımız arasındaki radikal farklılıklar üzerinde yoğunlaşacağım. Birinci ve İkinci Bölümlerde, iki bin yılı aşkın bir süreyi kapsayan bu dönemde Batı kültüründe güzel sanatlar gibi bir kavram ya da kelimenin olmadığını, zanaatçı/sanatçının yaratımcıdan ziyade imalatçı olarak görüldüğünü ve genel olarak da heykellere, şiirlere ve müzikal eserlere esasen kendileri adına varolan şeylerden ziyade özel ve belli amaçlara hizmet eden şeyler olarak bakıldığını gösteriyorum. Eski dünyada ya da ortaçağda, ne güzel sanatlar ne de zanaat değil sadece sanat vardı; keza, ne "sanatçı" ne de "zanaatçı" değil yalnızca beceri ve hayal gücüne, gelenek ve yeniliğe aynı derecede önem veren zanaatçı/sanatçı vardı. Ne de bir zamanlar inanıldığı gibi ortaçağ ile Rönesans arasında keskin bir kırılma oldu. Üçüncü Bölümde, ressam ve heykelcilerin statülerindeki ve imajlarındaki yükseliş ya da kalıcı edebi "eser" idealine yapılan yeni vurgu gibi Rönesans'la birlikte ortaya çıkan ve modern güzel sanatlar anlayışının habercisi olan kimi işaretleri ele alıyorum. Fakat aynı zamanda, Rönesans'ta sanat ve bunların imalatçılarının hâlâ bir himayecilik/sipariş sistemi içinde işlediğini gösteriyorum; bu sistemde, ister Raphael'in resimleri ister Shakespeare'in oyunları olsun, hemen her şey belirli izleyiciler, mekânlar ya da işlevler için özel olarak düzenlenirdi. XVI. yüzyılda bazı yeni pratikler (sanatçı biyografileri, sanatçıların kendi portreleri), kimi yeni kurumlar (sanat akademileri) ve yeni üretim ilişkilerini haber veren kimi ipuçları (birkaç koleksiyoncu ve sanat piyasaları) belirmeye başlamıştı ama yine de sanatın algılanışı ve örgütlenişi bağlamında hâlâ eski tutumlar hâkimdi. Dördüncü Bölümde XVII. yüzyılda modern sanat sistemine doğru geçişin yaşandığı önemli dönem inceleniyor. Gerçi XVII. yüzyıl boyunca Avrupa'nın çoğu böl-

gesinde ressam ve heykelcilerin statüsü hâlâ tartışılıyordu tartışılmasına ama yazarlar monarşik devletler nezdinde yeni bir itibar kazanıyor ve modern edebiyat kategorisine benzer bazı şeyler oluşmaya başlıyordu. Öte yandan, bilimin yükselişi ve piyasa ekonomisinin daha da gelişmesiyle birlikte eski sanat sisteminin entelektüel ve toplumsal temeli baltalanıyor, bunun sonucu olarak da liberal sanatlar/mekanik sanatlar şeması demode oluyor ve sanat deneyiminde beğeninin rolü artıyordu. Eski sanat sistemi parçalanmaya başlamasına rağmen XVII. yüzyıl toplumları sanatla zanaatı, sanatçıyla zanaatçıyı ve zevkle amacı bir arada tutmayı hâlâ başarabiliyorlardı. Eski sanat sistemini yeniden diriltmemiz artık imkânsız –o sistem, bir daha asla geri gelmeyecek mertebelere dayalı hiyerarşik bir topluma bağlıydı– ancak hâlâ ondan bazı şeyler öğrenebiliriz.

I
Yunancada Öyle Bir Kelime Yoktu

Çoğumuza göre bir *Antigone* gösterisine gitmek, bir cumartesi gecesi senfoniye ya da baleye gitmek gibi bir "sanat" deneyimiydi. Ne var ki eski Atinalılar *Antigone*'yi ilk gördüklerinde bunu yıllık bir dinsel-siyasal şenlik olan "Şehir Dionysiası"nın bir parçası olarak seyrediyorlardı. Yurttaşlar kendi ilçe meclislerinden bilet alırlar ve aynı amfiteatr içinde bulunan şehirli toplulukların yaptığı gibi kendi siyasal "kabile"lerinden olanlarla otururlardı. Büyük amfiteatrın zemininde bulunan bir altardaki kurbanları canlandıran Dionysos rahipleri ise ön sırada özel olarak yontulmuş koltuklara otururlardı (şekil 2). Beş gün süren şenlikler büyük bir dinsel tören alayının geçişi ve savaşta ölenler onuruna yapılan seremonilerle açılırdı; bu seremoniler çerçevesinde savaşta ölenlerin devlet tarafından büyütülen çocukları

tanıtılır ve Atina'nın müttefikleriyle onlardan alınan haraçlar duyurulurdu. Yarışmalar ancak bunların ardından başlardı; bunların başında dokuz trajedi, üç satir oyunu, beş komedi ve korolar tarafından Dionysos için okunan yirmi ilahi gelirdi. Aynı şekilde Romalıların tiyatro oyunları da dinsel-siyasal bir bağlamda sergilenir, genellikle "tanrılar onuruna düzenlenen ve toplumsal dayanışma ve coşkuyu ifade eden seremonilere ilave" olarak yurttaş oyunlarına eşlik ederdi (Gruen 1992, 221). Winkler ve Zeitlin'in Yunan dramasına ilişkin söyledikleri gibi, bu tür bağlamlarda "bunlara modern anlamda oyun demek bile yanlış görünüyor" (1990, 4). Aynı şekilde bunlara modern anlamda "güzel sanat" demek de yanlış olacaktır.

A. SANAT, *TECHNE, ARS*

Hakikaten, çoğu şey için kesin ayrımlar kullanmış olan Yunanlıların dilinde bizim güzel sanat dediğimiz şeyin karşılığı olan hiçbir sözcük yoktu. Bizim genellikle "sanat" olarak çevirdiğimiz *techne* kelimesi, tıpkı Romalıların *ars*'ı gibi, bugün bizim "zanaat" dediğimiz şeyleri de içine alıyordu. *Techne/ars*, marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykelcilik ve at terbiyeciliği gibi birbirlerinden çok farklı şeyleri kapsıyordu. Gerçekten de *techne* ve *ars*, bir nesneler sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu. Buna rağmen, kuşaklar boyunca filozoflar ve tarihçiler Yunan ve Roma'da, bu kelime bulunmasa da, bizdeki gibi bir güzel sanatlar kavramını benimsediklerini iddia ettiler. Fakat tabii mesele böyle bir kelimenin olup olmaması değil, eldeki kanıtların nasıl yorumlandığıdır ve ben eski Yunanlıların ve Romalıların güzel sanatlar kategorisi diye bir şeylerinin olmadığını gösteren yığınla kanıt olduğunu düşünüyorum. Hatta ilk bakışta bizimkileri andıran bölük pörçük sözce ya da pratikler bile asıl bağlamlarına oturtulduklarında genellikle farklı bir anlama bürünüyorlar. Her ne kadar teamülleri ve kökenleri araştırmak rahatlatıcı olsa da eskilerin tutumlarıyla bizimkiler arasında bulunan derin farklılıklardan öğreneceğimiz çok daha fazla şey var.

Pek çok filozof ve tarihçi anakronik biçimde hâlâ Platon ya da Aristoteles'in güzel sanat anlayışından söz etmekte ısrar ettiğine göre, değerlendirmemize ne Platon'un ne de Aristoteles'in –ve ne de genel olarak Yunan toplumunun– resim, heykel, mimarlık, şiir ve müziği tekil ve ayrı bir kategoriye ait olarak görmediklerini belirterek başlayabiliriz. Elbette beşeri sanatları kavramsal olarak alt gruplara



Şekil 2. Sıraların görünüşü. Dionysos Tiyatrosu. Atina. Alinari ve New York Art Resource'un izinleriyle.

ayırma yönünde birçok girişim vardı ama bu girişimlerin hiçbiri bizdeki modern güzel sanatlar ve zanaat ayrımına tekabül etmiyordu (Tatarkiewicz 1970). Öteden beri bizdeki güzel sanatlar anlayışının habercisi olarak anılan eskiçağ pratiği, resim, destan ve trajedinin taklit sanatları (*mimesis*) olarak ele alınmasıdır. Taklidin bazı sanatlardaki ortak özelliklerini tanımlarken, Platon ve Aristoteles bunları değişmez bir grup olarak ayırmıyorlardı; Aristoteles'teki "taklit sanatları" modern anlamdaki "güzel sanatlar" değildir. Aristoteles için, her ikisi de taklit sanatı olan resimle trajedinin ortak yönleri, *yordam [procedures]* itibarıyla ayakkabıcılık ya da hekimlik gibi sanatlardan ayrı kılmıyordu kendilerini. Bugünkü post-romantik duyarlılıklarımızı yaralayabilir ama Aristoteles, zanaatçı/sanatçının belli bir ham maddeyi (insan karakteri/deri) alıp belli bir fikir ve işlem kümesini (oyun örgüsü/ayakkabı biçimi) kullanmak suretiyle belli bir ürün (trajedi/ayakkabı) imal ettiğine inanıyordu. J. J. Pollitt'in söylediği gibi, "Taklit sanatlarında nihai biçimler gerçekten de, nesneler olduğu kadar imgelerdir de ve bu durum söz konusu sanatları özel bir grup olarak

ayırıyor; ne var ki Aristoteles hiçbir yerde bunların işleyiş biçimini öteki sanatlarınkinden farklı olarak gördüğünü söylemiyor... Eğer Aristoteles özel bir güzel sanatlar grubunun olduğunu düşünmüş olsaydı herhalde bunu açıkça söylerdi" (1974, 98). Her ne kadar Platon'un *Devlet*'in* 10. kitabında taklide yaptığı meşhur saldırıda şiir ve resim taklit sanatları olarak görülüyorsa da Platon başka bir yerde yanıltmacayı, büyü numaralarını ve hayvan seslerinin taklidini de taklit sanatları olarak sınıflandırıyor. Elbette, ne Platon ne de Aristoteles, sanki trajediler tarım aletlerinden üstün değilmiş ya da heykeller çarıklardan daha iyi değilmişçesine, beşeri sanatın (*techne*) bütün ürünlerini eşit görüyor değillerdi (Roochnik 1996). Ne var ki aralarında hiyerarşi olması bir kutupsallık olduğu anlamına gelmez. Eric Havelock, Platon'da bir güzel sanat kuramı bulmaya çalışan bilginlerin argümanlarını değerlendirdikten sonra, bu bilginlerin "*bizim kullandığımız halleriyle* ne 'sanat' ne de 'sanatçı' kelimesinin eski ya da yüksek-klasik Yunancaya tercüme edilemeyeceği gerçeğine rağmen" akıntıya kürek çekercesine böyle bir arayışa girdikleri sonucuna varıyordu (1963, 33).[1]

Eski dünyada bizdeki modern güzel sanatlar kategorisinin karşılığı olmadığı gibi bunun "edebiyat" ya da "müzik" gibi bileşenlerinin karşılığı da yoktu. Gerçi antik dönemin sonlarında *litteratura* terimi zaman zaman bir yazı kümesini anlatmak için kullanılabiliyordu ama tabii ki "literatür" sözcüğü yaratıcı yazılar dünyasına işaret eden modern anlamı içermiyordu. Bunun yerine grameri ya da genel olarak yazılı öğrenimi ifade ediyordu. Erich Auerbach imparatorluk Romalı'nda, aynı zamanda metinleri ezbere ya da doğrudan okuyan eğitimli sınıfların küçük bir tabakasının konuştuğu ve yazdığı ayrı bir "edebi" ya da "yüksek" dil olduğunu öne sürüyor. Ancak bu metinler yalnızca şiirlerden oluşmuyordu, aynı zamanda yasalarla ve törenlerle ilgili yazıları da içeriyordu ve bu "Yüksek Latince"yi konuşup yazan insanlar çoğunlukla üslupçu olsalar bile, onların eğitim görmüş "edebi" yazıları özel bir alan oluşturan yaratıcı edebiyata dair modern düşüncelerden çok daha geniş kapsamlıydı (Auerbach 1993).

Eski dünyada bizim bugünkü edebiyat anlayışımıza en çok yakla-

* Bkz. Platon. *Devlet*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Mehmet Ali Cimcoz. İş Bankası Kültür Yay., 2000. (y.h.n.)

1. Havelock ile Pollitt sadece "güzel sanat" gibi bir "kelime"nin olmadığını değil aynı zamanda böyle bir kavram ya da pratiğin de olmadığını söylüyorlar. Ne yazık ki öğrenciler anakronik çevirilerle yanıltılabiliyor. Örnekleyecek olursak, *mimetes* tam anlamıyla "taklitçi" demektir. Halbuki birçok çeviride modern çağrışımlarıyla "sanatçı" kelimesiyle karşılanıyor. Bu ve benzeri sorunlara ilişkin en iyi tartışmalardan bazılarını George A. Kennedy'nin derlemiş olduğu klasik eleştiri hakkındaki kitapta bulabilirsiniz (1989).

şan şey şiir kategorisiydi. Kesinlikle, şiirin yeri görsel sanatların tümünden daha üstündü; kısmen üst sınıfların eğitimiyle ilintili olduğu için. Bunun bir sonucu olarak eski dünyadaki şiir kavramları bizimkilere daha fazla benziyor. Eski ve modern dünyanın şiir düşünceleri arasındaki sürekliliklerin altını çizen bilginlerin kendi yaklaşımlarını kanıtlamak için kullandıkları birkaç gözde metin var. Bunlardan biri de Aristoteles'in, bir eylemin taklidi olarak trajik şiiri şiirleştirilmiş bilimden ayırdığı ve şiirin evrenselliğiyle tarihin tikelliğini karşılaştırdığı *Poetika*'sıdır.* Fakat Aristoteles'in ayrımlarıyla bizimkiler arasındaki paralelliği abartmamalıyız. Örneğin, şiirselleştirmenin fiil kipi (*poein*), bizdeki romantik yaratıcılık vurgularından eser taşımayan "meydana getirmek" anlamına geliyor sadece.

Eski dünyada modern düşünceleri andıran sanata ilişkin tek genel sınıflandırma geç Helenistik ve Roma dönemlerinde sanatın liberal ve bayağı (ya da "hizmetçi") sanatlar olarak ikiye bölünmesiydi. Bayağı sanatlar fiziksel emekle ve/veya ücret karşılığı yapılan sanatlarken, liberal ya da özgür sanatlar ise soylu ve eğitimli sınıflara uygun olan entelektüel sanatlardı. Özgür sanatlar kategorisi o kadar da katı olmamasına rağmen çekirdeğinde sözel sanatlar olarak geçen gramer, retorik ve diyalektikle matematiksel sanatlar sayılan aritmetik, geometri, astronomi ve müzik yer alıyordu. Şiir genellikle gramer ya da retoriğin bir alt dalı olarak görülüyordu; müzik ise, oktav-ruh-kozmos ahenginin vurgulandığı Pythagoras geleneğindeki yorumuyla, eğitim işlevi ve matematiksel doğasından ötürü liberal sanatlar kategorisine dahil ediliyordu. Ancak liberal sanatların bir üyesi olarak düşünülen "müzik", esasen armoni kuramlarını inceleyen müzik *bilimi*ydi. Yoksa, şarkı söyleme ya da bir enstrümanı çalma becerisi, yalnızca üst sınıfların eğitim ya da eğlence programlarının bir parçası olduğu sürece liberal bir sanattı. Nitekim ziyafetlerde para karşılığı şarkı söylemek ve çalgı çalmak bayağı sanatların içine giriyordu (Shapiro 1992). Antik dönemin kimi yazarları yedi sanattan oluşan bu çekirdeğe başka bazı sanatları da dahil ediyorlardı. Bu listeye en fazla dahil edilenler tıp, tarım, mekanik, denizcilik ve jimnastikti; ayrıca zaman zaman bu listeye mimarlık ya da resim de ekleniyordu. Fakat çekirdek listeye ilave edilen bu sanatlar daha çok üçüncü bir kategori olan "karma sanatlar" olarak anılıyordu; bunlar liberal ve hizmetçi unsurları birleştiren sanatlardı. Dolayısıyla, antik dönemdeki liberal sanatlar şemasında şiir genellikle gramer ve retorikle, müzik (kuram olarak müzik) de matematik ve astronomiyle gruplandırılıyordu; ve bu şema-

* Bkz. Aristoteles, *Poetika*, çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1995. (y.h.n.)

da görsel sanatlarla müzikal pratik, ya "hizmetçi" sınıfına sokuluyor yahut da mimarlık ve denizcilik gibi şeylerle birlikte arada bulunan sanatlar içinde sayılıyordu (Whitney 1990).

B. ZANAATÇI/SANATÇI

Eski dünyadaki "sanatçı" anlayışına dönersek, o dönemin gözündeki "sanatçı"nın modern bağımsızlık ve özgünlük ideallerinden ziyade bizim zanaatçı kavramımıza daha yakın olduğunu keşfederiz. Marangozluk ya da denizcilikte olduğu gibi resim ve heykelde de Yunanlı ya da Romalı bir zanaatçı/sanatçının ilkelere dair entelektüel bir kavrayışı pratik anlayış, beceri ve zarafet ile birleştirmesi gerekiyordu. Eski dünyada, "sanat" olarak anılan herhangi bir etkinlik, bizim bugün "bilim" saydığımız etkinliklere benzer bir prestije sahipti. Nitekim o zamanlar, "X bir sanat mıdır?" sorusunu işleyen sayısız inceleme kaleme alınmıştı. Hipokrat'tan Çiçero'ya dek birçok yazar sanatları ikiye ayırıyordu: Birincisi, gemi inşaatı ya da heykelcilik gibi, bir imalatçının tatminkâr bir ürünü garanti edebileceği üretim sanatları; ikincisi ise tıp ya da retorik gibi, hem bilginin hem de ürünün daha az belirgin olduğu performans sanatları. Ne var ki bu incelemelerde güzel sanatlar ve zanaat arasında bizdeki anlamıyla bir ayrım yapılmıyordu (Roochnik 1996).

Aristoteles'in üretici sanat (*techne*) ile ahlâki bilgelik (*phronesis*) arasında kurduğu etkili karşıtlık, zanaatçı/sanatçının hesaplayıcı akılcılığını abartıyor ve bu şekilde sonraki zanaat kuramları üzerinde talihsiz sonuçlar yaratıyordu. *Nikomakhos'a Etik*'te,* örneğin, Aristoteles üretici *techne*'yi "rasyonel düşüncenin ve alınan eğitimin rehberliğinde herhangi bir şey imal etme kabiliyeti" olarak tanımlıyordu (1140. 9-10). Halbuki *techne* Yunan kültüründe Aristoteles'in formülündeki gibi sadece dar bir rasyonel ya da "teknik" anlama işaret etmiyor aynı zamanda doğaçlama bir incelik boyutunu da kapsıyordu. Kıvrak anlayışı da içine alan bu daha geniş anlamıyla *techne*'ye paralel Yunanca bir nosyon vardı: Avcının ya da Homeros'un Odysseus'unun "kurnaz zekâ"sına işaret eden *metis*.[2] Eski dünyada tıp ve askeri stratejiden tutun da çömlekçilik ve şiire kadar uzanan çeşitli sanatları icra eden insanlar modern anlamda ne "zanaatçı" ne de "sa-

* Bkz. Aristoteles, *Nikomakhos'a Etik*, çev.: Saffet Babür, Ayraç Yay., 1997. (y.h.n.)

2. Bkz. Detienne ve Vernant (1978) ve Dunne (1993). Aristoteles'in kendisi de, her ne kadar genellikle üretici sanatların karşıtı olarak performatif sanatlar için kullansa da, bazen *techne*'yi daha kıvrak boyutuyla kullanıyordu.

natçı" değil zanaatçı/sanatçıydı: Yani becerikli ve incelikli icracılardı.

Eski Yunanlıların zanaatçı/sanatçı anlayışında, çarpıcı bir şekilde eksik olan, bizdeki modern hayal gücü, özgünlük ve özerklik vurgusudur. Hayal gücü ve yaratım, genellikle, modernlikte vurgulanan anlamıyla alınmıyor, bunun yerine belli bir amaç için sipariş verilen bir şeyi imal etmenin bir parçası olarak değerlendiriliyordu.[3] Gerçi İ. Ö. V. ve IV. yüzyıllarda Yunan natüralizminin resim ve heykelcilikteki kazanımları büyük bir hayranlıkla anılıyordu; ama ressam ve heykelciler çoğunlukla hâlâ el işçileri olarak görülüyordu ve nitekim Plutarkhos, Phidias'ın meşhur Zeus heykelini gören ve buna hayran da olan yetenekli hiçbir genç aristokratın Phidias *olmak* istemeyeceğini söylüyordu (Burford 1972, 12). Yunan halkı zanaatçı/sanatçıyı hor gören bu aristokrat her zaman tutumu paylaşıyor değildi. Ayrıca, her ne kadar eskiçağdakilerin heykelciler ve ressamlarda hayran oldukları şey genellikle onların gerçekliği taklit etmekteki ustalıkları olsa da, (ölmüş) Yunanlı heykelcilerin ve ressamların sonraki dönemlerde kimi Romalı çevrelerdeki statüleri çok yüksekti. Plinius ya da Çiçero'nun ressam ve heykelcilere daha fazla saygı duyulduğunu gösteren pasajlarına rağmen, ne kadar zeki, marifetli ya da esinlenmiş olursa olsun ücret karşılığı yapılan her türlü el işi üretime ya da performansa gösterilen güçlü aristokratik önyargı hâlâ devam ediyordu.

Tabii, resim ya da heykel imalatçılarının düşük statülerine ilişkin bu değerlendirmeler hitabet ya da şiir imalatçıları için geçerli değildi. Şair kavramı ve şair figürü karmaşıktı ve Homeros ile Plutarkhos arasındaki yaklaşık sekiz yüz yıllık süre içinde pek çok permütasyon yaratmıştı (Nagy 1989). Bu dönemin başlarında şair ve kâhin/peygamber kavramları birbirlerinden henüz tamamen ayrı değildi; ancak bu iki kavram birbirinden ayrıldıktan sonra bile şairler şenlik ilahileri ya da zafer methiyeleri için sipariş almaya devam ediyorlardı (Pindaros). Bazı filozoflar ve edebiyat kuramcıları, Platon'un, *İon*'daki,* şiirin akli bir üretim değil akıldışı bir esin olduğu yolundaki ifadesinin (ki bu bir kompliman değildi) Yunanlıların esinlenmiş dehanın eseri olan güzel sanatlarla sadece kuralların takip edilmesiyle üretilen zanaat arasında zımni bir ayrım yaptıklarını gösterdiğini iddia ediyorlar. Böyle bir iddia sadece zanaatçılıktaki ustalığa dudak büken modern anlayışı geçmişe yansıtmakla kalmıyor aynı zamanda Musa'ların yazara

3. Hayal gücü tartışmalarına ancak Helenistik dönemde ve daha sonra da hitabetteki canlı görselleştirmeyi ele alan retorik kuramcıları arasında rastlıyoruz ki bunlar Kant'tan ve Romantiklerden çok farklıydı (Pollitt 1974; Barasch 1985; Vernant, 1991).

* Bkz. Platon, "İon", *Diyaloglar I*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Adnan Cemgil, Melih Cevdet Anday, Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, 1996. (y.h.n.)

yalnızca esin değil aynı zamanda bilgi, bilgelik ve etkili teknikler verdiğine inanıldığı gerçeğini de göz ardı ediyor (Gentili 1988). Geç dönem Yunanlı ve Romalıların şairin özgürlüğüne yaptıkları imalar, bağımsızlığın ya da "romantik yaratıcı hayal gücü kavramlaştırmasının" yansımaları olarak değerlendirilmemelidir (Halliwell 1989, 153). Aynı şekilde, Romalı *vates* (rahip-şair) figürünün Vergilius ve Horatius tarafından yeniden canlandırılışına da romantik düşüncelerin gözlüğüyle bakmamalıyız. Vergilius ve Horatius bu *vates* nosyonunu biraz himaye altındaki yazarlar olarak kendi rollerini örtmek için, biraz da tekniğin tamamlayıcısı olarak yetenek düşüncesi için bir yedek şeklinde kullanıyorlardı. Bununla birlikte teknik (*ars*) mutlak merkez olma özelliğini korudu; Horatius'un *Ars Poetika* [Şiir Sanatı] adlı çalışması, sonraki yüzyıllar için, bütünlük ve uygunluk (görgü) öğretilerini ve hiç durmadan kusursuzlaştırma ihtiyacını bir düzene oturtuyordu.

Gerçekten de tipik Romalı şair, ya amatörce şiir yazan bir aristokrat ya da himayeyle geçinen bağımlı bir kişiydi ve çok nadiren, konusunu ya da üslubunu seçmede tam bir özgürlüğe sahip olurdu (Gold 1982). Romalı hamiler çoğunlukla "şairlerden de, tıpkı saray filozofları gibi, yanlarından ayrılmamalarını ve kendilerini eğlendirmelerini bekliyorlardı" (Fantham 1996, 78). Bazı şairlerin eğlendirmesi gerçekten başkaydı ve Augustus'un himaye yöneticisi Maecenas da İmparatorun gururunu ince nüktelerle okşayan Vergilius ve Horatius gibi yazarları nasıl motive edeceğini biliyordu. Açık ki, şairlerin statüsü elleriyle iş gören ressamların ya da heykelcilerin statüsünden çok daha üstündü ama, öte yandan, şair modern sanatçı nosyonundan hem kavramsal hem de pratik olarak çok farklı bir figürdü.[4]

C. GÜZELLİK VE İŞLEV

Eğer, Yunanlılar ve Romalılar bizdeki güzel sanatlar ya da sanatçı kategorilerine sahip değillerse acaba heykele, şiire ya da müziğe bizim adına estetik dediğimiz bir tür derin düşüncelere dalmış tarafsızlıkla bakıyor olabilirler miydi? Böyle olmadığını düşünmek için iki neden var. Birincisi, bugün bizim Yunan ya da Roma güzel sanatları

4. Modern sanat düşüncelerinin eski Yunan'da mevcut olup olmaması konusunda birbirleriyle çatışan görüşlere bir örnek olarak yeni *Dictionary of Art*'taki (Turner 1996) Paolo Moreno ve Martha Nussbaum'un makalelerine bakabilirsiniz. Moreno modern güzel sanatlar ile zanaat ayrımının ta Klasik dönemde de olduğunu söylerken (Moreno 1996, 13: 548, 549, 553) Nussbaum işe "Yunanlıların kavrayışlarının" bizimkilerden "ne kadar farklı olduğunu vurgulayarak başlamak gerektiğini" söylüyor (Nussbaum 1996, 1: 175).

diye sınıflandırdığımız şeylerin çoğu, Atina'daki Dionysos şenliklerinde yarışmacı trajedi gösterileri türünden, toplumsal, siyasal, dinsel ve pratik bağlamların parçaları olarak ortaya çıkıyordu. Örnekleyecek olursak, Panathenaia şenlikleri kapsamında yalnızca müzik eşliğinde tören alayları ve ritüeller yapılmaz aynı zamanda Homeros'un destanlarını ezberden okuma yarışmaları ve atletik yarışmalar da yapılırdı ve bunları kazananlara da ödül olarak zeytinyağıyla dolu güzel ve süslü kavanozlar verilirdi. Panathenaia'ya özgü şeylerden biri, Olympos tanrılarının devler karşısında kazandıkları zaferde önderlik yapan Athena'nın resmedildiği dikdörtgen şeklinde bir örtü olan ve üst sınıflar arasından seçilen kızlar tarafından örülen bir peplos'un Athena'ya sunulmasıydı (Neils 1992). Aynı şekilde Romalıların destansı ve lirik şiirleri de toplumsal bağlamlarla ilgiliydi ve bir iletişim, ikna, öğretim ya da eğlence aracı olarak kullanılıyordu. *Aeneid* esas itibarıyla bizim kastettiğimiz anlamda yaratıcı bir güzel sanat eseri olarak ezberlenip okunmuyor, bunun yerine doğru gramer ve güzel üslubu öğretmek, yurttaşlık erdeminin örneklerini telkin etmek ve kişinin "eğitimli" sınıfların üyesi olduğunu göstermek için kullanılıyordu. Keza, eski dünyada kullanılan geniş anlamıyla (ki drama ve dansı da içine alıyordu) "müzik," sessizce ve estetik kaygılarla dinlenecek bir şey değil, tören alaylarına, içkilere eşlik edecek ve hepsinden önemlisi de, ezberleme, iletişim ve dinsel ritüelleri destekleyen yararlı bir öğe olarak çalınacak ve söylenecek bir şeydi.

Yunan sanatlarının birçok toplumsal işlevinin olmasının yanı sıra, o zamanlar modern "estetik" tutumdan pek eser olmadığını düşünmemizi gerektiren ikinci bir sebep de şudur: Çoğu Yunanlının ve Romalının heykellere ya da şiir dinletilerine duydukları hayranlık iyi bir hitabetle yapılmış siyasal konuşmalara duyulan hayranlık gibiydi: Burada hayran olunan şey ahlâki yarar ile belagatli icranın birleştirilmesiydi. Martha Nussbaum'un işaret ettiği gibi, "şiir, görsel sanatlar ve müziğe hem biçim hem de içerik açısından etik bir rol biçiliyordu" (1996, 1: 175). Bunun en meşhur örneği Platon'un *Devlet*'teki argümanıydı. Platon, ruh üzerindeki etkilerinden dolayı şiirde belli vezinlerin ve müzikte de belli ritimlerin kullanılmasına karşı çıkıyordu. *Poetika*'da sahnede canlandırılan acıdan duyulan zevk üzerine söz ederken Aristoteles'in modern estetik nosyonlarına yaklaştığı düşünülebilir. Ne var ki Aristoteles burada trajedinin zevkle eğitimi nasıl birleştirdiği üzerinde duruyor. Aynı şekilde Aristoteles'in acıma ve korkmanın katarsise yol açtığı şeklindeki ünlü yorumunda, öyle görünüyor ki, yalnızca temizlenme, kötülüklerden arınma değil, hepsinin

üstünde, bir "aydınlama," ruhun aydınlığa kavuşması ve ahlâki anlayışın derinleştirilmesi kastediliyor (Nussbaum 1986). Halliwell, yalın bir biçimde, Aristoteles'te "bağımsız estetik hazza dair herhangi bir öğretinin olmadığı" sonucuna varıyor (1989, 162).

Görsel sanatlar iyice işlevsel bağlamlara oturtuluyordu. Vitruvius'a göre mimarlık eşit bir biçimde sağlamlık, yararlılık ve güzelliğe dayanıyordu. Heykel ve resim alanında ise, bugün bizim müzelerde seyre daldığımız şeylerin çoğu gündelik ya da kült işlevleri olan şeylerdi: Saklama kavanozları, içki kupaları, adak olarak yapılan heykeller, cenaze törenlerinde kullanılan işaretler, tapınak parçaları, ev dekorasyonu parçaları. Hatta eski Yunanda herhangi bir yerin parçası olarak değil de tek başlarına yapılmış olan ve bugün bizim estetik yaklaşımlarla değerlendirdiğimiz heykeller bile hayranlık uyandıracak güzel sanat eserleri olarak değil, çeşitli dinsel, siyasal ya da toplumsal amaçlara hizmet edecek şeyler olarak imal ediliyorlardı (Barber 1990; Spivey 1996). John Boardman, Helenistik dönemden önce* Yunanlıların görsel sanatlara karşı tutumları konusunda sözünü hiç sakınmadan şöyle diyor: "'Sanat için Sanat' kavramı henüz bilinmiyordu; ne gerçek bir Sanat Piyasası vardı ne de Koleksiyoncular; her türlü sanat eserinin bir işlevi vardı ve sanatçılar da tıpkı ayakkabıcılar gibi herhangi bir malı tedarik eden kimselerdi" (1996, 16).

Peki ya güzellik? Eski dünyadaki güzellik düşüncesi genellikle bizdeki estetik kuramlarının birbirinden ayırdıklarını birleştiriyordu. "Güzellik" (*kalon*), biçim ya da fiziksel görünüm için olduğu kadar zihin ve karakter, gelenekler ve siyasal sistemler için de kullanılan genel bir övgü terimiydi. Gerek Yunanca *kalon* gerekse de Latince *pulchrum* çoğunlukla "ahlâken iyi" anlamında kullanılıyordu. Sofistler arasında duyularla algılanan görüntüyü betimleyen daha dar bir güzellik düşüncesinin ortaya çıkmasına rağmen genel anlamdaki güzellik başatlığını korudu.[5] Antik dönemin sonlarında, güzelliği müzakere ederlerken heykeli, mimarlığı ve müziği bu bağlamda ele alan Plotinus ve sonraları da Augustinus hâlâ bu sanatları ahlâki, entelektüel ve ruhsal güzelliğin çok altına yerleştiriyorlardı. Plotinus'un etkili incelemesinde bile, ortak bir ilke dolayımıyla birleşen ve zanaattan keskin biçimde ayrılan güzel sanatlar kümesi gibi bir kavramdan eser yok. Aynı şekilde Plotinus amaçları kendileri olan sanat eserleri üze-

* Helenistik dönemin başlangıcı Büyük İskender'in ölümü (İ. Ö. 323) olarak kabul edilir (ç.n.).

5. Fiziksel güzellikteki orantılılık evrendeki ve insan topluluklarındaki ölçü ve düzen nosyonlarıyla bağlantılı bir düşünceydi ve sadece sanatla ilgili bir şey değildi (Pollitt 1974, 14-22).

rine tarafsızca düşüncelere dalmayı da öneriyor değil.[6] Gerçi eskiler "muhteşem sanat eserleriyle karşılaşıyor ve kolaylıkla büyüsüne kapılabiliyorlardı ama [o insanlarda] bu sanat eserlerinin estetik kalitesini bunların entelektüel, ahlâki, dinsel ve pratik işlevlerinden ya da içeriklerinden ayırmak veya böyle bir estetik niteliği bir güzel sanatlar kategorisi tanımlamak amacıyla kullanmak doğrultusunda ne bir kabiliyet ve ne de bir heves vardı" (Kristeller 1990, 174).

Öte yandan, Büyük İskender'in İ. Ö. 323 yılındaki ölümünden Augustus'un İ. Ö. 31 yılındaki zaferiyle birlikte Roma'da İmparatorluk döneminin başlaması arasındaki zaman dilimini kapsayan uzun Helenistik döneme ait, üst sınıflar arasında bizimkilere daha çok benzeyen tutum ve davranışların ortaya çıkmaya başladığını ve hatta Hıristiyanlığın zaferinden sonra da orada burada yaşamaya devam ettiğini gösteren kanıtlar bulunuyor. Örneğin Callimachus gibi kimi İskenderiyeli yazarlar ahlâki amacı dışlayarak tamamen şiir tekniği üzerinde yoğunlaşıyorlardı. Keza Romalı aristokrat Ovidius'un (Augustus'un sürgün kararnamesini iptal ettirebilmek umuduyla) şiirin sadece masum zevkleri amaçladığı şeklindeki iddiasını zikredebiliriz. Burada ima edilen zevk muhtemelen modern estetik kuramındaki özel olarak tarafsız zevk değildi. Kaldı ki, ayrıca, Callimachus ve Ovidius gibi yazarların görüşleri pek ölçüt oluşturmuyordu. Bunun yerine, Horatius'un *Şiir Sanatı*'ndaki "öğret ve zevk ver" (*prodesse .... delectare*) ya da "fayda ve haz" (*utile dulci*) karışımı tipik yaklaşım olarak kalmaya devam etti ve ortaçağ ve Rönesans'a dek aktarıldı.

Aynı şekilde modern düşüncelerin ve pratiklerin habercisi olan bazı çarpıcı örnekler görsel sanatlar alanında da vardı. Roma orduların Yunanistan'daki heykelleri ve altından kapları yağmalaması sona erdiğinde, birçok seçkin Romalı, Yunan eserlerinin kopyalarını biriktirmeye ve sipariş etmeye başlıyordu. Bazı tarihçiler bu koleksiyonculuğun ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan sanat ve antikaların, ünlü Yunan zanaatçı/sanatçılarının heykel ya da resimlerinin Romalılarca yapılan kopyalarıyla birlikte, bu tür eserlerin artık sadece güzel sanat eserleri olarak bizatihi kendileri için değerlendirildiğine işaret ettiğini öne sürüyorlar.[7] Örneğin İmparator Hadrianus Yunan heykellerine hayran olan tutkulu bir koleksiyoncu ve Tivoli bahçeleriyle ve Panthe-

6. Barasch'a göre Plotinus yaratıcılığı savunmuştur (1985, 34-42). Ancak bkz. Tatarkiewicz (1970, 322.).

7. Bu bağlamda Alsop (1982) koleksiyonculuğun altını çizerken Gombrich koleksiyonculuğun müphem bir gösterge olduğunu ve modernlikteki sanat için sanat düşüncesine benzer bir şeye işaret eden asıl göstergenin kopyalama olduğunu düşünüyor (1960, 111; 1987). Heykel koleksiyonları bağlamında estetiğin mi yoksa başka güdülerin mi etkili olduğuna ilişkin tartışma için bkz. Gruen (1992).

on tavanı gibi mimari ürünleri yaptıran esin sahibi bir hamiydi. Aynı şekilde Çiçero, Plinius ve başka bazı yazarların resim ve heykele dair yorumlarının modern bir izlenim uyandırdığı da düşünülebilir. Ancak, yine de, o dönemde ortaya çıkmış olan koleksiyonculuk ve kopyalamada sanat için sanat kaygısından ziyade zenginlik ve itibar kaygısı vardı. Ve hatta geç Helenistik ve imparatorluk Roması dönemlerinde bile Roma görsel sanatlarının önemli bir kısmı hâlâ toplumsal ve siyasal amaçlı kült imgeler olarak üretiliyor ve yeni yeni gelişen gizem dinleri de imgeleri dinsel amaçlara tabi kılıyordu (Elsner 1995). IV. yüzyılda Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesi ve ardından Roma İmparatorluğu'nun yıkılması ise şiir, müzik ve görsel imgelerin işlevselliğini iyice güçlendiriyordu. Öyle ki modern güzel sanatlar ve estetik sisteminin tesis edilebilmesi için Avrupa'nın bir on beş asır daha beklemesi gerekecekti.

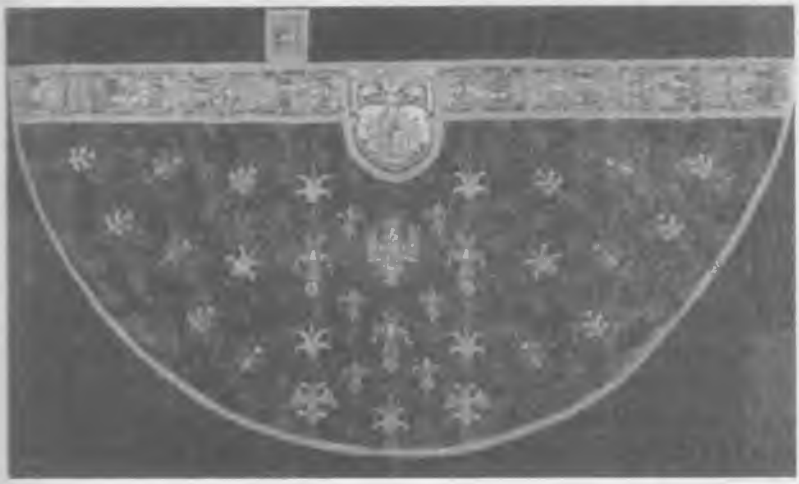
II
Aquinas'ın Testeresi

Bugün modern dünyanın zanaat statüsüne indirmiş olduğu birçok sanat ortaçağda resim ya da heykel kadar hayranlık uyandırıyordu. Örneğin, ortaçağ ve erken Rönesans dönemlerindeki nakkaşlar ipek, metal iplikler, mücevherler, inciler ve altın varak kullanarak, göz kamaştırıcı resim ve süsleme başarılarına ulaşan eserler üretiyorlardı (şekil 3). Ayrıca nakkaşlar sadece başkalarının tasarımlarını işleyen marifetli işçiler de değildi; örneğin III. Henry saygın nakkaş Bury St. Edmundslu Mabel'e Meryem Ana ve Aziz Yuhanna temsilini sipariş ettiğinde tasarımı nakkaşın kendisine bırakıyordu (Parker 1984). Ortaçağ insanları bizim gibi güzel sanatlarla "sırf" zanaatlar arasında herhangi bir ayrım yapmıyorlardı. V. yüzyılda Augustinus'dan XIII. yüzyılda Aquinas'a dek sanatlara ilişkin listelerde resim, heykel ve

mimarlıkla aşçılık, denizcilik, seyislik, ayakkabıcılık ve hokkabazlık bir arada bulunurdu.

A. "HİZMETÇİ" SANATLARDAN "MEKANİK" SANATLARA

Erken ortaçağ yazarları sanatı "liberal" sanatlar ve "bayağı" ya da "hizmetçi" sanatlar olarak ikiye ayıran geç dönem Greko-Romen yaklaşımını sürdürüyor ve eğitimsel amaçlarla, liberal sanatları üçlüler (mantık, gramer ve retorik) ve dörtlüler (aritmetik, geometri, astronomi ve müzik kuramı) şeklinde iki ana dala ayırıyorlardı. Elspeth Whitney'nin göstermiş olduğu gibi, XII. yüzyıla gelindiğinde "liberal" ve "bayağı" sanatlar arasındaki geleneksel karşıtlığın algılanışında köklü bir değişiklik meydana gelmişti (1990). St. Victorlu Hugh aşağılayıcı terimler olan "bayağı" ve "hizmetçi"nin yerine "mekanik" teriminin kullanılması gerektiğini savunuyor ve yedi tane liberal sanat olduğuna göre yedi tane de mekanik sanatın olması gerektiğini iddia ediyordu. Eski dünyada mekanik, uygulamalı matematiğin disiplinlerinden biriydi ve ağır nesnelerin taşınmasıyla ilgiliydi, ancak IX. yüzyıla gelindiğinde mekaniğin anlamı bütün el sanatlarını içine alacak



Şekil 3. İngiliz papaz cüppesi (geç XV. yüzyıl): Boş kadife üzerine verev şekilde dokunmuş kırık-kavisli ipek rütbe sembolleri; düz örgü dokuma, keten aplike; makine işlemesi; ayrık ilmekli, ipek işlemeli ve altın yaldız kakmalı ipek ve saten; kilise dışında yapılmıştır, vatkalarla kabartılmış ve pullarla süslenmiştir. 114x291.1 cm. Grace R. Smith Tekstil'in bağışıdır, 1971. 312a. Chicago Sanat Enstitüsü'nün izniyle.

şekilde genişlemişti. Böyle yeni bir isimle adlandırılmaları ve liberal sanatlarla aralarında paralellik kurulması mekanik sanatların itibarını artırıyordu. Ancak Hugh çok daha ileriye giderek, ayaklar altına düşmüş olan insanlığın itibarına yeniden kavuşturulmasında, teorik sanatlar (felsefe ve fizik) ve pratik sanatların (siyaset ve etik) yanında mekanik sanatlara da eşit bir rol biçiyordu. Hugh'a göre, Tanrı nasıl teorik sanatları cehaletimizin ilacı ve pratik sanatları da günahlarımızın ilacı olarak vermişse mekanik sanatları da fiziksel zayıflığımızın çaresi olarak vermişti.

> İşte önümüzde üç tür eser var; Tanrı'nın eserleri, doğanın eserleri ve son olarak doğayı taklit eden marifetli ustaların eserleri. Tanrı'nın işi yaratmaktır ... doğanın işi [yaratılanları] fiiliyata dökmektir ... ustaların işi ise doğada oraya buraya serpiştirilmiş olan şeyleri bir araya getirmektir. İnsan çıplak ve silahsız olarak doğmaktadır... doğduğunda çoğu şeye sahip değildir... insan aklı ancak sahip olmadığı bu şeyleri icat etmekle parıldıyor. Buradan binbir çeşit resim, dokumacılık, yontmacılık ve dökümcülük eseri ortaya çıkıyor, öyle ki bizler yalnızca doğayı değil aynı zamanda ustaları da hayranlıkla izliyoruz. (Whitney 1990, 91).

Hugh'un yedi mekanik sanatı –dokumacılık, teçhizat, ticaret, tarım, avcılık, hekimlik ve tiyatro sanatları– gerçekte genel kategorilerdi ve bunların birçok alt dalları vardı.[1] Mimarlık *armatura*'nın yani "inşa edilen örtüler"in bir alt dalı olarak geçiyordu ve "sahne sanatları" da güreş, yarış ve danslar da dahil olmak üzere her türlü eğlenceyi kapsıyordu (tablo 1). XII. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Hugh'un listesi sıklıkla uyarlansa da, "mekanik sanatlar" terimi Batı'da standart haline geldi.

Bununla birlikte, Hugh'un mekanik sanatlara daha yüksek bir statü kazandırma girişimi çok geçmeden Arap felsefesinin ve Aristoteles'in korunmuş yazılarından oluşan külliyatının gelişi ile gerçekleşen bir meydan okumayla karşılaştı. Örneğin Thomas Aquinas Aristoteles'in kuramsal bilimlerle üretici sanatlar arasında yaptığı ayrım kadar, yararlılık ve ücretli emeği aşağılama eğilimini de kabul etti. Bunun bir sonucu olarak da Aquinas "herhangi bir eylemin icrası üzerinden fayda sağlamak üzere düzenlenmiş sanatlara mekanik ya da hizmetçi sanatlar denir" diye yazabildi (Whitney 1990, 140). Nitekim, bütün sanat/zanaatların itibarlı sayıldığı "Zafer çağı" fazla uzun sürmedi; yararlılıkla el emeğinin "bayağı" ya da "hizmetçi" olarak aşağı-

1. Mimarlık *armatura*'nın yani "inşa edilen örtüler"in bir alt dalıydı ve "tiyatro sanatları" güreş, yarış ve danslar da dahil olmak üzere her türlü eğlenceyi kapsıyordu.

landığı o eski anlayışın güçlü bir şekilde yeniden canlanmasıyla daha XIII. yüzyılda bir meydan okumayla karşılaştı. Fakat yine de birçok ortaçağ yazarı resimle birlikte nakışçılığa, heykelle birlikte çömlekçiliğe, mimarlıkla birlikte dövmeciliğe, velhasıl bütün sanatlara saygı göstermeye devam ediyor ve St. Victorlu Hugh gibi, yaratım şeması ile bilgi sisteminde hepsine itibarlı bir yer veriyordu.

Tablo 1
Ortaçağda Sanatların Sınıflandırılışı

	Disiplinler
Liberal sanatlar (karşısında "hizmetçi sanatlar"):	
Üçlüler	gramer, retorik, mantık
Dörtlüler	aritmetik, geometri, astronomi, müzik
Mekanik sanatlar (St. Victorlu Hugh)	dokumacılık, teçhizat,* ticaret, tarım, avcılık, hekimlik, sahne sanatları**

B. USTALAR

Ortaçağda *artista* terimi genellikle liberal sanat erbabı için kullanılıyor, mekanik sanatlardan herhangi birini icra eden bir kişiye ise çoğunlukla *artifex* deniyordu. "Ressam", "heykelci" ve "mimar" gibi daha özgül terimler bile bugünkü anlamlarına sahip değillerdi. Ortaçağ ressamı esas itibarıyla bir "dekorasyon" ustasıydı ve sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, kalkanlarla tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve zenginlerin evlerini resimlerdi. Her sanatın kendi loncasının olması seyrek karşılaşılan bir durumdu; ressamlar genellikle eczacılar loncasına dahildi (çünkü boya için onlara bağımlıydılar), heykelciler kuyumcular loncasına ve kimi mimarların daha kibar bir statüde olduklarına ilişkin kanıtlar bulunsa da, mimarlar da taş ustaları loncasına dahildi.[2] İster taş oymacılar, ister seramikçiler is-

* Silah yapımını, dövmeciliği, mimarlığı, vb., kapsıyor.
** Güreşi, yarışı, dansları, destan okumalarını, kukla oyunlarını, vb., kapsıyor.
2. Elimizdeki bazı kanıtlar şunu gösteriyor: XIII. yüzyılda daha karmaşık inşaat tekniklerine bağlı olarak kimi taş ustaları daha ayrıntılı tasarımlar yapmaya ve gündelik inşaat işle-

terse de ressamlar olsun ortaçağdaki ustaların çoğu, genellikle verdikleri siparişlerin içeriğini, genel tasarımını ve kullanılacak malzemeleri kendileri belirleyen müşteriler için çalışıyordu. Bundan başka, ortaçağ ustası bu siparişleri genellikle tek başına almıyordu, bunun yerine herkesin ürünün kendi alanını ilgilendiren kısmını yaptığı bir atölyenin üyelerinden biri olarak alıyordu. Bununla birlikte, her ne kadar ustalar genellikle el emeğiyle özdeşleştirilen düşük statülü sanatçılar olarak görülseler de, mekanik sanatların çoğu el ustalığının yanı sıra zeki bir planlamayı, yaratıcı bir kavrayışı ve sağlam bir muhakemeyi gerektiriyordu. Ancak, Bonaventura'nın da dediği gibi usta bir yaratıcı değil, imalatçıydı. Tanrı doğayı hiçlikten yaratır, doğa ise varlığı kuvveden fiile dönüştürür; ustanın işi doğanın gerçekleştirdikleri üzerinde oynama yapmaktan ibarettir. Arada sırada daha modern tutumlara işaret eden bazı ipuçları ortaya çıksa da, bu tutum ortaçağda ölçüt olarak devam etti (Eco 1986)*.

Yine de, modern ideallerimizi geçmiş dönemlere yansıtma arzusu çok zor ortadan kalkar. Son yirmi otuz yıldır ortaçağ sanat tarihçileri eski anonim ortaçağ zanaatçısı stereotipine savaş açmış bulunuyor. Yaygın bir efsaneye göre, büyük katedraller için üretim yapan heykelciler ve vitray imalatçıları sırf Tanrı adına çalışmışlar ve eserlerinin altına asla imza koymamışlardı. Şükür ki, yoğun bir dedektiflik çalışmasının sonucunda, ortaçağ uzmanları birçok oymacı ve ressamın bölgesel şöhrete ulaştıklarını gösteren imza ve kanıtlar ortaya çıkardılar. Aslında bu çalışma memnuniyet verici bir düzeltme olmasına rağmen bazı yorumcular bu kadarla yetinmeyip, ortaya çıkarılan bu kanıtların "bireyciliği" ve modern "sanatçı" düşüncesini gösterdiği sonucuna vardılar. Böyle bir sonuca ulaşmak yalnızca, çoğu üretim faaliyetinin atölye ortamında gerçekleştirildiğini, haminin ve müşterinin merkezi rolü olduğunu, atılan imzanın modern yaratıcılık ve özgünlük düşüncelerinden ziyade zanaattaki ustalığa ve yeniliğe işaret ettiği görmezlikten gelinince mümkün olur. Bununla birlikte, ortaçağ heykelcilerinin ya da ressamlarının, ellerindeki kalıpları ve atölye rutinlerini izlemekten başka hiçbir şey yapmayan "sırf" birer zanaatçıdan ibaret oldukları düşüncesini reddetmekte haklıdır yenilikçiler.

---

rinin fiili takibini aracılara devretmeye başlamışlardı. En azından bir vaazda, tembel piskoposlar, eldivenli ellerindeki sopalarla şantiyeleri gezmekten başka hiçbir iş yapmayan ama büyük paralar alan mimarlara benzetiliyor. Ortaçağ zanaatçı/sanatçısına ilişkin genel bir değerlendirme için bkz. Castelnuovo (1990) ve Kristeller (1990). Mimarlar için bkz. Goldthwaite (1980) ve Kimpel (1986).

* Bkz. Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev.: Kemal Atakay, Can Yay., 1998. (y.h.n.)

Dolayısıyla, hem eski anonimlik stereotipini savunanlar hem de modernleştirici yenilikçiler aynı tuzağa, modern sanat sisteminin iki kutupluluk tuzağına düşmüş durumdalar. Çünkü ortaçağ zanaatçı/sanatçısı ne romantiklerin gözündeki anonim zanaatçıydı ve ne de yenilikçilerin gözündeki modern bireyciydi.[3]

Ortaçağda sanatçıyla zanaatçı arasında gücendirici hiçbir kategorik ayrım söz konusu olmadığı gibi, sanat eserlerinin üretiminde keskin bir toplumsal cinsiyet ayrımı da yoktu. Sadece erkekler ya da sadece kadınlar tarafından icra edilen iş ya da sanat sayısı çok azdı. Bunun nedenlerinden biri, üretimin önemli bir kısmının dinsel tarikatların bünyesinde yapılıyor olmasıydı. Hem kadınların hem de erkeklerin ait olduğu dinsel kurumlar, dinsel şiirler ve müziklerin yanında yaldızlı el yazmaları ve titizlikle işlenmiş nakış işleri de üretiyorlardı. Dünyevi içerikli üretime gelince; aile atölyelerinde kadınlar da erkeklerle birlikte resim yapıyor, kumaş dokuyor, oymacılık yapıyor ve dikiş dikiyorlardı. Bu durum mutlu bir kırsal yaşamdan kaynaklanan bir tür eşitlik olduğunu akla getirmesin; çünkü, aynen daha sonraları olduğu gibi, o zamanlarda da hukukta, statüde ve ücrette kadınlara karşı bir ayrımcılık vardı. Bununla birlikte, sonraki yüzyıllarda kadınların eve hapsedilmesinde önemli bir rol oynayan kamusal ile özel arasındaki genel ayrım henüz ortalarda yoktu. Ortaçağda kadın ustalar ayakkabıcı, fırıncı, silahçı, kuyumcu, ressam ve nakkaş olmakla kalmıyor aynı zamanda genellikle loncalara da giriyorlardı. Loncalara girişleri çoğunlukla kocaları sayesinde oluyor ama bazen de kendi adlarına (*femmes soles*) yazılıyorlardı. Kocaları ölen kadın ustalar aile atölyesini devam ettirme ve çırak yetiştirme hakkına sahiplerdi. Kimi yerlerde kadınlar belli zanaat alanlarım kontrollerine alacak noktaya ulaşıyorlar (örneğin Paris'te ipek imalatçılığında) ve bazı kadınlar da başkalarının ürünlerini alıp satarak başarılı girişimciler haline geliyorlardı.

Modern sanatçı kavramı ortaçağdaki resim, heykel, mimarlık, seramikçilik, nakışçılık ve öteki görsel sanatlara ne kadar uzaksa o zamanların hâkim şiir pratiğinden de o kadar uzaktı. Ortaçağ çok uzun ve karmaşık bir dönemdir ve bu durum özellikle dil ve edebiyat için geçerlidir. Bir tarafta tek yazı dili olan ve özellikle de din adamla-

3 Modernleştiricilerin işi nerelere götürebileceklerinin bir örneği olarak E. H. Kantorowicz'in bir argümanını gösterebiliriz. Kantorowicz'e göre "Sanatçı hükümranlığı"nın "köken"i, zamanında Dante tarafından kullanılan ve onun üzerinden de Rönesans'a aktarılan, Papayı sıfırdan yaratabilmeye muktedir olarak gören ortaçağ anlayışına uzanıyor. Bir defa bu iddia zorlama bir iddia ve aradaki benzerlikler de tartışılır benzerliklerdir. Kaldı ki o dönemdeki normatif "sanat" ve "usta" kavramları bugün bizim kullandıklarımızdan çok çok farklıdır (Kantorowicz 1961).

rınca kullanılan Latince, öteki tarafta ise ancak yavaş yavaş yazı dili olmaya doğru giden bir sürü yerli dil vardı. Okullarda öğrenilen şiir, ileride *clericus** ya da *litteras*** olmayı hedefleyen öğrenciler için Latinceye hâkim olmanın zorunlu bir parçasıydı. Ortaçağda şair olmak esinden ziyade ter dökmekle ilgiliydi çoğunlukla. Sınavlarda iyi not almanın ötesinde düşünüldüğünde, manzum Latinceye hâkim olmaktaki amaç, genellikle, "methiye, mezar taşı yazıları, dilekçe, ithaf yazıları yazabilme ve dolayısıyla da iktidar sahiplerinin gözüne girmek ya da eş dostla yazışmak"tı (Curtius 1953, 468). Tabii, bilgin-şairler bir hamiye hizmet ederek ya da kilisede papazlık yaparak geçimlerini kazanma zorunluluğundan şikâyet ediyorlardı; şairlerin deliliği hakkındaki o eski klişe yaklaşım kuşaktan kuşağa aktarılıyordu. Bu yaklaşım, Rönesans'ta meyvesini verecekti. Aslında Güney Fransa'da halk ozanlarının yerli dilde söyledikleri şiirler okullarda öğretilen şiirlerden çok daha özgürdü. Buna rağmen bu şiirleri romantik özgünlük anlayışı bağlamında değerlendirmek anakronik bir yaklaşım olacaktır. Kaldı ki halk ozanlığı geleneği genel şiir anlayışı için ölçüt oluşturmuyordu. XIII. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, yerli dilde yazılmış olan ilk büyük şiir çalışması ortaya çıkıyordu: Dante'nin *La Divina Commedia*'sı [İlahi Komedya].*** Bu çalışma Petrarca ve Boccaccio'nun kendinin daha çok bilincindeki "edebi" yazılarının önünü açıyordu. Öte yandan retorik sanatı, hâlâ, bu yazarların bu tür yaratıcı biçimleri ve benzetmeleri kullandıkları çatıyı sağlamaya devam ediyordu. Aynen heykelci ya da ressam gibi, ortaçağ şairi de ne özgün olma ve kendini ifade etme saplantısı olan modern bir sanatçıydı ne de sırf skolastik kuralları uygulayan bir zanaatçıydı (Auerbach 1993).

Günümüzdeki sanatçı-besteci olarak müzisyen kavramımız da ortaçağdaki kavramlaştırmalardan ve pratiklerden *modern şair düşüncesi* kadar uzaktır. Tabii, liberal bir sanat olarak müzik, kozmik armoni ve matematiksel ilişkilere dair genel düşüncelerle ilgilenen kuramsal bir bilimdi o zamanlar. Katedral okullarında hocalık yapanların bir kısmının tanınıyor ve onların ilahileriyle ayin müzikleri dolaşıma girerek çeşitli ortamlarda kullanılıyor olmasına rağmen, dolaşımdayken bu müziklerin değiştirilmesi ve geliştirilmesi çok normal bir durumdu. Bingenli Hildegard'ın önemli bestelerinin son dönemde yeniden dirilmesinin hatırlattığı gibi, şiir ve nesir alanında olduğu gibi müzik alanında da dinsel kurumlardaki kadın besteciler erkek besteciler kadar üretken ve saygındı o zamanlar. Liberal ve mekanik sanat-

* (Lat.) Clericus: Din adamı. (y.h.n.)
** (Lat.) Litteras: Yazıcı, kâtip. (y.h.n.)
*** Bkz. Dante, *İlahi Komedya*, çev.: Rekin Teksoy, Oğlak Yay., 4. baskı, 2002. (y.h.n.)

lar şeklindeki genel ayrım dinsel olmayan müzikte de geçerliydi. Soylular özel zevkleri için şarkı söylüyor ve kendi kendilerine bir çalgıya eşlik edebiliyorlardı. Fakat aynı zamanda kendilerini eğlendiren, gevşek bir sınıflandırmayla, hokkabazlar, cambazlar, dansçılar, hayvan terbiyecileri, şarkıcılar ve çalgıcılar gibi özel oyuncuları da vardı. Başkalarınca istihdam edilen bu müzisyenler ücret karşılığı beste yapıp şarkılarını söyledikleri için yaptıkları işler mekanik sanatlara giriyordu ve soylular nezdindeki statüleri aynı şekilde ücret karşılığı iş yapan şairlerden, ressamlardan ya da terzilerden farklı değildi. Müzik hizmeti veren bu tür insanlar genellikle başka aristokratların ya da tüccarların köşklerinde iş bulabilmek için yollara düşer ve bunların çoğu da iş buldukları yerlerde kent müzisyenleri olarak yerleşirlerdi. Kent müzisyenlerinin görevleri arasında düğünler, cenaze törenleri ve diğer merasimlerde çalmanın yanında gece bekçiliği ve saatleri duyurma gibi şeyler de olabiliyordu. Dolayısıyla, ortaçağın yüksek statülü müzisyeni saf bir müzik kuramcısı, aristokrat bir amatör ya da bir kilise yahut saray görevlisiydi ki bunların içinde önde gelen besteci/icracılar vardı. "Profesyonel" müzisyenlerin büyük bir kısmı ise ücret karşılığı el becerilerine dayanarak iş yapan zanaatçı/sanatçı kitlesinin bir parçası olarak görülüyordu. Müzisyenlerin çoğunluğu kendi alanlarında bağımsız "sanat eserleri" yaratan kendini bilen modern besteciler değil, toplumsal ve dinsel hayata eşlik edecek müzikler yapan besteci-icracılardı (Raynor 1978).

Taş oymacılar, cam üfleyiciler, nakkaşlar, mimarlar, şairler ve dinsel ve dinsel olmayan müzisyenler hakkındaki bilgilerimizi bir araya getirdiğimizde net bir şekilde ortaya çıkıyor ki, yalıtık vakalara rağmen, gerek modern "sanatçı" kavramı gerekse de bunun karşıt kutbu olan "sade zanaatçı" kavramı bu tamamen farklı grup için kesinlikle uygunsuz olan kavramlardır. Rönesans ilk dönemleriyle dikişsiz biçimde iç içe geçen uzun ortaçağ döneminde ne "sanatçı" ne de "zanaatçı" değil sadece çeşitli mertebeleri ve statüleri olan zanaatçı/sanatçılar vardı.

C. GÜZELLİK DÜŞÜNCESİ

Ortaçağ düşüncesi modern sanat ve sanatçı düşüncelerinden uzak olduğu kadar modern estetik kavramlarından da uzaktı. Bu durum ortaçağ insanının çizgi, biçim ya da renkteki güzelliği görmediği ya da uyumdan, kafiyeden ya da benzetmeden zevk almadığı anlamına gelmiyor. Sadece görünümün içerik ve işlevden sistematik olarak ay-

rılmadığını ifade ediyor. Örneklersek, şiir hâlâ öğretme ve zevk verme ikili işlevi (Horatius) çerçevesinde algılanıyordu. Keza Batı kiliselerinde tasvirlere izin verilmesinin ana gerekçelerinden biri de didaktik işlevleriydi. Müzik hâlâ esasen metinlere eşlik etmek üzere kullanılıyor ve hatta dinsel olmayan müzik bile büyük ölçüde toplumsal işlev bağlamında değerlendiriliyordu.

Güzellik düşüncesine gelince, birçok ortaçağ filozof ve tanrıbilimcisi güzellik hakkında dikkatle düşünüyordu. Ancak güzelliğe ilişkin tartışmaların çoğu beşeri sanatların ortaya koyduğu ürünlerin ve performansların güzelliğini değil Tanrı'nın ve Doğanın güzelliğini ele alıyordu. Antik dönemde olduğu gibi ortaçağda da "güzellik" teriminin anlamı bizim bugün kullandığımızdan çok daha geniş kapsamlıydı ve zevk veren görüntülerin yanında ahlâki değer ve faydayı da içine alıyordu. Dünyevi nesnelerin güzelliği üzerine tartışan tanrıbilimciler için, herhangi bir şeyin parçaları arasındaki uyumluluk ya da orantılılık o şeyin güzel olması için yeterli değildi; o şeyin güzel olabilmesi için amacıyla doğru orantılı olması gerekiyordu. "Vitray, müzik ve heykel sadece zevk verdikleri için güzel değillerdi. Bunlar zevk verebilirler ya da bir şeyler öğretebilirlerdi. Ancak ortaçağ insanlarına göre her iki durumda da bunların gerçek güzelliği amaçlarıyla uyum içinde olabilmelerine bağlıydı" (Eco 1988, 183.).

Bunlara rağmen, ortaçağı aydın utancından kurtarmaya çabalayan iyi niyetli tarihçiler, her yerde "dünyevi" bir estetik yaklaşımın işaretlerini bulmak amacıyla, teolojik metinleri aşikâr anlamlarının tersine yeniden yorumluyorlar. Scotus Erigena'nın geçici yorumlarını ya da kiliselerdeki insan/hayvan başı figürlerinin ya da eski Roma tarzı sütun başlıklarının yaratımını modern estetik tarafsızlık düşüncesinin belirtisi olarak değerlendirmek, ortaçağın genel görünüşü açısından, en az insafsız bir dinsel işlevcilik stereotipi kadar yanlıştır.[4] Bu şekilde her yerde saf estetik yanıtın işaretlerini aramak, modern sanat ve zanaat karşıtlığının yarattığı aptallaştırıcı indirgemeyi açığa vuruyor. David Freedberg'in göstermiş olduğu gibi, bu karşıtlığın büyüsüne kapılan tarihçiler doğrudan duygusal karşılık almayı hedefle-

4. Edgar de Bruyne John Scotus Erigena'dan bir pasaj aktarıyor. Pasajda iki adam altından bir ayin kadehine zevkle bakıyor. Bir tanesi kadehin kendisinin olmasını arzuluyor. Öteki ise "sadece kadehin doğal güzelliğini ancak Tanrı'nın yüceliğine bağlıyor". Bu, Bruyne'nin dediği gibi "tarafsız estetik zevk" değil, duyulardan yola çıkarak Tanrı'ya ulaşma ya da yaratılanda Yaradanı görme şeklindeki yeni platoncu düşüncenin Hıristiyanca kullanılmasıdır (Bruyne 1969, 117-18). Ortaçağda "modern güzel sanat kavramı" bulmanın başka bir yolu da kilise figürlerinden ve eski Roma tarzı sütun başlıklarından alınan zevkin vurgulanmasıdır. Halbuki bunlar Kant-sonrası "estetik"in tarafsız entelektüel zevki değildi (Shapiro 1977, 1-27).

yen eserleri, zanaat ya da dinsel uyduruk sanat eserleri diyerek baştan savma eğiliminde oluyorlar (1989). Ortaçağda modern anlamlarıyla ne güzel sanatların ne de zanaatın değil sadece sanatların olduğunu ve insanların birini ya da öbürünü askıya almaktan ziyade işlev, içerik ve biçimi birlikte değerlendirdiklerini söylemek daha mantıklı görünüyor.

Eğer bir usta, diyordu Aquinas, daha güzel olsun diye testereyi camdan yapacak olursa sonuçta ortaya çıkacak olan ürün sadece bir testere olarak işe yaramaz ve başarısız bir sanat eseri olmakla kalmaz aynı zamanda güzel de olmaz (*Summa Theologica*, I-II, 57, 3c). Halbuki bugün testereyi camdan yapmak, bunun, muhtemelen *Aquinas'ın Testeresi* başlığıyla sergilenecek bir sanat eseri olmasını garantileyecek bir şeydir. Ve hiç kuşkusuz bu cam testere aynı şekilde zeki bir sanatçıya esin kaynağı olacak ve bu sanatçı, Duchamp'ı taklit ederek, en yakın hırdavatçıdan sıradan bir testere satın alarak bunu, belki de *Occam'm Testeresi* olarak bir karşı-sergi çerçevesinde sergileyecektir.

III
Michelangelo ve Shakespeare
Sanat Yükseliyor

25 Nisan 1483 günü Leonardo da Vinci, Milano Meryem Ana Cemiyeti ile bir sözleşme imzalamıştı. Sözleşmeye göre Leonardo, arka planında "dağlar ve kayalar"ın bulunduğu ve "ortasında da ... Altın kabartmalı parlak deniz mavisi elbisesi içinde Meryem Anamız"ın olduğu bir altar resmi yaparak "en geç Aralığın 8'inde teslim edecek"ti. Leonardo ayrıca ileride resimde oluşabilecek deformasyonları onarmayı da kabul ediyordu (Glasser 1977, 164-69). *Kayalıktaki Meryem* için Leonardo'nun kabul ettiği koşullar bugünkü, sanatçının mutlak bağımsızlığı anlayışına pek uygun düşmüyor (şekil 4). Gelin görün ki hikâyenin bundan sonraki kısmı bizim modern varsayımlarımıza daha da ters düşüyor: Leonardo bu altar resmi üzerinde çalışan en az üç sanatçıdan yalnızca biriydi. Bunu mahkeme kayıtlarından öğreniyo-

ruz. Çünkü aynı iş üzerinde birlikte çalıştıkları öteki ressamla Leonardo, resmin ahşap çerçevesini işleyen oymacı Giacomo del Maino'ya kendilerinden daha fazla para verildiği gerekçesiyle dava açmışlardı. Sonuçta Giacomo 700 düka altını alırken kendileri [toplam] 1.000 düka altını alıyorlardı (Kemp 1997). Giacomo, üzerlerine kemerler, süsler ve yontma figürler işledikleri şatafatlı resim çerçeveleri karşılığında bu çerçevelere yerleştirilen resimlerin ressamlarından daha fazla para alan Rönesans oymacılarından sadece biriydi.[1] Bugün bizler resimleri bağımsız sanat nesneleri olarak ve ressamları da tek başına yaratıcılar olarak görmeye o kadar alışmışız ki Rönesans'ın örnek ressamının aslında altar resimlerinin, meclis odalarının, köşklerin ve sarayların dekorasyonunu yapan ekiplerin üyelerinden yalnızca biri olduğunu öğrenmek bize bir şok gibi geliyor.

A. LİBERAL SANATLARIN AÇILIMI

Bununla birlikte, kabaca 1350-1600 arasını içine alan ve bizim Rönesans dediğimiz dönem, eski sanat/zanaat sisteminden bizim modern güzel sanatlar sistemimize doğru yaşanan uzun ve kademeli bir geçiş sürecinin başladığı dönemdi aynı zamanda. Ancak bir geçişin başlamış olması bunun yerleşikleşmesi anlamına gelmiyor; nitekim bu dönemde, küçük bir seçkinler sınıfı arasında yeni fikir ve tutumların ortaya çıkmasına rağmen, çoğu uygulama hâlâ eski sanat sisteminin varsayımlarınca düzenleniyordu. Maalesef, kafalarını "köken" arayışına takmış olan tarihçiler ve popülerleştiriciler şimdiye kadar bu seçkin sınıfın tutumuna dönemin tipik özelliği muamelesi yaptılar ve bu önemli ama bölük pörçük oluşumları sanki kural koyucu şeylermiş gibi sundular. Bunun bir sonucu olarak, bizler, Rönesans resimlerini yalıtılmış sanat eserleri olarak görmeye ya da Elizabeth devri oyunlarını bağımsız edebiyat eserleri olarak okumaya o denli alıştık ki Rönesans'ta güzel sanatlar kategorisinin bile olmadığını keşfedince şaşırıyoruz.

Şuna hiç kuşku yok ki, resim, heykel ve mimarlığın yanında bunların imalatçılarının bu dönemdeki itibarı ortaçağdakine göre daha yüksekti ve bazı insanlar görsel sanatlarla sözel sanatlar arasındaki akrabalığı araştırıyorlardı. Ne var ki bu üç görsel sanat, genel bir başlık altında ayrı ve yeni bir kategori oluşturacak şekilde, şiir ve müzik-

1. XV. yüzyılın sonlarında, dikdörtgen panellerin popüler olmasıyla birlikte marangoz-oymacıların önemi azaldı. Ancak çerçevelerdeki ince işlemeler yapılmaya devam etti.



Şekil 4. Leonardo da Vinci, *Kayalıktaki Meryem* (1483). Paris Reunion des Musées Nationaux'un izniyle. Sözleşmeye göre mavi cüppenin üzerinde olması gereken altın kabartma bulunmamasına rağmen 1483 tarihli sözleşme uyarınca yapılan resim olduğuna inanılıyor. Şimdi Louvre'da bulunuyor.

le birleştirilmiyordu. Ta XVII. yüzyılın sonlarına kadar, önde gelen bilginler hâlâ liberal sanatlarla mekanik sanatlar ayrımı şemasını kullanarak liberal sanatlar içinde şiiri gramer ve retorikle, müziği de geometri ve astronomiyle ilintilendiriyor, ve resimle heykelciliği de kumaşçılık, maden işlemeciliği ve tarımla birlikte mekanik sanatlar içine yerleştiriyorlardı. Hümanist öğretmenler ise, ortaçağdan kalma eski gramer, retorik ve mantık üçlüsünü genişleterek *studia humanitatis* adı verilen yeni bir pedagojik gruplandırma yapıyorlardı. Bu yeni gruplamada eski üçlüden gramer ve retoriğe dokunmuyorlar, mantığın yerine şiiri koyuyorlar ve yeni öğeler olarak da tarih ve ahlâk felsefesini getiriyorlardı. Ancak genel anlamda Rönesans'ta "bizdeki 'Güzel Sanatlar'a tekabül eden hiçbir kategori bulunmuyordu" (Kemp 1997, 226; ayrıca bkz., Kristeller 1990; Farago 1991) (tablo 2).

Tablo 2
Rönesans Döneminde Liberal Sanatlar ve *Studia Humanitatis*

	Disiplinler
Liberal sanatlar:	
Üçlüler	Gramer, retorik, mantık
Dörtlüler	Aritmetik, geometri, astronomi, müzik
Studia humanitatis	Gramer, retorik, şiir, tarih, ahlâk felsefesi

Gerçi modern güzel sanatlar kategorisi henüz ortaya çıkmamıştı ama modern doğrultuda bazı önemli adımlar atılıyordu. Örneğin, kimi ressamlar ve hümanist bilginler Horatius'un "şiir resim gibidir" (*ut pictura poesis*) deyişini resmin de bir liberal sanat olduğunu gösteren bir söz olarak kullanıyorlardı ve *The Courtier* [Saraylı] gibi aristokratik bir diyalogda resim bir centilmenin ilgilenmesine değer olmakla övülebiliyordu (Castiglione 1959; Lee 1967). İşin kurumsal tarafında ise, başlarını Giorgio Vasari'nin çektiği Floransalı bir grup ressam ve heykelci tarafından 1563 yılında bir "Tasarım Akademisi" kuruluyordu; burada üyeler lonca düzenlemelerinden muaf tutuluyor ve üyelerinin liberal sanat statüsü iddiaları vurgulanıyordu. Ne var ki, buradaki "tasarım sanatları" ibaresi müzik ve şiiri kapsamadığı gibi "herhangi bir estetik önerme de içermiyordu" (Barasch 1985, 114). Bundan başka, gerek İtalya'da gerekse de Kuzey Avrupa'da Rönesans döneminin en zengin ve en bilgili hamilerinin birçoğunun gözdesi bugün bizim



Şekil 5. Benvenuto Cellini, saliera (tuzluk): Neptune (deniz) ve Tellus (toprak); altın ve niello alaşım; tabanı ise abanoz (1540-43). Kunsthistorisches Müzesi, Kunstkammer, Viyana. Erich Lessing ve New York Art Resource'un izinleriyle. Tuzluğun altına tekerler yerleştirilmişti. Cellini özyaşamöyküsünde tuzluğu, siparişi veren kişiye teslim etmeden önce masada birbirlerine yuvarlayarak bazı arkadaşlarıyla nasıl eğlendiklerini anlatıyor.

zanaat ya da dekoratif sanatlar diyeceğimiz şeylerdi: Minyatürler, yontma mücevherler, madalyalar, mineli çini eşyalar, fantezi hokkalar, şatafatlı gömme sandıklar. Bunların Rönesans envanteri içindeki değeri genellikle resim ya da heykellerden daha yüksekti (Robertson 1992). Tabii, örneğin Cellini'nin I. Francis için özene bezene ve ayrıntılı biçimde işlediği tuzluk gibi (şekil 5), bu işlevsel eserlerin bir kısmı gerçekten görkemli icralardı. Ancak gerçekten de ne zengin hamilerin ve ne de ortalama Floransalı ya da Venediklinin gözünde en iyi seramikçilerin ya da marangozların eserleriyle ressamların ve heykelcilerin eserleri arasında çok önemli bir fark yoktu (Goldthwaite 1980).

B. ZANAATÇI/SANATÇININ DEĞİŞEN STATÜSÜ

Rönesans'ta bizdeki güzel sanatlar kategorisi bulunmadığı gibi kendini ifade etme ve özgünlük peşindeki bağımsız sanatçı idealimiz de yoktu. Son yirmi otuz yıldır, Rönesans'ın modern çağımıza değil de ortaçağa daha yakın olduğunu gören tarihçiler, dönemin sekülerlik, bireycilik ve öznellik gibi yönlerinin altını çizen eski yaklaşımları reddediyorlar (Burke 1997).[2] Bazı XIX. yüzyıl tarihçilerinin akıllarını çelen ve modern bağımsız sanatçı imgesini dönüp Rönesans'a yansıtmalarını kolaylaştıran şey, o dönemde müzisyenlerin, ressamların ve yazarların statü ve imgelerinde önemli ilerlemelerin gerçekleşmiş *olması*dır. Müzik alanında, örneğin, Estes, Sforzas, Gonzagas ve Medici gibi İtalyan prensler dinsel olmayan müziğe daha geniş itibar ve fırsat sağlayacak şatafatlı saray gösterileri gerçekleştiriyorlar ve sürekli olarak onlarca müzisyen istihdam ediyorlardı. Ortaçağda saraydan saraya gezerek insanları eğlendiren ve pek itibarları olmayan gezgin ozanların yerini artık öteki hizmetçilerle birlikte sarayda yatıp kalkan ve karnını burada doyuran üniformalı ozanlar alıyordu. Gerçi modern besteci ve icracı ayrımı henüz ölçüt haline gelmemişti ama 1501 yılında müzik eserlerinin notalarının basımına başlanması en sonunda bunu mümkün kılacaktı. Adrian Willaert ve Josquin des Prez gibi en sevilen müzisyenler besteleriyle tanınıyorlardı ve bir saraya bağlı kalmadan çeşitli saraylara gitme özgürlüğüne sahiplerdi. Bu yükselen statüyü pekiştiren bir şey de hümanist bilginlerin, eski Yunanlıların, trajedilerini müzik eşliğinde söylediklerini gösteren eski-çağ metinlerini keşfetmeleriydi. Bunun keşfedilmesi, müziğin metnin anlamını ifade etmesi gerektiğine vurgu yapılması yolunda yeni bir anlayışa yol açıyordu; ki bu eğilim özellikle de üstsınıf toplumsallığının bir unsuru olarak söylenen dört kısımlı madrigallerde ortaya çıkıyordu. Bu gelişmelerden ve de Listenius'un, arkasında "mutlak ve mükemmel bir eser" bırakan "usta"dan söz etmesinden etkilenen kimi müzikologlar müziğin Rönesans'la birlikte bir "güzel sanat" haline geldiğini iddia ediyorlar (Lippman 1992). Ne var ki, Rönesans döneminde "eser" teriminin ara sıra kullanılmış olması, her ne kadar modern doğrultuda atılan bir adım olsa da, modern bağımsız "sanat eseri" ve müstakil sanatçı kavramlarının doğduğunu göstermiyor pek. Çünkü müzisyenlerin çoğu, hâlâ, işverenleri için ve onların belirlediği bir zamanda işlevsel müzik parçaları yapan ve istedikleri zaman hem

2. Bu konsensüs, Rönesans'la birlikte "bireyin keşfedildiği" (Martin 1997) yolundaki düşünceyi yeniden dolaşıma sokma çabalarına rağmen dimdik ayakta.

kendi yaptıkları eski parçaları hem başkalarının parçalarını kullanan besteci/icracılardı (Goehr 1992).[3]

Zanaatçı/sanatçı statüsündeki ve imgesindeki ilerleme resim, heykel ve mimarlık sanatlarında daha da fazlaydı. Maalesef, popüler değerlendirmeler bu ilerlemeyi fazlasıyla abartıyor ve Michelangelo gibi şahsiyetlere, bir nevi normal kulaklı Van Gogh muamelesi yaparak, kendilerini ifade etme aşkıyla yanıp tutuşan bir deha rolü biçiyorlar. Bu postromantik imge Michelangelo'ya hiç uymadığı gibi Rönesans ressam ve heykelcilerinin çoğuna daha da az uyar. Rönesans dönemindeki sanatçı düşüncesinin modernliğini daha nesnel biçimde değerlendirebilmemiz için öncelikle bu romantik basitleştirmeleri bir kenara koymamız gerekiyor.[4] Rönesans döneminde, esas itibarıyla modern sanatçı kavramının doğuşunu akla getiren üç çeşit kanıt vardı: Bir tür olarak "sanatçı biyografisi"nin ortaya çıkışı, kendi portresinin [self-portrait] gelişimi ve "saray sanatçısı"nın yükselişi.

Yeni bir edebi tür olan sanatçı biyografisi, geleneksel atölye becerilerini aşan bireysel muvaffakiyetlere övgüler düzerek, ressam, heykelcı ya da mimara da aynen şair gibi bir kahraman muamelesi yapıyordu (Soussloff 1997). Hatta Ghiberti ve Cellini gibi bazı Rönesans zanaatçı/sanatçıları otobiyografi bile yazıyorlardı. En ünlü ve nüfuzlu sanatçı biyografileri koleksiyonu, aynı zamanda Floransa Akademisi'nin kuruluşunda önde gelen bir kişilik olan Vasari'nin bir araya getirdiği biyografilerdi; Vasari'nin kitabında loncalara ve gündelik kullanım için yapılan üretimlere karşı bir düşmanlığın olması hiç de şaşırtıcı değil. Ne var ki Vasari'nin kitabında bile popüler "Rönesans Sanatçısı" imgesini gözden düşüren taraflar var. Örneğin Vasari bazı çevirilerin kabul ettiği gibi *Sanatçıların Hayatları* adında bir kitap yazamadı –ve yazmadı– ancak kitabına *En Mükemmel Ressam, Heykelciler ve Mimarların Hayatları* başlığını koydu. Küçük ama son derece önemli bir fark bu. Rönesans döneminde, ressamları, heykelcileri ve mimarları toplu olarak cam üfleyiciler, seramikçiler ve nakkaşlardan ayıran düzenleyici bir "sanatçı" kavramı mevcut değildi. Vasari'nin ve başkalarının genellikle kullandık-

3. Burada, modern sanat eseri kavramının, özerklik, yinelenebilirlik, süreklilik, mükemmel uyum, eksiksiz notasyon ve başkalarından parça alma ve kendi parçalarını yeniden kullanıma sokma uygulamasının reddi, vb gibi XVIII. yüzyılın sonlarına dek bir bütün oluşturmamış olan karmaşık bir nosyonlar kümesiyle ilgili olduğunu söyleyen Lydia Goehr'i izliyorum. Bu nosyonların pek çoğu Rönesans'tan itibaren teker teker ortaya çıkmaktaydı. Ancak bir araya gelerek yeni bir ölçüt oluşturmaları ancak 1750-1800 döneminde gerçekleşecekti.

4. Neyse ki araştırmalar ve ders kitapları 1997 yılından beri küçük bir seçkinler sınıfı ve bunların başyapıtlarını baz alan geleneksel üslup ilerlemesi hikâyesinden yüz çevirmeye başladılar (Brown 1997; Welch 1997; Paoletti ve Radke 1997; Turner 1997).

ları terim hâlâ *artifice*, yani "usta"ydı. Vasari'nin bazı çevirilerinde *artifice*'nin yerine "sanatçı" kullanılırken, bazılarında bu kelimenin karşılığı olarak "zanaatçı" sözcüğü kullanılıyor. En azından kısaltılmış popüler bir İngilizce çevirisinde ise, hem de bazen aynı cümle içinde olmak üzere, keyfi biçimde hem "sanatçı" hem "zanaatçı" kelimeleri kullanılıyor. İşte, Vasari'nin Michelangelo'nun Sistina Şapeli fresklerini ilk gördüğü zamanki tepkisini anlattığı, bu tür bir çeviri örneği: "Bizler ne kadar mutluluk verici bir çağda yaşıyoruz! Ve Michelangelo'dan ışık ve vizyon alan ve karşılaştıkları zorlukları bu muhteşem ve eşsiz sanatçı [*artifice*] sayesinde kolaylıkla aşan zanaatçılarımız [*artifice*] ne kadar şanslı!" (Vasari 1965, 360). Aslında Vasari hem Michelangelo için hem de öteki ressamlar için aynı "usta" (*artifice*) kelimesini kullanıyor. Ama çevirmenin Michelangelo'ya zanaatçı demeye dili varmıyor ve bunun yerine, Vasari'nin zamanında düzenleyici bir ölçüt olmayan bir kelime ayrımına gidiyor (Vasari 1991a). O dönemde, belli başlı Avrupa dillerinin hiçbirinde "sanatçı" ile "zanaatçı" arasında modern anlamda sistematik bir kavramsal ayrım yapılmıyordu.[5]

Erken dönem Rönesans ressamları dinsel resimlerinde, tapman insanlar arasında zaman zaman kendilerini de çizmelerine rağmen, 1450 yılına gelindiğinde İtalya'da yeni bir tür olarak bağımsız kendi portresi ortaya çıkmıştı. Bu kendi portrelerine dair yeni çalışmalardan biri bunların çoğunun, kendilerini sunuş biçimleriyle –centilmenler gibi giyinip doğrudan seyirciye bakıyorlardı ve genellikle de eserlerinin elyapımı olduğunu gösteren hiçbir iz bulunmuyordu– açıkça yüksek statüde oldukları iddialarını dile getiren küçük bir saray ressamı grubu tarafından yapıldığını gösteriyor (Woods-Marsden 1998). Fakat Rönesans döneminin en ünlü kendi portreleri İtalya'dan değil Almanya'dan çıkmıştı. Albrecht Dürer kendi portrelerinden birinde kendisini yalnızca alımlı bir centilmen gibi giyinmiş rahat tavırlar sergileyen birisi olarak çizmiyor aynı zamanda 1500 tarihinde yapmış olduğu ünlü *Kendi Portresi*'nde, İsa gibi de poz veriyordu (şekil 6). Bu *Kendi Portresi* konusunda birbiriyle çatışan yorumlar var. Kimileri bunu İsa'yı Taklit etme dinsel geleneği içinde değerlendirirken başka-

5. Belki Vasari'nin *artista* sözcüğünü kullanmayışının bir nedeni bu sözcüğün normalde ya liberal sanat öğrencileri için ya da simyacılar için kullanılıyor olmasıydı. Yakınlarda Julia Conaway Bondanella ve Peter Bondanella'nın çevirileriyle çıkan Oxford baskısında en azından terminolojik sorunlara dikkat çekiliyor (Vasari 1991b). *Artifice*'nin yanıltıcı çevirileri Marsilio Ficino'da da karşımıza çıkıyor (Tigerstedt 1968, 474, 487). Michelangelo meşhur sonesinde heykeltıraş için *artista* sözcüğünü kullanıyordu: "En iyi sanatçının bütün düşünceleri tek bir mermerin içindedir" (*Non has l'ottimo artista alcun concetti*) (Summers 1981, 206).



Şekil 6. Albrecht Dürer, *Kürk Yakalı Bir Palto Giymiş Yirmi Sekiz Yaşındaykenki Kendi Portresi* (1500). Alte Pinakothek, Münih. Giraudon ve New York Art Resource'un izinleriyle.

larına göre burada ressam küstah bir tavırla kendisini ilahi yaratıcı yerine koyuyor (Koerner 1993). İtalyan ve Alman [ressamların] kendi portreleri zanaatçı/sanatçının yüce bir statüsü olduğu iddialarının

başlangıcını gösteren önemli şeyler olsalar da, bu türden kendi portrelerinin çoğunluğunun "saray sanatçıları" olarak bilinen küçük bir seçkinler grubunca yapıldığını unutmamalıyız.

Sanat tarihçilerinin saray sanatçısı dedikleri kişiler, hükümran prensler tarafından görevlendirilerek öteki zanaatçı/sanatçı meslektaşlarının çoğunluğundan ayrılan ve bu şekilde de yüksek statülerini hak ettiklerini gösteren ressam, heykelci ve mimarlardı (Warnke 1993). Rönesans döneminin prensleri saraylarını dekore ettirmek için çok sayıda ustaya ihtiyaç duyuyorlardı. Bunun sonucu olarak da kimi ressam ve heykelciler saray berberleri ve terzileriyle aynı statüde olmaktan kurtularak *valet de chambre* [erkek oda hizmetçisi] rütbesine yükseliyorlardı ve hatta bazılarına soyluluk unvanları veriliyordu. Bu zanaatçı/sanatçılar tıpkı saray eşrafı gibi giyinmekle kalmıyor aynı zamanda öteki meslektaşlarından farklı tutumlara giriyorlardı. Örneğin –her ne kadar bir "şeref payı" alsalar da– ücret karşılığı çalışmayan soylularla aynı sınıftan sayılmaya değer görülmek için eserlerine karşılık bir ücret talep etmiyorlardı. Ancak Leonardo, Michelangelo, Titian ve Dürer gibi en çok aranan ressam ya da heykelciler, ister bir prensliğin maaşlı çalışanı ve soylu olsunlar ister olmasınlar, yerel loncalara üyelik aidatı ödemeksizin ya da kullanılan malzemeler ve alınan ücretler konusunda loncaların koyduğu sınırlara uymaksızın şehir şehir dolaşabiliyorlardı. Genellikle tipik "Rönesans Sanatçısı" olarak anılanlar işte bu bir avuç "saray tedarikçisi"dir. Gerçekte, saray sanatçılarının çoğu, yeme içme ve konaklama masraflarının dışında, yıllık maaş alıyordu ve işverenler de bunlara karşılık kendilerinden portre çizmelerini ve saray odalarının dekorasyonunu yapmalarını ya da, kimi durumlarda, mobilyaları ve mücevher mahfazalarını boyamalarını (Cosimo Tura), goblen ve kâse tasarlamalarını (Mantegna) ya da şenlik ve kostüm hazırlamalarını (Leonardo) isterlerdi. Saray sanatçılarının çoğu, modern sanatçının tersine, eserlerini tamamen saf bir kişisel ifade olarak yaratmak yerine sipariş üzerine ve özgül bir işlevi gözeterek yapıyorlardı (Baxandall 1972; Burke 1986).

Bir tür olarak "sanatçı biyografisi," kendi portresinin gelişimi ve saray sanatçılarının konumu modern sanatçı statüsü ve imgesine doğru atılan önemli adımlardı. Bununla birlikte, Rönesans zanaatçı/sanatçılarının genel olarak "özerk," "bağımsız" ya da "tüm yetkilere sahip" olduklarını söylemek kesinlikle bir mübalağadır. Rönesans döneminde geçerli olan ölçüt, atölyelerde sanatçıların işbirliğiyle yapılan ve kiliselerin, sivil binaların, bayrak ve sancakların, çeyiz sandıklarının ve mobilyaların dekorasyonu için yapılan özel sözleşme-

ler çerçevesinde icra edilen ortaklaşa üretimlerdi. Hatta sürekli bir atölyeleri olmayan ressam ve heykelciler bile genellikle ortak işler alıyor (Mantegna) ya da yarısı yapılmış bir heykeli tamamlamayı kabul ediyorlar (Michelangelo) ve bunu yaparken de "yaratıcı bireysellikleri"ne halel geldiğini akıllarından bile geçirmiyorlardı. Arka planların, ayakların, gövdelerin ve genellikle de bütün panellerin çıraklar ve öteki meslektaşlar tarafından yapıldığı atölye çalışmaları Raphael'den XVII. yüzyılda Rubens'e dek tipik üretim biçimi olmaya devam etti ve ressamların çoğu da oymacılar, camcılar, seramikçiler ve dokumacılarla birlikte aldıkları dekoratif siparişler üzerinde çalışmayı sürdürdüler (Cole 1983; Burke 1986; Welch 1997).

Mimarların durumu daha da karışıktı. Her ne kadar erken Rönesans döneminde binaların planlaması hâlâ geleneksel kalıp örnekleriyle çalışan taş ustaları tarafından yapılsa da, eski Roma kalıntıları karşısındaki coşku ve Vitruvius'un* yeniden keşfedilmesiyle birlikte XV. yüzyıldaki inşaat patlaması işverenleri yeni üsluba daha iyi ayak uydurabilen ressam ve heykelciler arayışına yönlendirdi. Brunelleschi'nin Floransa'da Duomo kubbesi için yaptığı olağandışı tasarım ve benzeri başarılar mühendis/tasarımcı olarak mimarların itibarını yükseltiyor ve Alberti'nin incelemesinde mimarların sanatçı/entelektüel olarak centilmen statüsünde oldukları iddia ediliyordu. Öte yandan, Alberti, Palladio ve Delorme'nin, mimarların taş ustaları ve marangozlardan daha üstün oldukları yönündeki iddialarına rağmen, taş ustaları ve marangozlar kendilerine söylenenleri icra etmekten başka bir şey yapmayan sade işçiler olarak değerlendirilmiyor, bunun yerine kendilerine tasarımlar üzerinde değişiklik yapma konusunda önemli bir serbesti veriliyordu genellikle.[6]

Ancak tipik Rönesans ressamı, heykelcisi ya da mimarının mutlak bağımsızlık iddiası taşıyan modern bir bireyci olmadığını gösteren en çarpıcı kanıt günümüze dek ulaşan pek çok sözleşmedir. Bu sözleşmelerde genellikle resim ya da heykelin yalnızca ebadı, fiyatı ve teslim tarihi değil aynı zamanda işlenecek konu ve malzemelere dair şartlar da konuluyordu. Daha önce Leonardo'nun 1483 yılında imzaladığı bir sözleşmeden bahsetmiştim. İşte pek çok sözleşmede bundan çok daha ayrıntılı talimatlar yer alıyordu. Rönesans dönemindeki kimi müşteriler ücretin sanatçının harcadığı zaman ve malzemeyle orantılı olarak ödenmesinin uygun olacağını düşünüyordu. Hatta bunlardan

* Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, çev.: Şevki Vanlı, Mimarlık Vakfı Yay., (y.h.n.)

6. İşbirliği ve atölye hakkında bkz. Cole (1983), Burke (1986) ve Welch (1997). Mimarların statüsüne ilişkin bkz., Wilkinson (1977), Ettlinger (1977), Wilton-Ely /1977) ve Ackerman (1991).

biri sözleşmeyi, yaptıracağı fresklerin ölçüleri üzerinden yapıyordu! Bu tür bir tavır ünlü bir olaya da yol açmıştı: Yaptığı tunç büstün istediği uzunlukta olmadığı gerekçesiyle kendisinin istediği parayı vermeyen Cenovalı bir tüccarın bu tavrı karşısında deliye dönen Donatello büstü tuttuğu gibi sokağa fırlatarak parçalıyor ve tüccarın tunçtan çok paranın hesabını yaptığını söylüyordu. Sanat üzerine yazıp çizenlerin tekrar tekrar anlatmaktan zevk aldıkları hoş bir hikâyedir bu. Ne var ki bu hikâye modern anlamıyla yerleşik bir sanatçı "bağımsızlığını" resmetmekten ziyade, Rönesans devrindeki düzenleyici varsayımların bizimkilerden büsbütün farklı olduğunu gösteriyor. Son nefesini verirken elini I. Francis'in tuttuğu rivayet olunan (ki Francis şehir dışındaydı) bir Leonardo'ya ya da resim yaparken düşürdüğü fırçasını yerden V. Charles'ın aldığı söylenen (ki çok eski bir hikâyenin versiyonudur) bir Titian'a karşılık, atölyelerinde kralların talimatlarını aynen uygulayarak ömür tüketen binlerce başka sanatçı vardı (Kemp, 1997; Welch, 1997).

Modern sanatçı ve zanaatçı ayrımına doğru bazı adımların atıldığı başka bir alan –"işlemecilik sanatları"nın ve özellikle de nakışçılığın değişen statüsüdür– toplumsal cinsiyete ilişkin etkilerinden ötürü özel bir dikkati hak ediyor. Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, ortaçağda işlemecilik sanatları erkeklerin de kadınların da icra ettikleri tek alan değildi ve kadınlar diğer bütün sanatlarda da çalışıyorlardı. Her ne kadar bunların çoğu ressam kızları (Lavinia Fontana ve Marietta Robusti) olsalar ya da kadınlar manastırı bünyesinde (Catherina dei Virgi) iş yapsalar da kadınlar Rönesans döneminde neredeyse bütün sanatlarda –yeni yeni itibar kazanmış olan resim ve heykel sanatları da dahil olmak üzere– hâlâ aktif olarak çalışıyorlardı. Hatta kadın ressamlardan biri soylu bir aileden geliyordu (Sofonisba Anguissola). Marietta Robusti hakkında çok şey bilmiyoruz. Çünkü Marietta'nın babası Jacopo (Tintoretto olarak biliniyordu) kızının evlenmesine ya da kendi başına siparişler almasına izin vermemiş ve onu büyük atölyesinin değerli bir üyesi olarak tutmuştu. Sofonisba Anguissola'nın kariyeri hakkında ise, tam tersine, zengin belgeler bulunuyor. Çünkü Sofonisba'nın babası kızının saraylı olması için tasarladığı ve sonunda da başarıya ulaşacak olan projesinin bir parçası olarak ona resim eğitimi aldırtmıştı; nitekim o da babasının çeşitli prenslere armağan olarak yolladığı kendisinin birçok portresini yapmıştı (şekil 7). Çoklarının bir tür "mucize" –resim yapan, hem de iyi resim yapan bir soylu kadın– olarak bakıp hayranlık duyduğu Sofonisba sonunda genç İspanya Kraliçesinin nedimesi ve resim öğretme



Şekil 7. Sofonisba Anguissola, *Kendi Portresi* (yaklaşık 1555); parşömen üzerine yağlıboya, 8.2 X 6.3 santimetre. Emma F. Munroe Fonu. 60.155. Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin izniyle. Röprodüksiyonu izinlidir. © 2000 Boston Güzel Sanatlar Müzesi. Her Hakkı Saklıdır.

ni olmuştu ve maaşı da düzenli olarak babasına gönderiliyordu (Chadwick 1996; Woods-Marsden 1998).

Böyle istisnai kadınların varlığına rağmen, XIV. ve XV. yüzyıllarda yüksek statülü sanatlardaki kadınların sayısında genel bir azalma görülmeye başlamıştı. Sanatların çoğunda, erkeklerin egemenliğindeki

loncalar kadınları tam üyelikten gittikçe daha fazla dışlıyor ve şehir yönetimlerinden kadınların bağımsız iş yapmalarını yasaklayan fermanlar çıkartıyorlardı. Zamanla, profesyonel nakışçılık da dahil olmak üzere, kadınların dışlandığı ya da sayı kısıtlaması getirilen loncalar kuran sanat türlerinin sayısı gittikçe artıyordu. Ekonomik rekabeti ortadan kaldırma yolundaki dile getirilmemiş gayeden başka, kadınların yüksek üretim biçimlerinden dışlanmasının dolaylı bir sebebi de ailenin bir üretim birimi olmaktan çıkıp modern hane halkına doğru uzun dönüşüm sürecinin başlamasıydı. Ortaçağın cinsiyet farklılığı teorileri kadınları Havva'nın tehlikeli kızları olarak görürken, Rönesans dönemi cinsiyet rollerindeki farklılığa ilişkin bir ideoloji geliştirdi, buna göre kadınların birincil işlevi çocuk bakımı ve ev işlerinin idaresiydi.

Cinsiyet rollerindeki bu farklılaşma nakışçılık karşısında alınan tavırlarda ortaya çıkmaya başlıyordu. Erken Rönesans döneminde saygın ressam Antonio Pollaiuolo ile nakkaş Paolo da Verona birlikte çalışarak çok güzel perspektif ve gölge işlemeleriyle *Vaftizci Yahya'nın Doğuşu* gibi bir parça ürettikleri zaman, nakışçılık tekniğinin zorluğu en az resim kadar meydan okuyucuydu; profesyonel nakışçılığın sadece ince ve sabır gerektiren bir el işinden ibaret olarak görülmesi ise birkaç kuşak sonra gerçekleşecekti. Öte yandan, İtalya'daki görgü elkitaplarında, nakışçılığın soylu kadınların boş vakitleri için bir meşgale oluşturmada ve dolayısıyla iffetin korunması ve kadınlığın pekiştirilmesinde ne denli önemli olduğunun altı çizilmeye başlanmıştı. Bundan dolayı, Rönesans, "sadece nakışçılığın resimden ayrılmadığı, aynı zamanda da nakışçılığın kendi içinde kamusal ... ve evcil bir sanat olarak ikiye ayrıldığı bir sürecin" başlangıcına şahit oluyordu" (Parker 1984, 81).

C. ZANAATÇI/SANATÇININ İDEAL NİTELİKLERİ

Buraya dek ele aldığımız atölye, sözleşme ve toplumsal cinsiyet uygulamaları şunu gösteriyor: Modern doğrultuda önemli adımlar atılmış olmasına rağmen, Rönesans döneminde zanaatçı/sanatçıya ilişkin normatif uygulamalar ve kavramlar bağımsız yaratıcıya ilişkin modern ideallerden hâlâ çok uzaktaydı. Zanaatçı/sanatçıda olması gerektiği düşünülen ideal niteliklere ilişkin önemli değişimlere baktığımızda bu durum daha açıktır. XV. yüzyılın akışı içerisinde, perspektif ve modelleme bilgisinin hızla yayılması ve eskiçağ modellerinin

yeniden dirilmesiyle birlikte şöyle bir kanaat ortaya çıkıyordu: Resim ve heykelcilik artık yalnızca çıraklıkla olacak şeyler değildi ve buna ek olarak geometri, anatomi ve eskiçağ mitolojisi bilgisine de sahip olmayı gerektiriyorlardı. Alberti ve Leonardo sanatçı imgesini "zanaatçı-bilgin" olarak yansıtıyorlardı. Bilimsel bilgi "icat" için zorunluydu; klasik retorikten devşirilen buradaki "icat" terimi modern anlamıyla "yaratım"ı değil, içeriğin keşfini, seçilmesini ve düzenlenmesini gösteriyordu. Gerçi bazı hamiler kendi "icat"larını (ya da istihdam ettikleri hümanist bir bilginin "icat"ını) öneriyorlardı ama, örneğin, Bellini gibi ünlü bir ressam, sipariş ettiği bir resmin kompozisyonunu betimleyen bir kılavuz olarak kendisinin gönderdiği bir taslak resmi kullanmasını isteyen Isabella d'Este adlı bir müşterisini başarıyla atlatabiliyordu.

XVI. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, "icat"ın bu daha ziyade "bilimsel" anlamına, "hayal gücü," "esin" ve "doğal yetenek" gibi daha çok şair düşüncesiyle ilintilendirilen nitelikler eklenmeye başlanıyordu. Yeteneğin ya da doğal parıltının (*ingegno*), kendisini zarafet, zorluk, hüner ve esin olarak gösterdiği söyleniyordu. Buna göre zarafet ancak ve yalnızca ressam ya da heykelcinin faaliyetinin emekle işlenerek değil doğal kabiliyet olarak ortaya çıkması durumunda sözü edilebilecek bir şeydi. Bununla birlikte en çok övgüye değer bulunanlar, Michelangelo'nun Sistina Şapeli'ndeki *Yunus*'unun fevkalade perspektifinde olduğu gibi en zor teknik sorunların üstesinden gelebilenlerdi. Bu tür zanaatçılık başarılarına kolaylıkla ve az bir süre içinde imza atan ressamın hüner sahibi olduğu söylenirdi. Dördüncü ve son nitelik olan esin (*furia*) ise, ressamın ya da heykelcinin imgelemini, zorlukları aşmak ve zarafet ürünü eserler yapmak için hünerin kullanabileceği imgelerle dolduran şeydi. Romantizmin yanıltıcı örtüsü üzerinden geçmişe dönüp baktığımızda bu kavramlar kümesi, modern gibi görünüyor. Ne var ki bu Rönesans düşüncelerini bizim "yaratıcı hayal gücü"müzden çok farklı kılan bir gerçek var: İcat, esin ve zarafet, beceriden ve doğanın belli bir amaç için taklit edilmesinden ayrı düşünülmüyordu. Ve bu tür taklitler, ressamın fantezisi ve bireysel inisiyatifine verilen serbestilere rağmen, "edep"e, benzerlik kuralına ve uygunluğa tabiydi. Benzer şekilde, Rönesans döneminde melankoliye ya da kişisel tuhaflıklara (ki popüler biyografilerde çok abartılıyor) yapılan göndermeler de modern bohemlik ve asilik düşüncelerine tekabül eden şeyler değildi.[7]

7. Burada "deha"yı değil de "yetenek"i kullanıyorum. Çünkü *ingegno* ile *genio*'nun anlam-

Michelangelo 1523 senesinde yazdığı bir mektupta Papa II. Julius'un kendisine Sistina Şapeli'nde "istediğini yapması"na izin verdiğinden söz ediyor. Buradaki "istediğini yapması", "istediği şeyin resmini yapabileceği" anlamına gelmiyor, "bunun yerine ... kendisine verilen temayı istediği tarzda işleyebileceği" anlamına geliyor; ki bu tema, nereden bakarsak bakalım, sahip olduğu güçlü iradesiyle kötü şöhretli hamisinin peşinen kararlaştırdığı bir temadır (Summers 1981, 453). Rönesans resim ve heykelciliği o zamanlar günümüzün modern özgünlük ölçülerine göre değil, icat ve icrada karşılaşılan zorlukların üstesinden kolaylıkla gelinip gelinemediğiyle değerlendiriliyordu. Asla bir atölye işletmemekle övünmesine rağmen Michelangelo'nun pratiği ve bakış açısı, kendini ifade etmeyi ve özgünlüğü, beceri ve hizmetin üstünde tutan modern sanatçımmkinden daha çok döneminin zanaatçı/sanatçılarmınkine yakındı. Bugün bizler Michelangelo'ya zanaatçı/sanatçı denmesinden rahatsızlık duyuyorsak, bunun nedeni o eski zanaatçı/sanatçı anlayışının XVIII. yüzyılda bir daha birleşmeyecek şekilde ikiye ayrılması ve bunun sonucunda da hayal gücü, zarafet ve özgürlüğün sanatçı-yaratıcıya atfedilmesine karşılık zanaatçı olarak adlandırılan insanların payına sadece beceri, emek ve yararlı hizmetin düşmesidir. Eğer popüler "Rönesans Sanatçısı" imgesi Michelangelo'nun kariyerini bile çarpıtıyorsa Rönesans dönemindeki ressam, heykelci ve mimarların çoğunluğuna kim bilir ne kadar uzak düşüyordur?

D. SHAKESPEARE, JONSON VE "ESER"

Geleneksel ders kitapları ve popüler tarihler tipik Rönesans ressamı ya da heykelcisi konusunda bize genellikle tek taraflı bir tasvir sundukları gibi Rönesans şairleri –ve özellikle de, Shakespeare– hakkında da çoğunlukla yanıltıcı bir fikir veriyorlar. Edebiyat tarihçilerine göre Elizabeth devri İngilteresi'nde başlıca iki tip şiir yazarı vardı: "amatörler" ve "profesyoneller" (Auberlen 1984; Wall 1993). En büyük grubu oluşturan amatörler, zevk için şiir yazan ve yazdıklarının

---

ları birbirinden farklı. Birincisi doğal kabiliyet anlamındayken, ikincisi vesayetçi bir ruha işaret ediyor. "İçkin parıltı" çevirisi Martin Kemp'in (1977, 384-91). Doğal yetenek nosyonu (*ingenium*) ile ilahi eril güç (*genio*) XVII. yüzyılda birleşmiş olduğu için, modern yaratıcı deha anlayışlarını *ingenium*'a yansıtmak daha kolay olagelmiştir. Zorluk/hüner/zarafet üçlüsünün farklı bir kökeni vardı ve aristokratik toplumdaki *sprezzatura* ya da kaygısızlık idealiyle paralellik arzediyordu (Summers, 1981). "Hayal gücü", ya da *fantasia*, genellikle "icat" anlamında kullanılıyordu ama henüz aklın sınırlarına bağlı olmayan modern "yaratıcı hayal gücü" anlamına kavuşmamıştı. Bkz. Kemp (1997).

basılmasının toplumsal mevkilerine yakışmayan bir teşhir anlamına geleceği gerekçesiyle de şiirlerini yalnızca yakın çevreleriyle paylaşan eğitimli kibar sınıftan erkek ve kadınlardı. Diplomatik bir görevle İngiltere dışına çıkmaya hazırlanan John Donne bir dostundan el yazması şiirlerinden oluşan bir nüshayı saklamasını rica ediyor ve şöyle devam ediyordu: "Bunlara Matbaayı ve Ateşi yasaklıyorum: Yayımlamayacaksın, ama yakmayacaksın da. Bu ikisi dışında istediğini yapabilirsin" (Marotti 1986). Donne'ın talimatları, "zümre şiiri" denen şeyin doğasını çok iyi yakalıyor: El yazması nüshalar halinde eş dost arasında elden ele dolaştırılan ve dolaştırılırken de istenildiği gibi revizyona ya da ekleme çıkarmaya tabi tutulabilen, ama asla kitap tezgâhlarında önüne gelenin elleyebildiği matbu nüshalarına izin verilmeyen şiirler. Dolayısıyla burada "müelliflik ortadan kalkmaya yüz tutuyordu" ve genellikle ilk yazarın kendisi kadar [şairin dahil olduğu] toplumsal zümre de şiirlerin "sahibi" oluyordu (Marotti 1991, 35). Üst sınıflara mensup erkekler arasında şiir, çoğunlukla, gençlikte kafa yorulacak ya da bir makama ulaşmak için kullanıldıktan sonra bırakılacak bir uğraş olarak görülüyordu. Bizim sanatçı anlayışımızın fiyakasını bozabilir ama şurası bir gerçek: John Donne'ın şiirlerinin büyük bir kısmı, tıpkı Elizabeth dönemi şairlerinin pek çoğunun şiirleri gibi, sanat amacı güdülerek değil, sadece bir iş bulabilmek amacıyla yazılan şeylerdi.

Edebiyat tarihçilerinin genel bir adla profesyoneller olarak andığı Elizabeth devri yazar tipi ise, genellikle hamilerinin desteklerini el yazması nüshaların matbaacılara satılmasıyla birleştirmek suretiyle, geçimlerini yazarak sağlamaya çalışan ya da buna mecbur kalan insanları içine alıyordu. Himaye yoluyla yaşamını kazanmak, bazen bir köşkte yazman ya da mürebbi olarak gerçekten iş bulmak, ama daha çok da sonu gelmez ufak bahşişler koparma telaşıyla, dalkavukça ithaflara başvurmak anlamına geliyordu. Kitap piyasasının küçüklüğünden ve telif hakkının da olmamasından ötürü, matbaacılara doğrudan el yazması ürünler satarak geçinmek neredeyse imkânsızdı. Az sayıda insana geçimlerini sağlayabilecek kadar para kazandıran tek yazı türü tiyatro kumpanyaları için düzenli olarak yazılan oyunlardı.

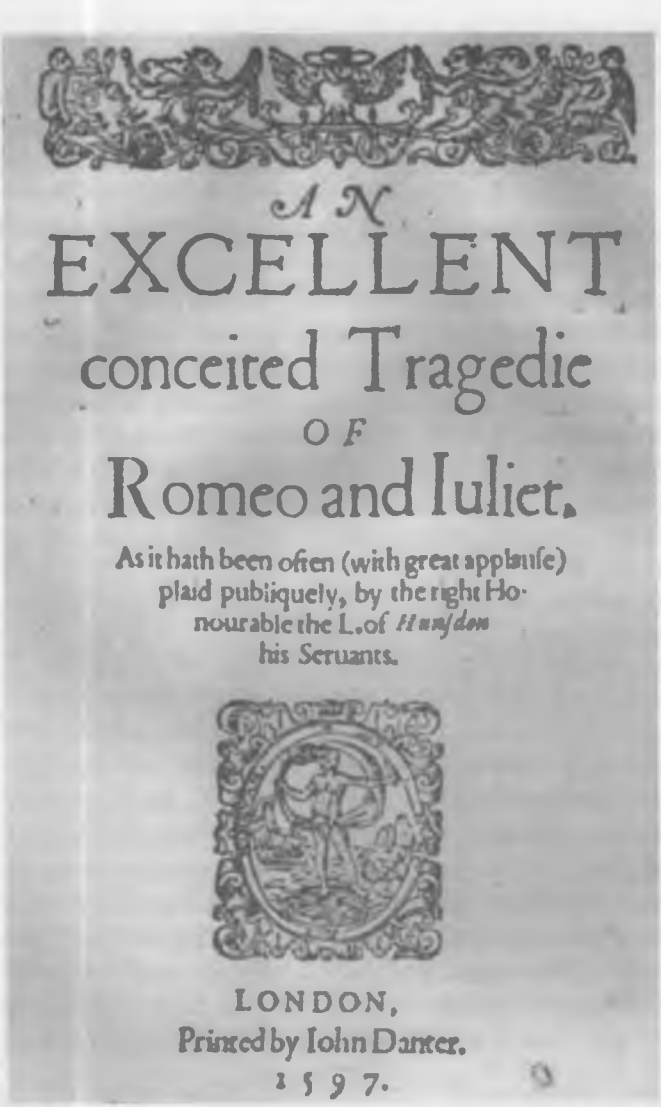
Başlangıçta himayeyle geçinmeyi denedikten (ki Kont'un gözüne girebilmek için *Venus and Adonis*'i [Venüs ve Adonis] Southampton Kontu'na ithaf etmiş ve ithaf yazısında Kont'a övgüler yağdırmıştı) sonra Shakespeare sadece tiyatro için yazmaya yöneliyordu. *Sone* 111'de bunun ipuçları var gibi:

N'olur, hatırım için, şu talihi azarla:
O Tanrıça, yaptığım kötü işlerden suçlu,
Yüzümü güldürmedi hoş, rahat bir yaşamla,
Verdi halkın önünde adi bir geçim yolu.
*Bu yüzden olsa gerek adım damga yemiş.**

Shakespeare adının halk tiyatrosundan edindiği "damga" aktörlerin ve oyunların düşük statüsünden kaynaklanıyordu. Elizabeth dönemi oyunlarında hâlâ cambazlar, müzisyenler, cicili bicili kostümler, danslar ve kılıç kavgaları vardı ve tiyatrolar gürültülü açık hava etkinlikleriydi: Seyyar satıcılar seyircilerin arasında gezerek yiyecek içecek satıyorlar, palyaçolar da sahnedeki oyunu keserek seyircileri eğlendirebiliyorlardı. Shakespeare'in böyle hayat dolu bir tiyatro düzeneği için yazdığı oyunlar, değişmez metinler ya da bizim kullandığımız anlamıyla "sanat eserleri" değil, halka açık gösteriler için her defasında yeniden şekillendirilen senaryolardı (Loewenstein 1985; Patterson 1989).

Elizabeth devri tiyatro oyunları genellikle tiyatro kumpanyalarının siparişi üzerine yazılıyordu. Sonra kumpanyalar bu oyunlar üzerinde istedikleri gibi oynamalar yapabiliyor ve seyirci çekebildikleri sürece her defasında yeni bir versiyonunu sahneye koyabiliyorlardı. Artık seyirci çekemez hale gelince de fazladan birkaç şilin daha kazanabilmek için bu oyunları bastırıp satabiliyorlardı. Shakespeare'in basılan oyunlarının çoğu, baskıya kendisi tarafından hazırlanmamış, bunun yerine ya Lord Chamberlain'in Adamları adlı kendi kumpanyası tarafından ya da bu oyunları sahnede izledikten sonra akıllarında kalan şeylerden oyunlar çıkaran korsan yayımcılar tarafından basılmıştı (Bentley 1971). Basılan oyunların kapaklarında genellikle oyuncuların adları yazılırken yazarın adı geçmiyordu. Örneğin 1597 tarihinde basılan *Romeo ve Juliet*'in kapağında şöyle deniyordu: "Saygıdeğer *Hunsdon* Lord'u sayesinde, sık sık (büyük alkışlar eşliğinde) oynanmıştır. Hizmetkârları" (şekil 8). Yeni bir oyun çıkarmada izlenen yaygın yol şuydu: Kumpanya siparişle oyunun genel çerçevesini yazdırıyor, ardından da farklı perde ya da sahneleri bu çerçeveyi tamamlamak üzere farklı yazarlara kaleme aldırıyordu. Bugün elimize ulaşmış olan Elizabeth dönemi oyunlarının en azından yüzde ellisinin ortaklaşa yazılan oyunlar olduğu tahmin ediliyor; bu ortak projelerin bir kısmında Shakespeare de yer almıştı (Muir 1960). Bun-

* Kaynak: Shakespeare, *Tüm Soneler*, çev.: Talat Sait Halman, K Kitaplığı, İstanbul, 2003. (y.h.n.)


AN
EXCELLENT
conceited Tragedie
OF
Romeo and Iuliet.
As it hath been often (with great applause)
plaid publiquely, by the right Ho-
nourable the L. of *Hunsdon*
his Seruants.
LONDON,
Printed by Iohn Danter.
1597.

Şekil 8. William Shakespeare. *Romeo ve Juliet*'in kapağı (Londra, 1597). Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Kitap ve Özel Koleksiyonlar Bölümü'nün izniyle. Kapakta Shakespeare'in adı geçmiyor, sadece şirketin ve patronunun adı yer alıyor.

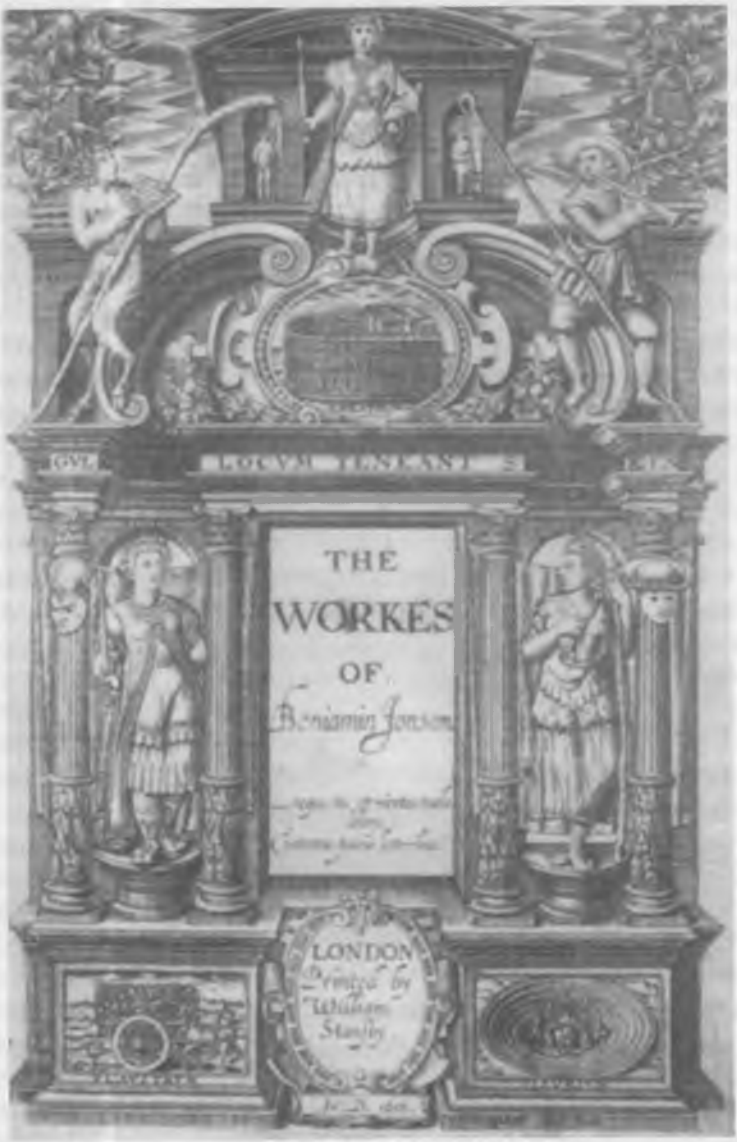
dan başka, Lord Chamberlain'in Adamları'nda hissesi olan ve aynı zamanda oyunculuk da yapan birisi olarak Shakespeare oyunlarını tam bir özgürlükle yazamıyor, belli ki kumpanyadaki aktörlerin sayı-

sına ve bunların kabiliyetlerine göre oyunlarını kesip biçiyordu.[8] Ve I. James'in tahta geçmesiyle Lord Chamberlain'in Adamları Kralın Adamları'na dönüşünce bu defa Shakespeare kraliyet sarayını memnun edecek temalar seçmeye başlıyordu (Kernan 1995).

Sanatçıyı değişmez ve özgün bir "sanat" eseri yaratmaya çalışan ve tek başına iş gören bağımsız birisi olarak gören modern düşünce, XVI. yüzyıldaki bu işbirliği ve kalıcı "eserler"den ziyade her defasında gösteriye göre değiştirilebilen senaryolar yazma uygulamalarıyla karşılaşınca hüsrana uğruyor. Nitekim, aynen resim tarihçilerinin yaptığı gibi edebiyat tarihçileri de "Ustanın eli"ni işe daha alt düzeyde el veren ortaklarınkinden ayırmak ve piyasada birbirleriyle yarışan versiyonlardan bir asıl ilk-metin çıkarmak amacıyla küçük bir bilimsel endüstri geliştirmiş bulunuyorlar. Ardından yaratıcılık ve bağımsızlık konusundaki öteki modernleştirici varsayımlar devreye giriyor. Ve tabii sonuç malum: Shakespeare'in "sanatçı bağımsızlığına doğru ... ustaca evrimi"ne tebrikler yağıyor ya da oyunları "dizginsiz sanatçının ortaya çıkmasındaki köşetaşları" olarak anılıyor (Rudnytsky 1991, 154; ve Edwards 1968, 84, alıntı sırasıyla). Bizler, modern sanat sisteminin varsayımlarına bağlı kaldığımız sürece, Shakespeare'in "dizginsiz" bağımsızlığının altını çizerek ona iltifat ettiğimizi sanacağız. Halbuki Shakespeare'in gerçek başarısı, her rolü oynayabilecek aktörlerin bulunmadığı ve her an her tür tepkinin gelebileceği tehlikeli bir siyasal atmosferde, toplumsal olarak karmaşık tiyatro seyircilerini memnun etmek zorunda olduğu bir ortamda, bir dizi muhteşem dramayı ustalıkla piyasaya sürmesiydi (Patterson, 1989).

Gerçi Donne'ın zümre amatörlüğü ile Shakespeare'in girişimci profesyonelliği dönemin şair anlayışının başlıca örneklerini oluşturuyordu ama, öte yandan, Edmund Spenser ve Ben Jonson gibi, şaire daha "yüksek" ve daha "ciddi" bir rol biçmek isteyen ve modern yazar/sanatçı idealinin bazı yönlerinin habercileri olan kimi yazarlar da yok değildi. Jonson da, aynen Shakespeare gibi, bir zamanlar tiyatroda oynamış, başkalarının oyunlarını elden geçirmiş ve başkalarıyla ortaklaşa siparişler almıştı. Ancak daha sonra o, Shakespeare'in tersine, aristokrat hamilerden destek almak için aktif tiyatroculuk yaşamına sırt çevirmekle kalmamış, aynı zamanda da yazılı metinlerle karşılaştırdığı teatral gösterileri sürekli yererek Augustus devrindeki

8. Shakespeare *Much Ado About Nothing*'de [Kuru Gürültü] Dogberry rolünü oynayan William Kempe için bayağı güldürü türü soytarılık sahneleri yazıyordu. Ancak sonra kumpanyaya Kempe'nin yerine daha usta bir oyuncu olan Robert Arnim gelince *As You Like It*'deki [Nasıl Hoşunuza Giderse] Touchstone ya da *Hamlet*'teki mezar kazıcı gibi karakterlere yönelmişti (Bradbrook, 1969).



Şekil 9. Benjamin Jonson, *Benjamin Jonson'un Eserleri*'nin kapak sayfası (Londra. 1616). Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Kitap ve Özel Koleksiyonlar Bölümü'nün izniyle. Baş sayfada Latince yazıtla birlikte yer alan görkemli bir klasik mimari örneğiyle sembolik heykel, Jonson'un bilgisinin genişliğini ve sadece para yahut eğlence için yazanlara üstünlüğünü vurguluyor.

Horatius ve Vergilius'un statülerini yeniden diriltmek istemişti. Richard Helgerson, Jonson'un hedeflediği bu statüdeki şaire, hâkim "amatör" ve "profesyonel" tarzlarından ayırmak için "laureate" diyor (1983). Jonson dramatik şiiri teatral "yamaları"ndan, şarkı, dans ve komik maskaralıklarından kurtarmayı vaat ediyordu: *Volpone*'nin önsözünde "ne kırılmış yumurta ne de cızırdayan krem karamel" olmayacağına dair bizi temin ediyor ve oyunun tamamen "kendi elinden" çıktığının altını çiziyordu (Jonson [1605] 1978, 72, 75).

Ancak Jonson'ın "laureate" statüsü girişiminde kullandığı birincil araç, tam da, hem Donne gibi amatörlerin (ilke olarak) hem de Shakespeare gibi profesyonellerin (zorunluluktan) reddettikleri şeyin ta kendisiydi: Matbu eser. Jonson, oyunlarının basımını özellikle takip eden birkaç oyun yazarından biriydi: Baskıların kapağında kendi adının görünmesini şart koşar ve bunların popüler gösterileri değil seçkinlerin okumasını amaçlayan metinler olduklarını vurgulamak için Latince notlar ilave ederdi. Jonson'ın değiştirilebilir senaryolara karşı matbu metinleri kullanışının doruk noktası, ondan önce benzerine rastlanmamış bir girişimle, oyun, temsil ve epigramlarını bir araya toplayarak normalde Latin klasikleri türünden yazıların basımında başvurulan pahalı bir folyo basımla *The Workes of Ben Jonson* [Ben Jonson'un Eserleri] (1616) (şekil 9) olarak yayımlanmasıydı (Jonson, 1616; Murray, 1987; Wall, 1993). Ancak sıradan oyunlardan oluşan bir koleksiyonun "eserler" olarak anılması centilmen amatör Sir John Suckling gibi insanların alaycı yorumlarına konu olmuştu:

> And he told them plainly he deserv'd the Bayes
> For his were call'd Works, where others were but Plaies.
>
> (Spingarn 1968, 1:90)

> Diğerleri Oyun'dan başka bir şey değilken,
> Onunkilerin adı Eserler oldu.

Rönesans İngilteresi'nde kadın yazarların rolüne kısaca bir göz atmak, Jonson'ın laureate idealini daha geniş bir perspektife oturtmamızda bize yardımcı olabilir. XVI. yüzyılda kadınlar için yazılmış en etkili görgü elkitabı olan Juan de Vives'in *Instruction of a Christian Woman*'da [Hıristiyan Kadının Eğitimi] kadınların kamusal hayatta yerlerinin olmadığı ve seslerini çıkarmadan evlerinde oturmaları gerektiği vurgulanıyordu. Böylesi bir atmosferde yazı yazmaya teşvik

edilen kadınların sayısının çok az olması ya da bunların içinden sadece birkaçının "profesyonel" bir kariyer peşine düşmesi hiç de şaşırtıcı değil. Bununla birlikte, Pembroke Kontesi Mary Herbert ya da Bedford Kontesi Lucy Russell gibi bazı aristokrat kadınlar sadece yazarları himaye etmekle kalmıyor aynı zamanda Donne, Spenser ve Jonson'la el yazması şiir alışverişi yapıyorlardı. Ne var ki, yazılarını bastıran ve bu suretle kamuya "açılan" kadınlar kendilerini küçülten ve yaptıklarına mazeret arayan çeşitli stratejilere başvurmak zorunda kalıyorlardı. Örneğin, bir annenin yükümlülüğünün çocuklarına iyi bir ahlâk miras bırakmak ya da kadınlığın önündeki "Havva'yı kurtarma" görevini yerine getirmek olduğunu iddia ediyorlardı (Wall 1993).

Açık ki, kadın yazarların itkilerinin ve kendilerine bakışlarının Jonson'ın "laureate" anlayışından uzaklığı, Donne'ın ya da Shakespeare'inkilerin uzaklığından çok daha fazlaydı. Fakat biz, sadece Jonson gibi bir avuç laureate yazarı dikkate alarak değerlendirme yapacak olsak bile, postromantik sanatçı idealinin deha ve yaratıcı hayal gücü kavramları gibi hayati unsurlarının o dönemde henüz ortalıkta olmadığını görüyoruz. Jonson, sıkı çalışma ve yoğun bilginin esine gerek bırakmadığını iddia ediyordu (Murray, 1987). Sanatçının yaratıcılığıyla zanaatçının rutinini birbirinden tamamen ayrı tutan modern önyargının tersine, Rönesans döneminde şiir zanaatı "reçete ve yönerge yoluyla değil sayısız alıştırma yoluyla üretme sürecinde öğreniliyordu" (Bradbrook 1969, 67). Gerçekten de Elizabeth devri oyun yazarlarının pek çoğu zanaatçı/tüccar çocuğuydu: Spenser'ın babası kumaşçı, Marlowe'unki ayakkabı tamircisi, Shakespeare'inki eldivenci, Jonson'un üvey babası ise duvar ustasıydı (Miller 1959). "Modelleri sahnede gerek seyircisi gerekse de aktörler loncası ya da cemiyeti tarafından tanınabilen ve değerlendirilebilen" oğul Shakespeare de bir zanaatçıydı (Bradbrook 1968, 140). Shakespeare para karşılığı zanaat icra etmiş, zanaatından kazandığı paraları önce kendi kumpanyasında akıllıca değerlendirmiş ardından da gayri menkule yatırmış, tefecilik yaparak servetine servet katmıştı. Bütün bunların sonunda kendisine centilmen statüsü kazandıran bir arma satın alabilecek duruma gelmişti ve öldüğünde de ailesine yüklü bir servet bırakmıştı. Ne Donne'ın zümre amatörcülüğüne ne de Jonson'ın laureate kuruntularına itibar etmişti. Onu modern yazar/sanatçının öncülerinden biri olarak düşünmektense, "Stratford'da güvenli bir emeklilik" hayatı sürebilmek için çalışırken seyircisini memnun etmeyi bilen bir zanaatçı-müteşebbis olarak görebiliriz ve bunu yaparken de kendisine hiçbir şekilde haksızlık yapmış olmayız (Schmidgall 1990, 97).



Şekil 10. Paolo Veronese, bölüm kapıları (*Havuzda Şifa Bulan İsa*) ve panel (*Nativity*) (1560). San Sebastiano Kilisesi, Venedik. Fotoğrafı yazar çekmiştir.

E. BİR ÖN ESTETİK?

Rönesans döneminde bizdeki güzel sanatlar kategorisi ya da bağımsız sanatçı, yazar ya da besteci ideali bulunmadığı gibi, kendine yeten eserler karşısında düşüncelere dalmak olarak modern estetik

kavramı da yoktu. Mimarlık zaten doğası itibarıyla faydayla bağlantılıdır; ancak bu durum Rönesans'ta müzik, şiir ve resim için de geçerliydi. Gerçi Rönesans boyunca dinsel olmayan müzik alanında önceki dönemlere kıyasla çok büyük gelişmeler olmuştu ama müzik yine de büyük ölçüde metinlere ve özgül işlevlere bağlı kalmıştı. Vincenzo Galilei'nin (Galileo'nun babası) dediği gibi, "Eğer bir müzisyen dinleyicilerinin akıllarını kendi hayırları doğrultusunda yönlendiremiyorsa sahip olduğu bilim ve bilgi boş ve fuzuli demektir; çünkü müzik sanatının liberal sanatlar arasında tesis ve tasnif edilişinin tek gayesi buydu" (Strunk 1950, 319). Tıpkı çoğu müzik parçası belli seremonilere ya da durumlara eşlik etmek için yazıldığı gibi çoğu şiir de, daha önce gördüğümüz gibi, "özel durumlar için"di ve Horatius'un "zevk ver ve öğret" sloganı hâkimdi. Sir Phillip Sidney'nin *Defense of Poetry*'si [Şiirin Savunusu] (1595) kuru kurallardan ziyade örneklerle öğretme kabiliyeti olan şiirin ahlâki faydasının altını çiziyordu. Bugün çoğumuz Rönesans şiirini antolojilerden ya da alıntılardan okuduğumuz için birçok tekil şiirin pratik işlevlerini ve siyasal bağlamını bilmiyoruz genellikle. Tipik bir modern antolojide ya bariz özel amaçlı şiirlere yer verilmiyor ya da yer verilenlerin aslında ne maksatla yazıldıkları belirtilmiyor. Bunun sonucunda da, altarlardan, çeyiz sandıklarından ya da yatak odalarından alınan Rönesans panolarının çerçevelenerek müzelerde kendi başına eserler olarak sergilenmelerine benzer bir durum ortaya çıkıyor.

Hakikaten, bugün bizler Rönesans resimlerini müzelerin duvarlarında ya da kitap illüstrasyonlarında görmeye o kadar alışmış durumdayız ki şu gerçeği hatırlamakta biraz zorlanıyoruz: Bugün müzelerde gördüğümüz şeylerin neredeyse hepsi aslında sipariş üzerine yapılmış ve genellikle belirli bir mekân için tasarlanmış şeylerdi. Müzeyi gezerken, "etrafları paravanlar, gölgelikler, uçan melekler ve asılmış devekuşu yumurtaları, mumlar ve kandillerle çevrilmiş olan" dinsel eserlerin esas bağlamını tahayyül etmek çok zor (Kempers 1992, 11). Tavanı, duvar nakışları, kutsal emanetler mahfazası, rahipler ve koro bölümü ile kapılar ve org eklentileri Veronese tarafından işlenmiş olan San Sebastiano gibi Venedik'in görece küçük kiliselerinin bazılarında kilisenin her karışı süslenmiştir ve neredeyse her bölümde heykeller, resimler, oyma ve kakmalar, güzel şamdanlar, ayin kupaları ve kutsal eşya sandıkları vardır (şekil 10). Bugün sanat kitaplarımızda, Floransa ya da Venedik meclis odalarının duvar ya da tavanlarında bulunan daha dünyevi eserler bile nadiren aslına uygun düzenek ve çerçeveleri içinde gösteriliyor. Halbuki burada olmayan tek şey *bizim*

"eser" dediğimiz şey. Evet, gerçekten de Floransa'daki Palazzo Vecchio'yu ya da Venedik'teki Doge Sarayı'm ziyaret etmiş olan herkes, bu dev sivil ve dinsel resimlerin asıl düzeneklerinde ne kadar farklı bir anlam ve duyguya sahip olduklarını bilir. Bu süslü yüzeyler, freskler, panel resimleri, oymalar, heykeller, goblenler, sancaklar, fıskiyeler, enfes mobilyalar ve seramikler Rönesans devrinde yaşamış insanların gözünde bizatihi kendileri olarak seyredilecek sanat eserleri değil, insan yeteneğinin ürünleri ve toplumsal, dinsel, siyasal hayatın araçlarıydı (Kemp 1997, 163; Paoletti ve Radke 1997; Welch 1997).

Resim ve heykellerin zaman zaman bizatihi "kendileri olarak" edinildiklerini ya da üzerlerinde sadece "kendileri olarak" seyredildiğini gösteren iki türlü işaret vardı: Koleksiyonculuğun yeniden canlanması ve bu türlü eserlerin saf görsel niteliklerinin kavranması için yeni bir sözdağarının ortaya çıkması (Alsop 1982; Gombrich 1987). XVI. yüzyıla gelindiğinde, sadece dinsel ya da yatak odası tablolarına değil bunlardan başka bir de Titian, Raphael ya da del Sarto gibi ünlü bir ustanın elinden çıkmış tablolara da sahip olmak isteyen küçük de olsa bir uzman zümre ortaya çıkmıştı. Ne var ki Rönesans döneminin zenginlerinin ve iktidar sahiplerinin koleksiyonlarında her türlü şey vardı ve bu koleksiyonlarda bugün bizim sanat eseri diyebileceğimiz çeşitli nesnelerin yanında çoğunlukla teknolojinin ya da doğal tarihin hilkat garibeleri de yerlerini alıyordu. Koleksiyonculuk en az saf resimsel niteliklerden duyulan zevk kadar dindarlık, itibar ve gösteriş dürtülerince de güdülenen bir şeydi (Burke 1986; Baxandall 1988). Öte yandan Rönesans doğalcılığı, sanatçının benzerliği yakalamaktaki başarısının tartışılması bağlamında yeni bir sözdağarının yolunu açmıştı. Örneğin Vasari, çarpıcı bir tespitle, erken Rönesans'ın "doğru ama kuru" resminden XVI. yüzyılın "akıcı ve zarif" resmine doğru bir ilerlemeden söz ediyordu. Çeşitli alanlardaki yazılarda ya da sanatçı ve uzmanlarda da buna paralel bir ilerleme yaşanıyordu: XV. yüzyıldaki birebir taklit ve ideal oran (Alberti) olarak güzellik kuramlarından [XVI. yüzyılda] daha şiirsel nosyonlar olan etkileyicilik ve zarafete (Varchi). 1550'li yıllara gelindiğinde, Lodovico Dolche gibi Venedikliler seyircilerin (seyir) zevkini vurgulayabiliyor ve zaman zaman da "beğeni"den söz edebiliyordu. Bununla birlikte, değer skalasının en tepesine hayal gücü, zorluk ve gözün yargısı gibi nitelikleri koyan Michelangelo bile, en nihayetinde, bunları bizi ilahi güzelliğe götüren şeyler olarak görüyordu. Resim ve heykellerin ahlâki ve tinsel işlevleri üzerindeki vurgu, XV. yüzyılda Alberti'den XVI. yüzyılın sonlarındaki Lomazzo'ya dek, resim üzerine incelemelerin değişmez ko-

nusuydu. Rönesans'ın "duyu yargısı"ndan ibaret sınırlı ve türsel anlamıyla bir "ön estetiği" vardı, ancak çok az insan, modern güzel sanatlar söyleminin tipik bağımsız estetik tutumuyla ilgileniyordu (Summers 1987).

Rönesans'ta, bugün bizim modern güzel sanatlar sistemiyle ilintilendirdiğimiz kimi karakteristik özelliklerinin ortaya çıkmasına rağmen, "sanat" ve "sanatçı" terimlerinin hâkim anlamları kesin olarak modern-öncesi olma özelliğini korumuştur ve beğeni söz konusu edildiğinde, genellikle işlevden ayrı düşünülmemiştir. Michelangelo ile Shakespeare'in büyüklükleri sanatı zanaattan ayırmaları değil, hayal gücü ile tekniği, biçimle işlevi ve özgürlükle hizmeti birleştirirken eşsiz parçalar ortaya koymuş olmalarıydı. Modern sanat, sanatçı ve estetik düşüncelerinin sözümona kaçınılmaz zaferini gösteren örneklerin sayılıp dökülmesinden tatmin olmayan birisi için, erken modern dönemde meydana gelen bu değişimler, her ne kadar önemli olsalar da, sadece modern sanat sistemine doğru atılan esaslı adımların belirtisidir; yoksa buraya ulaşıldığının değil. Belki de Rönesans döneminde sanatın zanaattan kesin biçimde ayrılmadığının en güçlü kanıtı, sanatların ve zanaatçı/sanatçıların statüsünün bütün bir XVII. yüzyıl boyunca hâlâ tartışılan bir konu olmasıdır. Ancak yine de yeni ortaya çıkan mutlakıyetçi monarşilerde resim, şiir ve müziğin oynadığı rolün gittikçe önem kazanmasına paralel olarak zanaatçı/sanatçıların statüsünün giderek yükselmesi, XVII. yüzyılın modern güzel sanatlar sistemine geçişte önemli bir evre olmasına katkıda bulunuyordu.

IV
Artemisia'nın Alegorisi Sanat Geçiş Evresinde

XVII. yüzyıldaki pek çok kadın ressam gibi Artemisia Gentileschi de resim eğitimini babasının atölyesinde almıştı. Bunu, Artemisia'ya perspektif öğretmesi için işe alınan ve daha sonra da ona tecavüz ettiği gerekçesiyle mahkemeye verilen Augustino Tassi'nin davasından öğreniyoruz. Gerçi *Holofernes'in Kellesini Uçuran Judith* adlı resmi Tassi'ye karşı hissettiği duyguların bir ifadesi olarak görülebilir belki ama Artemisia'nın dinsel resimleri, erkek egemen bir tür olan anlatı resminde bir kadının yakaladığı başarıları da gösteriyor. *Resmin Alegorisi Olarak Kendi Portresi* (yaklaşık 1630-1640), ressam kadınların entelektüel ve teknik bakımdan eşitliğinin bir ispatı olarak da önemlidir (şekil 11). Kendi portresinin eşsizliğini takdir etmek için Artemisa'nın, semboller konusunda genel kabul görmüş bir elkitabı olan

Cesar Ripa'nın *İkonoloji*'sini nasıl kullandığını anlamamız gerekiyor. Bu elkitabına göre *Pittura,* yani resim, boynunda taklidi simgeleyen sahte bir altın zincir olan, esini temsil için saçını dağıtmış, becerinin simgesi olarak renkli bir elbise giymiş ve resmin "sessiz şiir" olduğunu söyleyen eski özdeyişi simgelemek üzere de ağzı tıkaçla kapatılmış bir kadın olarak kişileştirilmeliydi. Artemisia'nın kendi portresini eşsiz kılan şey, Mary Garrard'ın işaret ettiği gibi, erkek ressamların resmi kişileştirmek için kendi portrelerinden yararlanamamalarıydı; çünkü yerleşik kabule göre *Pittura* bir kadın olmalıydı. Artemisia taklidi gösteren altın zinciri, esine işaret eden dağınık perçemleri ve elbisesinin üzerindeki teknik beceriyi temsil eden ustaca renklendirilmiş gölgelerle *kendisini Pittura* olarak resmediyor. Tabii doğalcı bir kendi portresinde "sessiz şiir"e işaret eden ağız tıkacı bulunmuyor; ama aslında kadının ağzının açık bırakılarak ona konuşma özgürlüğü verilmesinin maksatlı bir tasarruf olduğunu düşünmemek biraz zor. Ancak hepsinden önemlisi Artemisia, kendisini belli bir açıyla ve işine eğilmiş şekilde göstererek, kendi portresini XVII. yüzyılın en dinamik kendi portrelerinden biri yapıyor (Garrard 1989).

Artemisia'nın kendi portresinin üzerinde ayrıntılarıyla duruyorum çünkü bu kendi portresiyle bundan yirmi yıl sonra yapılan ve çok daha ünlü olan Velázquez'in kendi portresini karşılaştırdığımızda eski sanat sisteminin nasıl bir değişim içinde olduğu konusunda çok şey öğreneceğimizi düşünüyorum. Gerçi anıtsal *Las Meninas* (1656) (şekil 12) genellikle temsilin doğası üzerine derin bir meditasyon olarak analiz edilmiştir ama aslında bu resim, aynı zamanda, katı hiyerarşi kurallarının geçerli olduğu ve "ressamların alt mertebelerde görüldüğü" IV. Felipe'nin sarayında ressamın ne kadar üstün tutulduğunu da anlatmaya çalışan bir kendi portresidir (Brown 1986, 264). Burada ressam alımlı elbiseleri içinde ayakta kımıldamadan duruyor; göğsünde Santiago nişanı (soyluluğunun işareti) olan bir haç var; ziyaretleriyle kendisini onurlandıran dışarıdaki kral ve kraliçeye bakıyor. Prenses ile maiyeti atölyede kendisiyle birlikte. Gerçi paletiyle fırçası elinde ama, ne kendisinin hal ve tavırlarında ne de etrafında, resmin el emeğiyle yapılan bir iş olduğunu hatırlatacak çok az şey var. Tam tersine resimdeki her şey saray sanatçısının yüksek statüsüne işaret ediyor. Oysa Artemisia'nınkinde öyle mi? Her ne kadar iyi giyimli görünse de Artemisia kendisini tuvalinin yanında, işine dalmış ve güçlü bir hareketle fırça sallarken temsil ediyor. Artemisia'da zihin ile el bir arada. Ve "resim sanatının değerinin, ne kıymetli bir yaradılışa ne de kuramsal numaralara değil sadece işini icra eden sanatçının çalışma-

sına dayandığını" söyleyen bir kendi portresinde sanatçı ile zanaatçı hâlâ birliktedir (Garrard 1989, 361).



Şekil 11. Artemisia Gentileschi, *La Pittura Olarak Kendi Portresi* (yaklaşık 1630). Kraliyet Koleksiyonu'nun izniyle, © 2000 Majesteleri Kraliçe II. Elizabeth.



Şekil 12. Diego Velázquez, *Las Meninas yahut IV. Phillip'in Ailesi* (1665). Museo del Prado, Madrid. Erich Lessing ve New York Art Resource'un izniyle. Prenses Margarita (maiyetindeki iki özel hizmetçisi, mürebbiyesi ve iki cüceyle birlikte) atölyesinde Velázquez'i ziyaret ediyor. Arka duvarda bulunan aynadaki iki figürün kralla kraliçe olduğuna inanılıyor.

A. ZANAATÇI/SANATÇININ SÜREGİDEN STATÜ MÜCADELESİ

Bu iki kendi portresindeki karşıtlıklar eski sanat sisteminin XVII. yüzyılda yaşamış olduğu geçiş dönemini çok iyi yansıtıyor: Bir yan-

dan eski sanat sisteminin değerleri ve pratikleri hâlâ egemenken öte yandan hem zanaatçı/sanatçı imgesi hem de sanat kategorisi bir değişim içindedir. Gerçi, birkaç ressam –Velázquez saray ressamı olarak, Bernini ve Rubens de Papadan ve Avrupa'nın çeşitli yerlerindeki prenslerden aldıkları itibarlı siparişler sayesinde– yüksek bir toplumsal mevkiye çıkmıştı ama ressamların çoğu hâlâ atölyelerle ve yerel siparişlerle iş yapıyorlardı. Ressamların ve resmin statüsündeki en dramatik kurumsal kazanımlar, 1648 yılında krallığın Académie Royale de Peinture et de Sculpture'ü açtığı Fransa'da vücut buldu. Akademinin kuruluşunu, sanatın zanaattan kaçınılmaz kurtuluşuna giden yolda atılan bir başka adım olarak yorumlamak pekâlâ mümkün. Ne var ki 1648-53 Fronde ayaklanması sırasında böyle bir akademinin açılması, birçok Fransız soylusunun tam da baş kaldırdığı bir anda kraliyet ressamlarının özgürlüklerini kısıtlamaya çalışan Paris Loncasına karşı yıldırım hızıyla verilen siyasal ve ekonomik bir cevaptı aynı zamanda. 1653'te Fronde'un alt edilmesinin ardından akademinin lonca karşısındaki ayrıcalıkları iyice artırıldı. Ancak yeni düzenlemelerde ekonomik ve siyasal avantajlara değinilmiyor, bunun yerine akademi mensubu ressam ve heykelciler "cehaletten ötürü neredeyse öteki alt mesleklerle aynı sayılagelen iki sanat"ın idealist savunucuları olarak betimleniyordu (Pevsner 1940, 87). Ne var ki, Fransız akademi ressamları bu yüksek statüye, bir bedel olarak bağımsızlıklarından vazgeçerek kavuşuyorlardı çünkü akademi ressamları aslında devlet görevlisiydi.

Saray ressamlarının XVI. yüzyıla gelindiğinde zaten yüksek statüye kavuşmuş oldukları İtalya'da, Romalı ressam Salvator Rosa'nın, bazı ayrıntılarını vererek bir resim yapmasını isteyen müşterisine "sen istersen bir tuğlacıya git... onlar siparişle iş yapıyor" dediği söylenir (Haskell 1980, 22). Rosa bu tür çıkışlarıyla ünlüydü; ki bu da Donatello'dan yüz elli yıl sonra işlerin pek değişmediğini gösteriyor. Evet Rosa bugün bize çok bildik geliyor ama zamanında tamamen sıradışı bir tipti. Rosa'nın bağımsızlık talepleri "tam olarak ancak XIX. yüzyıl romantikleri tarafından anlaşılacak olan bir sanatçı imgesi"ni ifade ediyordu. Yoksa "kendi devrinde yalnız kalmış birisiydi" (Haskell 1980, 23). Dönemin İtalya'sında tipik ressam ya da heykelci hâlâ siparişle iş yapan bir atölyenin çalışanlarından biriydi sadece.

İngiltere ve küçük Hollanda Cumhuriyeti'nde ise ressamların atölye geleneğine çok daha ileri derecede bağlı olduklarını görüyoruz. İngiliz ressamların çoğu hâlâ lonca üyesiydiler ve portreler, çiçek ve hayvan resimleri yanı sıra mobilya ve binek arabası dekorasyonları



Şekil 13. Claude Perrault, Louis Le Vau ve Charles Le Brun, Louvre'un doğu cephesi (1667-74). Fotoğrafı yazar çekmiştir.

yapıyor ve işlemeli dükkân tabelaları boyuyorlardı. Hollandalı ressamların çoğunun kuyumcular, cam üfleyiciler ve nakkaşlarla olan yakın mesleki ve toplumsal ilişkileri devam ediyordu (Montias 1982). Resmin önemli izlenimi veren bir tinsel uğraş olarak değeri o kadar küçük görülüyordu ki Meindert Hobbema ya da Judith Leyster gibi ressamlar para sahibi olduktan ya da aile işlerinin başına geçtikten sonra ya resim yapmayı tamamen bırakıyor ya da kırk yılda bir resim yapıyorlardı. Hiç kuşkusuz Hollandalı ressam ve heykelciler de herkes gibi toplumsal statülerini düşünen insanlardı; ancak onlar kendilerini zanaatçıların *arasında* ayrı bir yer edinmeye çalışıyorlardı, yoksa onlardan *ayrı* bir yer değil (Alpers, 1983).

XVII. yüzyılda Hollandalı sanatçıların içinde bulundukları durumun en çok öne çıkarılan belirleyici özelliklerinden biri de "sanat piyasası"nın belirmesiydi. Aslında himaye hâlâ yaşıyordu: ancak bu dönemde Hollanda'da yapılan natürmortların, manzara, deniz ve janr [genre] resimlerinin büyük bir kısmı da tıpkı öteki zanaat ürünleri gibi dükkânlarda ya da haftalık pazarlarda satılmak üzere önceden yapı-

lıyordu (Montias 1982). Bununla birlikte piyasa için resimler yapan Hollandalı bir ressam, sözleşmeyle çalışan tipik bir Fransız ya da İtalyan ressamdan daha modern bir bireyci değildi. Elbette bazı istisnalar mevcuttu. Örneğin Rembrandt. Ancak Rosa İtalya'da nasıl sıradışı idiyse Rembrandt da Hollanda'da öyleydi (Alpers 1988). Rubens ya da Bernini gibi XVII. yüzyılın en ünlü ve mali açıdan en bağımsız ressam ve heykelcileri bile atölyelerinde çalışan asistanlardan yararlanıyorlardı. Rubens resimlerini Antwerp'te fabrika gibi çalışan bir yerde üretiyordu. 1621 senesinde atölyesini ziyaret etmiş olan birisi "Rubens'in tebeşirle kabataslak çizdiği ve orasını burasını boyadığı çeşitli parçalar üzerinde çalışan ... bir sürü genç ressam"dan söz ediyordu (Warnke 1980, 165). Hatta Rubens ücretle çalıştırdığı yerel uzmanlara manzara, hayvan ya da çiçek resimlerinin çeşitli kısımlarını yaptırıyor, daha sonra da kendisi resme nihai şeklini veriyordu.

İngiliz ve Hollandalı ressamların lonca ve atölye gelenekleriyle olan güçlü bağlarıyla karşılaştırıldığında İtalyan ve Fransız ressamlarının yüksek bir statü ve benlik imgesine ulaşma hızlarının farkı aynı şekilde mimarlar için de geçerliydi. Fransa'daki Académie Royale d'Architecture (1671), kısmen Le Vau, Le Brun ve Claude Perrault gibi Fransız mimarların, Louvre'un (1667) doğu cephesini İtalyan Bernini'nin elinden almak için verdikleri meşhur mücadelenin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştı (şekil 13). Ancak Fransız mimarisinin bağımsızlığını ilan etmenin çok daha ötesinde anlamları vardı bu akademinin. Akademi, eğitimin atölye ve çıraklık üzerinden yapıldığı eski anlayışı tersine çevirmek suretiyle, modern mimar figürünün gelişmesi yönünde önemli bir adım attı. Şimdi artık öğrencilere şantiyelerdeki pratik deneyimden önce soyut tasarım ilkeleri öğretiliyordu. Tabii Kraliyet Akademisinin mimarları pek öyle bağımsız sanatçılar olarak yetiştiriliyor değildi ve bunlar fiiliyatta devletin sadık memurlarıydı (Rosenfeld, 1977). İngiltere'de ise, tersine, bir yandan Inigo Jones ve Christopher Wren gibi tek başlarına çalışan dikkate değer tasarımcılar varken öte yandan da duvarcı-mimar geleneğiyle ve çalıştırdıkları duvar ustalarını ve marangozları yönlendiren centilmen-mimar geleneği devam ediyordu. Rönesans'ta olduğu gibi, Wren gibi birçok mimar, duvarcılara ve marangozlara, duruma göre kendi tasarımlarını uyarlama konusunda bazı özgürlükler tanıyorlardı (Wilton-Ely 1977).

Fransız ve İngiliz monarşilerinin şiire yükledikleri yeni toplumsal ve siyasal rolle birlikte şairlerin statü ve imgesi de yükseliyordu. Ancak para için yazıyor olmak kişinin statüsü için hâlâ bir lekeydi; öte

yandan himayeye bağımlı olmak da bugün bizim sanatçının varoluşu için vazgeçilmez addettiğimiz bağımsızlığı ciddi şekilde kısıtlıyordu. Örneğin Cyrano de Bergerac (hakikisi) Fronde ayaklanması lehinde eğlenceli bir hiciv yazıyor ve Kardinal Mazarin'in bir ateist ve oğlancı olduğunu iddia ediyordu. Ancak daha sonra himayesinde bulunduğu prens saf değiştirince kendisi de vazifeşinas biçimde saf değiştirerek hayret verici *The Letter Against Frondeurs*'unu [Frondecilere Karşı Mektup] kaleme alıyordu. Hatta, henüz telif hakkının olmadığı ve çok az yazarın matbaacıların sayesinde nezih bir hayat sürdürdüğü İngiltere'de ve Fransa'da drama yazarlarının aktörlerden çok daha az varlıklı oluşu dile düşmüştü. La Bruyère'in dizesinde söylendiği gibi "Paytonuna kurulmuş aktör, yürümeye mecbur olan Corneille'in yüzüne çamur sıçratıyor"du (Viala 1985, 95). Zaman zaman iyi kazanan tek kişi, tıpkı Shakespeare gibi kendi kumpanyasında oyunculuk da yapan Molière'di. Aristokratlar tarafından hor görülmek ve istikrarlı bir hayat elde edememek, Racine gibi bir yazarın bugün bizim gerçek "edebi" uğraşı saydığımız oyun yazarlığını bırakıp kralın resmi tarih yazıcısı olmasına yol açıyordu. Keza Boileau da benzer bir konumu kabul ediyor ve yeni işinden "beni şiir işinden kurtaran şahane bir etkinlik" olarak söz ediyordu (Lough 1978, 130).

XVII. yüzyıl şiirinde modern yazar/sanatçı anlayışının belirleyici bir özelliği olan bağımsızlık yoktu ancak modern toplumsal cinsiyet önyargılarının birçoğu vardı. Timothy Reiss, XVII. yüzyılın sonlarında doğmuş olan modern edebiyat düşüncesinin, başından beri eril cinsiyetçi olduğunu iddia ediyor (1992). XVII. yüzyılın başlarında aristokrat kadınlar bile toplumsal cinsiyet kalıplarıyla ters düşüyorlardı. Lord Denny, kaleme aldığı aşk hikâyesi *The Countess of Montgomeries' Urania*'dan [Montgomeries'nin Urania Kontesi] (1621) dolayı Lady Mary Wroth'a saldırarak onun "görünüşte bir hermafrodit ama gerçekte bir canavar" olduğunu söyleyerek ve ondan "akıllı ve saygın kadınların yazmaya kalkışmadığı türden işe yaramaz kitaplar yazmayı bırakmasını" istiyordu (Miller ve Waller 1991, 6) (şekil 14). Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde bazı erkek yazarlar, kadınlar eğer yazmak istiyorlarsa destan ya da tragedya yazmaya kalkışmamalarını ve sadece mektup ya da aşk serüveni gibi "dişil" türleri denemeleri gerektiğini iddia ediyorlardı. Örneğin, Boileau ve La Bruyère'e göre, güya duygusallığa meyilli ve mahremiyet mevzularında saplantılı olduklarından dolayı, kadınlar özellikle popüler romanlar yazmak için donanımlılardı. Öte yandan çok az erkek yazar kadınların "güzel ve zarif



Şekil 14. Baş sayfa, Lady Mary Wroth, *Montgomeries Urania Kontesi* (1621). Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Kitap ve Özel Koleksiyonlar Bölümü'nün izniyle. Üstteki balonda Lady Mary'nin Leicester Kontu'nun kızı ve şair Sir Phillip Sidney'in yeğeni olduğu söylenerek soyu vurgulanıyor.

şeyler konusundaki incelikleri"ni övüyordu (Perrault 1971, 31, 38). Reiss bu konuda XVII. yüzyılda egemen olan anlayışı şöyle özetli-

yor: "Kadınlar uzun bir süre oynayacakları rollerine sahip oldular artık: Yüksek kültürün ideal tüketicileri ve fakat ikinci sınıf kültürel ürünlerin (kısa romanlar, perili cinli masallar, mektuplar) üreticileri" (1992, 217).

Kadınların yüksek kültür tüketicileri ve düşük kültür üreticileri olarak konumları, işlemecilik sanatlarının, kadınların toplumdaki yeri üzerine XVII. yüzyıl tartışmalarında oynadığı rolde açıkça görülebilir. Rönesans'ta, başlayan kadınların ifadesine özgü özel bir uzmanlık olarak amatör nakışçılık kimliği XVII. yüzyılda çok daha bariz hale geldi ve soylu ve orta sınıf kadınların eğitimlerinde şarkı söyleme, dans ve okumaya giriş derslerinin yanında neredeyse daima nakışçılık da yer alıyordu. Dikiş iğnesi ile kalem karşıtlığı XVIII. yüzyıla dek sürecekti ve bazı kadınlar amatör nakışçılığa harcanan zamanı entelektüel gelişimin önündeki başlıca engellerden biri olarak gördü. Winchilsea Kontesi şair Anne Finch bunu açıkça dile getiriyordu:

I am obnoxious to each carping tongue
Who says my hand a needle better fits.

(Parker 1984, 105)

Her bir yersiz eleştiriye düşmanım
Kim demiş dikiş iğnesi elime daha çok yaraşır diye.

Bu engellere rağmen, hem Fransa'da hem de İngiltere'de romanları yayımlanan kadınların sayısı gittikçe artıyor ve Aphra Behn gibi az sayıda kadın yazarlar Restorasyon döneminde geçimlerini tiyatro için yazdıklarıyla kazanıyorlardı. Ancak yazılarını yayımlatan birçok kadın bundan dolayı hâlâ kendilerini özür dilemek zorunda hissediyorlardı.

Müzisyenlere gelince, müzik kuramı üzerinde bilimsel olarak çalışmak ya da oyalanmak için aristokratların enstrüman çalması gibi liberal sanatlara kıyasla, ücret karşılığı bestecilik ve icracılık düşük statülü işler olarak kaldı. Kiliseler, kent yönetimleri ve aristokrat sarayları tarafından istihdam edilen ve bunlarla yaptıkları sözleşmelerde beste, icra, eğitim ve enstrümanların bakımı gibi görevlerinin sınırları çizilen müzisyenlerin hemen hepsi ressam ve yazarların büyük çoğunluğundan çok daha fazla bağımlıydı. Bazı krallarla birkaç büyük soylunun kendi kalıcı saray müzisyenleri vardı, bunların arasında, orkestra yönetmeni olan Lully gibi XIV. Louis'nin baş müzisyeni olan birisi kayda değer bir itibar elde edebiliyordu. Fakat genelde sa-

ray besteci/icracıları saraydaki öteki uşaklardan farklı değildi. Bestelenen müzikler bunları sipariş eden kişiye ya da, eğer yayımlanmışsa, telif hakkı diye bir şey olmadığı için de bunları satın alan matbaacıya ait oluyordu (Raynor 1988).

B. ZANAATÇI/SANATÇI İMGESİ

Zanaatçı/sanatçıların toplumsal konumlarından zanaatçı/sanatçıda olması arzulanan ideal niteliklere ya da zanaatçı/sanatçı imgesine gelirsek şunu görüyoruz: "Sanatçı" terimi hâlâ "bir sanat" icra eden herkes için kullanılabiliyordu ama daha özelde de simyacılar için kullanılıyordu. Furetière'nin 1690 tarihli Fransızca sözlüğünde (1968) tipik "sanatçılar" olarak Raphael ya da Corneille değil simyacılar Raymond Lull ile Paracelsus örnek gösteriliyordu![1] Ayrıca Rönesans'ta tek tük rastladığımız, kuruntularından ötürü sergilediği tuhaf davranışları bir doğal yetenek *(ingenium)* alameti olarak hoş görülen sıradışı melankolik imgesinin çok küçük bir izini bulabiliriz. Bu durum özellikle de resim ve heykel gibi el ile icra edilen sanat dallarında kendini gösteriyordu ve nitekim, XVII. yüzyılın en meşhur ressam ve heykelcilerinin hepsi –örneğin Rubens, Velázquez ya da Bernini– üstün centilmen olarak görülmek sevdasındaydı (giriştiği bıçaklı kavgalarda iki kişiyi öldürmüş olan Caravaggio da dahil). Şairler el işi icra etme gibi bir alın lekesinden kurtulma mücadelesi vermek zorunda değillerdi gerçi ama yine de çoğu şair en azından küçük bir soylu statüsüne erişebilmek için en az ressamlar kadar istekliydiler. Örneğin Racine, kralın tarih yazıcılığına atandığında sarayda oynayacağı rolünü öylesine hızlı biçimde öğrendi ki Duc de Saint-Simon'un iltifatı şahanelerine nail oluyordu: "Hal ve tavırlarında şairliğinden eser kalmamış, tam bir centilmen olmuş"tu (Lough 1978, 126).

Rönesans'taki zanaatçı/sanatçı imgesinin anahtar öğeleri hâlâ geçerliydi: Hüner, yetenek, coşku, hayal gücü ve icat. Ne var ki burada da XVII. yüzyıl bir geçiş dönemiydi ve özellikle de yetenek (*ingegno*) ve deha (*genius*) kavramlarında. Bizdeki "deha" ("*genius*") sözcüğünün dayandığı iki ayrı Latince terimin anlamları birbirinden çok farklıydı: genius (koruyucu ruh, "cin") ve *ingenium* (doğal yetenek). Hâkim terim olan ve içkin yetenek anlamına gelen *ingenium* Fransızcaya genellikle *esprit* olarak, İngilizceye ise "wit" ["ince zekâ, nükte(danlık)/

1. Aynı şekilde 1694 tarihli Académie Française sözlüğünde de "sanatçı"nın birincil anlamı olarak simyacı veriliyordu.

espri(lilik)"] olarak çevriliyordu; ki bu sözcüklerin on yedinci ve XVIII. yüzyıl felsefe ve edebiyatlarında önemli bir yeri vardı. Bununla beraber, XVIII. yüzyılın akışı içerisinde İngilizce ve Fransızcadaki "deha" terimi hem mitolojik anlamının hem de doğal yetenek ya da ince zekâ anlamının bir karışımını içermeye başladı. İyi bir şair olmak için hem kuralların hem de yetenek veya ince zekânın *(ingenium)* gerektiği şeklindeki klişe artık kurallara ve dehaya gerek olduğu şeklinde ifade edilebilirdi. Dehada olduğu gibi, "coşku" ya da "esin" düşüncesi de dünyevileşiyordu. Kutsal kitaba dayalı kalıplardan ya da Platoncu gelenekten gelen o eski doğaüstü çağrışımlar büyük ölçüde elendi. Şüpheci Hobbes "doğanın ilkelerinden yola çıkarak aklıyla konuşabilecek durumdaki" bir insanın hangi nedenlerden dolayı "... bir Gayda gibi esinle konuştuğunun düşünülmesini istediğini" anlayamadığını söyleyerek dışsal ruhlardan medet ummakla alay ediyordu (Spingarn, 1968, 2:59). Öte yandan deha ve esin, XVII. yüzyıl yazarları tarafından olmazsa olmaz ilan edildikleri zamanda bile, aklın ve muhakemenin üstünde değil bunların yanında konumlandırılıyorlardı (Becq 1994a).

XVII. yüzyıldaki haliyle, sanattaki hayal gücü nosyonu bugün yüklenen yüce/ince yan anlamlarının hiçbirine sahip değildi. Hatta tam tersi bir durum söz konusuydu. Zihnin genel melekelerinden biri olarak hayal gücü [imgelem] hâlâ ya duyuların toplandığı alıcı bir depo olarak görülüyor yahut da bedenle zihin arasında sıradan bir aracı rolüne oturtuluyordu. Ancak, Hobbes, Descartes ve Pascal gibi birbirlerinden çok farklı düşünürlere göre, hayal gücü [imgelem] normal imgeleri zihinde tutma işlevlerini yerine getirmeyip de icat ya da fanteziye yöneldiği zaman fanatizme, deliliğe ya da yanılsamaya açık hale geliyordu. İngiltere'nin saray şairi John Dryden'a göre, "şairdeki hayal gücü o denli yabani ve kural tanımaz bir melekedir ki muhakemenin önüne geçmemesi için bir spanyel köpeği gibi kösteğe bağlanmalıdır" (Dryden 1961, 8).[2]

Aynı şekilde, retorikten devşirilen icat nosyonu da, sonraları icadı "yaratım"a dönüştürecek çok önemli modern unsurlar olan özgünlük ve öznellikten yoksundu. Taklidin XVII. yüzyıl sanat kuramındaki merkezi yerini göz önüne alacak olursak şunu görebiliriz: Şairler, ressamlar ve besteciler güzelliği "yaratan" kişiler olarak değil, bunun yerine zaten var olan bir şeyi keşfeden kişiler olarak görülüyorlardı. Boile-

2. Aslında daha olumlu bir hayal gücü [imgelem] görüşüne sahip olan teosofik ve mistik bir gelenek de mevcuttu ama bu gelenek XVII. yüzyıl sanat yazınında sadece marjinal bir rol oynuyordu (Becq, 1994a).

au'ya göre, yeni bir düşünceye sahip olmanın evvelce kimsenin sahip olmadığı bir düşünceye sahip olmak anlamına geldiğine inanmak ancak cahillerin harcıydı; ve, tam tersine, "bu düşünce, muhtemelen herkesin aklına gelmiş ve fakat sadece ilkin o kişi tarafından ifade edilmiş bir düşünce"ydi (Ferry 1990, 54). André Félibien ve Roger de Piles de resimdeki icat konusunda benzer bir tavır takınıyorlardı; onlara göre ressamın yaptığı iş modern anlamda hayal gücünün ürünü olan bir yaratım değil, sadece doğanın yeni bir taklidiydi (Becq 1994a). Sonuç olarak, ressamların, şairlerin ve müzisyenlerin statü ve imgeleri iyileşmeye devam etse bile modern postromantik sanatçı idealinden hâlâ fersah fersah uzaktaydı.

C. GÜZEL SANATLAR KATEGORİSİNE DOĞRU ATILAN ADIMLAR

Zanaatçı/sanatçı düşüncesi hâlâ modern anlamına doğru bir geçiş süreci içindeyse, bu aynı şekilde güzel sanatlar kategorisi için de geçerliydi. "Sanat" hâlâ o eski ve geniş kapsamlı "bir sanat" anlamını ifade ediyordu ve eski liberal sanatlara karşı mekanik sanatlar şeması, çeşitli disiplinlerdeki ve özellikle de bilimlerdeki değişen kavrayış ve ilişkiler için gittikçe yetersiz kalsa bile, hâlâ yaygın olarak kullanılıyordu. Her ne kadar bugün bizim kullandığımız sınırlı anlamda bilim kavramı (fizik, kimya, biyoloji, vb.) yeni yeni ortaya çıkmaya başlıyorsa da "bilim" teriminin kendisi hâlâ genel olarak bilgiyi ifade etmek için kullanılıyordu. Bizim "doğa bilimleri" dediğimiz disiplinler hâlâ genellikle "doğa felsefesi" olarak geçiyordu. Kuşkusuz, her ne kadar birkaç düşünür böyle bir ayrıma yaklaşmış olsa da, bugün bize son derece doğal gelen, bilginin bilime, güzel sanatlara ve beşeri bilimlere bölünmesi henüz gerçekleşmiş değildi. Örneğin, Francis Bacon'ın üç ayrı meleke olarak hafıza, akıl ve hayal gücü üzerinde temellendirdiği bilgi ağacında tarih hafızanın, felsefe aklın ve şiir de hayal gücünün altında yerleştiriliyordu. Ne var ki Bacon'ın ağacında şiir, resim ve müziği tek bir başlık altında toplayan güzel sanatlar gibi bir kategori yoktu. Bacon'ın eski asistanı olan Thomas Hobbes da şiir, mineraloji, optik, müzik, etik ve retoriği "medeni felsefe" başlığı altında aynı alt sınıfta topladığı bir bilgi tablosu çiziyor ama burada mimarlığı denizcilik ve astronomiyle birlikte "doğal felsefe" sınıfına dahil ediyordu (Hobbes [1651] 1955, 54-55). XVII. yüzyılda yapılmış

olan öteki sınıflandırmaların çoğu bizdeki modern güzel sanatlar anlayışıyla aynı ölçüde uzaktı (Kristeller 1990). Yine de, XVII. yüzyılda oturmuş bir güzel sanatlar kategorisi olmasa bile, resim, müzik ve edebiyat gibi tekil sanatların bünyesinde böyle bir kategoriye geçiş oluşturacak önemli adımlar atılıyordu.

1563 senesinde Floransa'da Tasarım Akademisi'nin kurulmasıyla birlikte resimle heykelcilik, liberal sanatlara yakın bir statüye zaten ulaşmışlardı ve 1600 yılında da St. Luke Roma Akademisi mensuplarına Papa tarafından liberal statü bahşedilmişti. Gerçi İspanya'da ressamların vergiden muaf liberal meslek düzeyine çıkmaları ancak 1677 yılında gerçekleşecekti ama 1648 senesinde Fransız akademisinin kurulmasıyla birlikte Fransa'da resmin kültürel itibarı açık biçimde yükseliyordu. Öteki yerlerde (Portekiz, İngiltere, Hollanda Cumhuriyeti) ise resmin liberal sanat statüsüne kavuşması için XVIII. yüzyıla dek mücadele vermek gerekecekti (Da Costa [1696] 1967; Pears 1988). Charles Du Fresnoy gibi resmin entelektüel değerini savunan Fransızlar resmin şiire benzediğinin altını çizmeye devam ederlerken, Roma resim akademisinin meslekten olmayan başkanı Giovanni Bellori, resmin ideal güzelliği temsil ettiğini iddia ederek ulvi tinsel hedefini vurguluyordu.

Müzik kuramı antik dönemden beri liberal sanatlardan biri olmuştu ve ortaçağın sonlarından itibaren müziğin saray eğlenceleri ve rituellerindeki öneminin artmasına paralel olarak müzikal uygulama (icra) ve poetikanın (beste) statüsü de yükselmişti. Ancak müzik anlayışındaki asıl büyük değişim XVII. yüzyılda gerçekleşiyordu. Matematiksel oranlara ve kürelerin uyumuna dayanan bir armoni olarak anlaşılan eski çoksesli müzik idealine* meydan okuyan yeni bir müzik anlayışı ortaya çıkıyordu. Bu yeni anlayış, insani duyguları daha uygun biçimde temsil edebilen ve aslında Vincenzo Galilei'nin 1581 tarihli *Eskiçağ ve Modern Çağ Müziği Üzerine Diyalog* adlı yapıtında var olan tek-hâkim-sesli müzik idealiydi (tek hâkim melodinin olduğu ve öteki seslerin buna eşlik ettiği müzik). O zaman Galilei bu kitabında, Rönesans hümanizmini yansıtan bir argümanla, bestecilerin yeniden eskiçağ pratiğine dönerek metinde ifade edilen fikir ve duyguları müziğin önüne çıkarmaları gerektiğini savunuyordu. Duyguların temsil edilmesi idealinin gittikçe kabul görmesiyle birlikte enstrüman eşliğinde seslendirilen melodi olarak yazılan madrigallerden 1600 civarında operanın başlangıcına ulaşılıyordu. Floransa'daki ilk operalar eski Yunan tragedyasını diriltmeye yönelik ciddi bir girişimdi.

* Pythagorasçı görüş. (y.h.n.)

Ancak, önce Venedik'te ve daha sonra da Kuzey Avrupa başkentlerinde, prens sarayları ve aristokrat köşklerinden halk tiyatrolarına indikçe, opera her gün daha geniş ölçüde, virtüoz aryaları ve sahne efektlerini yazılı notaların önüne çıkaran işlenmiş bir eğlence gösterisi haline geliyordu. Eski çoksesli üslup yok olmuyor, buna karşın kilise müziğine sığınıyordu; fakat tabii orada bile Reformasyon ve Karşı Reformasyon kiliselerinde metinlere hizmet eden bir müzik teşvik görüyordu.

Müziğin temsile ve duyguları ifadeye dayanan yönüne yapılan bu yeni vurgu, sanatların sınıflandırılmasının yeniden şekillenmesine önemli bir katkı yaptı. Eski çokseslilığı savunanlarla yeni melodik ifadecilik taraftarları arasında sürüp giden tartışmada çoksesliciler müziğin liberal sanatlar dörtlüsündeki matematik ve astronomiyle ilişkisinin altını çizmeye devam ederlerken, ifadeciler daha ziyade müziğin liberal sanatlar üçlüsündeki retorik ya da şiirle olan benzerliğine dikkat çektiler. Bu yeni melodik ve temsili eğilim, müziğin retorik ve şiire daha da yaklaşmasını sağlamak suretiyle, dörtlüler içindeki bağların zayıflamasına katkıda bulunuyor ve ilerde şiir, retorik ve müziği resim, heykel ve mimarlıkla birlikte gruplandırarak güzel sanatlar adını alacak olan sınıflandırmanın habercisi oluyordu.

Aynı şekilde, güzel sanatlar kategorisinin doğuşuna katkıda bulunmuş olan modern edebiyat kategorisine (yaratıcı şiir, drama, roman) doğru da önemli adımlar atılıyordu XVII. yüzyılda. Fransa'da Kardinal Richelieu'nün Fransızcayı saflaştırma görevini yükleyerek Académie Française'yi kurması (1635) ve İngiltere'de de II. Charles'ın tiyatroları restore ederek John Dryden'i de İngiltere'nin saray şairi olarak tayin etmesi, siyasal istikrara ve monarşik ihtişama katkıda bulunan bir unsur olarak şiirin ciddi statüsünün tanındığını gösteren örneklerdi. XVII. yüzyıldaki siyasal, etik ve sanatsal alan arasındaki birliği ünlü klasikçi Anne Dacier'den daha iyi özetleyen birisi yoktu: "Belles-lettres* doğru beğeninin, iyi terbiyenin ve bütün doğru yönetimlerin kaynağıdır" (Reiss 1992, 37). Ne var ki "belles lettres," "şiir" ve "edebiyat" gibi terimler henüz modern anlamlarına kavuşmamışlardı ve örneğin "edebiyat"ın birincil anlamı olarak hâlâ genel anlamdaki kitabi bilgi kullanılıyordu. Fakat yüzyılın sonlarına doğru "edebiyat" terimine yeni bir anlam yüklenmeye başlandı. Bu yeni tutumu yansıtan Pierre Richelet'nin 1680 tarihli *Dictionnaire françois*'sındaki tanıma göre "edebiyat" "belles lettres bilgisi"ne ya da "Hatiplerin, Şairlerin ve Tarihçilerin" eserlerine verilen addı (Reiss

* Belles-lettres (Fr.): Gramer, edebiyat ve söz sanatlarının tümüne verilen ad. (y.h.n.)

1992, 231). Ancak, öte yandan, Richelet'ninkinden birkaç yıl sonra yayımlanan rakip sözlüğün derlemecisi olan Antoine Furetière "belles lettres" terimi hakkında (hiç kuşkusuz Richelet'yi kastederek) şunu söylemişti: "Şair ve hatipler[in eserleri] için bilgiye beşeri edebiyat, ya da yanlış bir adlandırmayla belles-lettres diyorlar. Halbuki gerçek Belles-Lettres fizik, geometri ve saf bilimlerdir" (Viala 1985, 282).

Marc Fumaroli'nin de göstermiş olduğu gibi, "belles lettres" ve "edebiyat" terimlerine ilişkin benimsenen bu çatışan anlayışlar, bu terimlerin belagat ve retorik kuramının süregiden itibarı karşısında marjinal kaldıklarını gösteriyordu. "Belagat çağı, retorik çağı olan XVII. yüzyıl Belles-Lettres'in doğuşuna şahit oluyordu: Bu çağ henüz Edebiyat çağı değildir... Edebiyat ancak bundan sonra, ancak daha sonraki bir kültür sahnesinin açığa çıkarıcı ve deforme edici ışığı altında algılanabilir hale geliyor" (Fumaroli 1980, 31-32). Her ne kadar Fumaroli XVII. yüzyılın sonlarının uygulamalarıyla modern düşünceler arasındaki farklılığı vurgularken Timothy Reiss bu ikisi arasındaki benzerliklerin altını çizmiş olsa da aslında bu iki yaklaşım birbirine uyumsuz yaklaşımlar değildir. Erica Harth'a göre, gerçi kendi başına bir alan olarak edebiyat henüz tam olarak yerleşmiş değildi ama hem roman hem de seyahatname yazımında ortaya çıkan değişimler, eski edebiyat kategorisinin birbirlerinden aşağı yukarı ayrı alanlar olan "hakiki kurmacalar" (şiir, roman, drama) ve "hakiki olgular" (seyahat, mekanik, zooloji) şeklinde ikiye bölünmeye başladığını gösteriyordu; ki bu bölünme, Douglas Patey ve Alvin Kernan'a göre, ancak tam bir asır sonra tamamlanmıştır (Harth 1983; Patey 1988; Kernan 1990). Ancak modern edebiyat düşüncesinin ortaya çıkışı konusunda dilbilimsel belirtilerden çok daha önemli bir kanıt mevcuttur: 1680'li yıllarda, özellikle de Fransa'da, yeni yeni filizlenen edebiyat kamuoyu ve anadilde eleştiri. 1678 senesine kadar, Fransa'daki edebi tartışmaların çoğu Paris'teki aristokratları ve üst burjuvaziyi içeren küçük bir çevrede gerçekleşiyordu, mevcut bir iki dergi de ya siyasal ya da üst düzey akademik yayınlardı. Fakat 1678 senesinde aylık *Le mercure gallant* revaçta olan romanlardan, özellikle de Madame de La Fayette'nin tartışmalı *La princesse de Clevèes*'inden parçaları ve bunlara dair eleştirileri ek olarak yayımlamaya başlıyordu. Evet La Fayette'nin romanı tartışmalı bir kitap olmuştu; en azından *Le mercure gallant*'ın editörünün okuyucularını tartışma grupları oluşturmaya ve romana yönelik tepkilerini mektupla iletmeye çağırmasından, bu suretle muhatabı olan sıradan "kamuoyu"na bireysel kanaatleri önemli insanlarmış muamelesi yapmasından sonra (DeJean 1997). O zaman-

lar bir embriyo halindeki bu edebiyat kamuoyu XVIII. yüzyılda kabuğunu kırarak geliştiğinde, benzer şekilde ortaya çıkan müzik ve görsel sanatlar kamuoylarıyla birlikte, modern güzel sanatlar sisteminin tesis edilmesinde kilit rol oynayacaktı.

XVII. yüzyılın sonlarında bir edebiyat kategorisi baş göstermeye ve pek çok insan müziği retorik ve şiirle birlikte değerlendirmeye başlıyordu, resim, heykel ve mimarlık artık yaygın biçimde liberal sanatlar olarak kabul görüyordu, bunlara rağmen modern güzel sanatlar kategorisi hâlâ ortaya çıkmış değildi. Bunun gerçekleşebilmesi için öncelikle eski liberal sanatlarla mekanik sanatları karşı karşıya koyan şemanın bozulması ve yeniden düzenlenmesi gerekiyordu. İşte bu, XVII. yüzyılın öteki iki gelişmesi aracılığıyla gerçekleşme yoluna giriyordu: Bu gelişmelerden biri bilimlerin ayrı bir bilgi ve pratik alanı olarak giderek kabul görmesi ve ikincisi de retorik anlayışında ortaya çıkan ve bunu bir pratik bilgi ve ikna edici akıl yürütme kipinden çıkarıp bir üslup ve süsleme meselesine indirgeyen dönüşümdü.

Londra'daki Kraliyet Cemiyeti'yle (1660) Fransa'daki Académie Royale des Sciences'in (1663) kuruluşları, bilimin ayrı bir faaliyet alanı olarak kurumsallaşmasının sadece en görülür işaretleriydi (Briggs 1991; Shapin 1996). Birçok XX. yüzyıl sanat tarihçisi sanatçının bir birey olarak atölye ve loncalardan kurtuluşunun altını çizerken kimi bilim tarihçileri bilim insanlarının atölyelerle yaptıkları işbirliğine vurgu yapmıştır. Mekanik sanatların bilimin yükselişine yaptığı katkı sadece teleskopu Galileo'nun hizmetine sunmaları değildi. Mekanik sanatlar bilim insanlarına, aynı zamanda, deneyime ve işbirliğine bağlı çabaya dayanan bir bilgi modeli de sunuyordu (Rossi 1970). Hiç kuşkusuz, Galileo'nun mekanik bir doğa anlayışının anahtarlarından biri olarak matematik üzerindeki ısrarı da fizik deneylerine vurgusu kadar önemliydi. XVII. yüzyıl bilim insanları, deneysel ve matematiksel yöntemleri birleştirmek suretiyle, yalnızca bilimin bağımsız bir kimlik kazanmasının yolunu açmış olmuyorlar, aynı zamanda geometri ve astronomiyi daha uyumlu eşlik edecekleri mekanik ve fizyoloji gibi disiplinlere doğru, müziği de retorik ve şiire doğru iterek liberal sanatların arasına bunları ikiye ayıracak bir kama sokmuş oluyorlardı.

XVII. yüzyılda liberal sanatlar sistemindeki tutarlılığa yönelik paralel bir tehdit de retorik anlayışındaki değişimlerden ve özellikle de Descartes'ın, kesinliğe götüren "geometrik" bir akıl yürütme yöntemi olarak mantığı, ihtimale götüren bir akıl yürütme "sanat"ı olarak retorikten kesin biçimde ayırmasından geliyordu. "Retorik" bugün aşa-

ğılayıcı bir terim; ancak Aristoteles ve Çiçero'dan Montaigne ve Erasmus'a kadar, ikna sanatı olarak retorik üç bileşeninden her birine eşit bir yer tanımıştı kendi içinde: İcat (argüman geliştirme), düzen (argümanların düzenlenişi) ve belagat (üslup ve söylev). XVII. yüzyılda Descartes'ın kesinliğin peşine düşmesi Petrus Ramus'un daha önceki iddiasını pekiştiriyordu: Bu iddiaya göre icat ve düzenleme retorikten alınarak mantığa aktarılmalı ve bundan böyle retorik yalnızca üslup ve söylevle ilgilenmeliydi. Kartezyenciliğin getirdiği sonuçlardan biri de gramer ve retorikle birlikte mantığı da içine alan o eski liberal sanatlar üçlüsünün bozulmasını hızlandırmaktı. Çünkü şiire daha fazla yaklaşmış ve üsluba indirgenmiş bir retorik öngörüyordu, mantığı da geometri ve fizik bilimleriyle aynı sınıfa sokuyordu.

Aslında 1690'lı yıllara gelindiğinde güzel sanatlar kategorisinin ortaya çıkması için gereken tüm unsurlar hazırdı, ancak bozulan eski kategorilerin bu şekilde yeniden örgütlenmesi için bir elli yıl daha beklenmesi gerekiyordu. Örneğin, XVII. yüzyılın sonunda bile hâlâ birçok insan müziği retorik ve şiirle değil matematik ve astronomiyle birlikte anıyordu. Hatta öyle ki İngiliz bilgin William Wotton'a göre müzik "fiziko-matematiksel bir bilim"di (Wotton [1694] 1968, 284). Aynı şekilde, her ne kadar resim, heykel ve mimarlık "tasarım sanatları", "figüratif sanatlar" ve hatta "beaux-arts" gibi adlar altında genellikle aynı sınıfa sokulsalar da, bir grup olarak görsel sanatlar için bile henüz tek bir ad ya da kavram hâkim hale gelmiş değildi (Brunot 1966). Horatius'un şiirle resmi bağlantılandıran özdeyişi, tıpkı muğlak "kız kardeş sanatlar" ibaresi gibi, klişeleşmişti ancak sanatlar konusundaki bu yeni gruplandırmalar sadece geçici değerlendirmelerdi, bırakın genel kabul görmeyi hiçbir şekilde tutarlı biçimde işlenmiyorlardı bile.[3] Bu yeni sanatsal sınıflandırma yolları hakkındaki belirsizliğin canlı örneklerinden biri Charles Perrault'nun 1690 yılında yazdığı ve bir soylunun liberal sanatların alegorik betimlemelerinin yapıldığı sekiz tabloluk koleksiyonunu anlattığı denemesidir. Perrault'ya göre bu sekiz sanata hakikaten "beaux arts" denmeliydi çünkü bu sanatlar "bir centilmenin hayran kalacağı ve koleksiyonunu yapacağı değerde" ve "beğeni ile deha"yı yansıtan şeylerdi (Kristeller 1990, 195). Bu yorumlardan yola çıkarak Perrault'nun "beaux arts" görüşünün önemli ölçüde modern güzel sanatlar kategorisini andırdığı söylenebilir. Ne var ki bu resimlerde betimlenen sanatlar yalnızca

3. Bir mimar olan François Blondel 1675 yılında yazdığı bir yazının iki yerinde mimarlık, resim ve heykeli armoni ve zevk temelinde şiir, belagat, tiyatro ve baleyle bağlantılandırıyor ancak bu değerlendirmesini bir kategori şekline getirmiyordu (Tatarkiewicz 1964).

şiir, hitabet, müzik, mimarlık, resim ve heykeli değil aynı zamanda optik ve mekaniği de içeriyordu. Perrault'nun bugün bizim sanat ve bilim olarak keskin hatlarla birbirinden ayırdığımız şeyleri harmanlaması XVII. yüzyılın sonundaki sanatsal sınıflandırmaların bir geçiş dönemini yansıttığını güzel bir şekilde örnekliyor. Modern güzel sanatlar kategorisinin genel kabul görecek ve ileriki kuşaklar için düzenleyici bir ölçüt haline gelecek biçimde örgütlenmesi için bir elli yıl daha beklemek gerekecekti. Bu, bir sonraki bölümün başında ele alacağımız bir hikâye.

D. BEĞENİNİN ROLÜ

XVII. yüzyılda, sanatsal sınıflandırmalar henüz ne şekilde bizdeki modern kategorilere doğru evrilme aşamasında idiyse sanata ne şekilde yaklaşmamız gerektiği konusundaki anlayış da geçiş evresindeydi. Şiir, resim, müzik ve diğer sanatlar hâlâ öğretim, itibar, eşlik, dekorasyon ve eğlence gibi verdikleri faydalar bağlamında değerlendiriliyordu. Öte yandan, resim ya da heykeli "sırf resim ya da heykel olarak" değerlendirmeye başlayan insanlar sadece küçük bir seçkinler çevresinden ibaretti. Hatta "resimleri bunların estetik değerleri çerçevesinde değerlendirmeye hazır bir uzmanlar kümesinin vücuda geldiği" İtalya'da bile böyle bir yaklaşım "XVIII. yüzyılda sadece genel olarak ortaya çıkan" bir yaklaşımdı (Haskell 1980, 130).

Sanatların hâlâ işlevsellik çerçevesinde değerlendirildiğinin önemli göstergelerinden biri sanat müzesi, dinsel olmayan konser ya da telif hakkı gibi günümüzde sanat eserlerini öteki kültürel zanaat ürünlerinden ayırmamızı sağlayan kurumların yokluğuydu. Bununla birlikte o zamanlar bu kurumların kimi öncüllerinin olduğu söylenebilir. Dinsel olmayan konserin kökeni Alman *collegium musicum* gibi amatör müzik gruplarına ve 1660'lardan itibaren Londra meyhanelerinde arada sırada verilen konserlere dayandırılmaktadır. Sanat müzesinin ilk örnekleri ise, her ne kadar çoğunun kapısı davetle gelen birkaç sanatçı ya da uzman dışında herkese kapalı idiyse de, elbette prenslerin büyük resim ya da heykel koleksiyonlarıydı. Sanat müzesinin habercilerinden biri de *studiolo* ya da *Kunstkammer* de denen "nadir şeyler odası"ydı. Prensin sarayında resimler, heykeller ve kıymetli mücevherlerle birlikte duvar saatlerinin, bilimsel aletlerin, nadir bitkilerin ve madenlerin teşhiri için özel olarak tasarlanan bir bina ya da odaydı bu "nadir şeyler odası". Bu koleksiyonlar hümanist bilgi idealini yan-

sıtan ansiklopedik bir ilke çerçevesinde tasavvur ediliyordu ve henüz ayrı bir güzel sanatlar kategorisinin olmadığının başka bir göstergesi de resim ve heykellerinin bu eşyalara dahil edilmesidir (Hooper-Greenhill 1992; Bredekamp 1995). Fakat tabii öteki iki büyük sanat kurumu XVII. yüzyıla gelindiğinde zaten tarih sahnesindeki yerlerini almışlardı: Ortaçağın sonlarına uzanan geçmişiyle tiyatro ve yüzyılın başında ortaya çıkmış olan opera. Opera saray eğlenceliği işlevinden çıkıp halk tiyatrolarına indikçe varlıklı insanlar için icra edilen bir eğlence haline geliyordu ve buna paralel olarak da virtüoz aryaları, orkestra fasılları, baleler ve gösterişli sahne efektleri gittikçe librettonun [opera metni] önüne çıkıyordu.

XVII. yüzyılda sanatlar hâlâ öncelikle hizmet ettikleri amaçlar açısından değerlendirilseler bile beğeninin rolüne gün günden daha fazla vurgu yapıldığını gösteren kanıtlar da bulunuyor elimizde. "Beğeni"nin mecazi kullanımının İbranice Kutsal Metinlere dek uzandığını biliyoruz ve zaten daha önce birkaç İtalyan uzmanın Rönesans resmi bağlamında "beğeni"yi kullandıklarına işaret ettik. XVII. yüzyılda ise, toplumsal hayatta ve sanat alanında zevkli tercihler yapma kabiliyetinin karşılığı olarak "beğeni" çok daha yaygın biçimde kullanılıyordu (Barnouw 1993).[4] Sanat alanında beğeni üzerine yapılan tartışmalar genel klasisizm etrafında dönüyordu; ki klasisizm, şiir ve resim hakkındaki görüşleri XVIII. yüzyılın son dönemine dek etkili bir güç olarak kalmış olan başlıca İtalyan (Giovanni Bellori), Fransız (Nicolas Boileau) ve İngiliz (John Dryden) yazarlarının paylaştığı, eskiçağ örneklerinin ve ideallerinin izlenmesini öngören inançtı. Klasisizmin çekirdeğindeki inanç şuydu: Resim, şiir ve müzik taklit sanatlarıdır ve bu sanatların nesnesi güzellik, aracı akıl ve amacı ise zevk yoluyla eğitimdir.[5]

4. David Summers XVII. yüzyılın sonlarında "beğeni" karşısındaki bu ilginin aslında eski "pratik zekâ" ya da *sensus communis* anlayışının bir devamı olduğunu düşünüyor. Hem Summers hem de Robert Klein, XVII. yüzyılda hâlâ okunan kimi Rönesans yazarlarının *gusto*'yu yargı gücünün eşdeğeri olarak kullanmış olmalarının çok önemli olduğunu düşünüyorlar (Klein 1979; Summers 1987).

5. Birçok yazar zevkin mi yoksa eğitimin mi öncelikli olduğu konusunda gidip gelmiştir. Dryden'in 1668 tarihli savunusu "Dramatik Şiir Üzerine"de "şiirin tek değilse bile birincil amacının zevk olduğu; eğitimin ancak ikinci planda gelebileceği" söyleniyordu (1961, 1:113). Ne var ki "tragedya eleştirisinin zemini"ne ilişkin 1679 yılında yazdığı denemesinde "bütün şiirlerin genel amacının eğlendirerek eğitmek" olduğunu ileri sürüyordu (142). 1671 yılında yazdığı "Bir Akşam Aşkına Giriş"inde ise işin ortasını buluyor ve tragedyanın ana amacının eğitim, aracının ise zevk olduğunu, komedide ise birincil amacın zevk, aracın da eğitim olduğunu iddia ediyordu (142- 143).

Love reason then; that whate'er you write
Borrow always from her its prize and light.

(Boileau 1972, 47)

Aklı sev o halde; her ne yazarsan yaz öyle ki
Mal etsin kendine onun ışığını ve ganimetini.

Yüzyılın ikinci yarısında, bu klasisist yaklaşımlara karşılık duygu adına, bireysel yargı adına ve roman gibi modern türler adına artan bir direnç olduğunu görüyoruz. Sanatın kurallarına ilişkin her ne kadar az şey bilmiş olsalar da halktan insanların, duyguları sayesinde, tiyatro ya da resim karşısında doğru bir tepki gösterebilecekleri sıklıkla söyleniyordu (Piles 1708, 94; Reiss 1992, 92). Bununla birlikte, duyguyu öne çıkaran bu insanlar akıl karşıtı olmaktan ziyade bizzat aklın yelpazesini genişletmeye çabalıyorlardı (Becq 1994a). Aslında duygu ideası kendi içinde en az akıl ideası kadar geniş ve karmaşıktı; yüzyılın akışı içerisinde tutku ve heyecan [emotion] nosyonlarından (Descartes'ın heyecanlar üzerine incelemesi) yavaş yavaş kırılganlık nosyonuna (Madelaine de Scudéry'nin meşhur duygular "harita"sı) evriliyor ve en sonunda XVIII. yüzyılda çok önemli bir hale gelecek olan duygusallık [sentiment] kavramıyla zirveye ulaşıyordu (DeJean 1997). "Duygusallık," duygusal ile zımni bilgi ya da ruhsal sezgi arasında uzanan bir alanı kapsıyordu. Daha önce yüzyılın başlarında Pascal zaten "kalbin, aklın bilmediği kendine ait aklının olduğunu" ve kalbin "zımnen, doğal olarak ve sanatsız" akıl yürüttüğünü iddia etmişti (Pascal 1958, 73).

XVII. yüzyılın son dönem yazarlarından biri olan Dominique Bouhours, en çok *je ne sais quoi* (Ne olmadığını biliyorum) klişesini kullanarak, toplumsal durum ve şiirsel eserlere verdiğimiz kendiliğinden tepkilerde duygunun rolüne yaptığı vurguyla bilinir (Bouhours, 1920). Bouhours'un *je ne sais quoi* örneklerinin çoğu, mesela herhangi bir yüzü tanıma, bir harareti görme ya da başka bir insanı soylu yahut sevimli bulma biçimimiz gibi, sanat alanından değil toplumsal alandan alman örneklerdi. Fakat Bouhours'un antientelektüalist tarafı o kadar azdı ki kendisi *je ne sais quoi* deneyiminden bir tür "hızlı akıl" olarak söz ediyordu (200). Bouhours ile birlikte zarafeti, yüreği, nezaketi ve duyguyu vurgulayan başkaları, şiir, resim ya da müziğe verilen tepki konusunda söylemsel akıl ile saf duyusal doyum arasında üçüncü bir yolun olabileceğini ileri sürüyorlardı.

Akılla duyguyu birleştirme doğrultusundaki bu girişimin aynı za-

manda toplumsal cinsiyete dair içerdiği önemli sonuçları vardı. Bir taraftan, Perrault ve diğerleri hem yazar hem de edebiyat eleştirmeni olarak kadınlara hayranlık duyarlarken öbür taraftan ise, Malebranche gibi bir filozofa göre, kadınların şiirin duygusallığını anlamalarını mümkün kılan şey olan duygusal duyarlılık, aynı zamanda onların ciddi şiir yazmalarının önündeki engelin ta kendisiydi (Malebranche 1970, 266). Öte yandan, kimi yazarlar kadınları beğeninin doğal hakemleri olarak görme eğilimindeyken, başka bazı yazarlara göre kadınlar gelgeç akıllı oldukları için ancak sanatın sırf süslülük ve duygusallık taraflarından anlayabilirlerdi. Nitekim Bouhours'un, bir erkek yazar tarafından "kadınlar ve önemsiz öğretmenler"le gereksiz yere çok zaman harcayan gülünç bir *précieuse* olarak, buna karşın Madame de Sévigné tarafındansa çok yönlü bir zekâ olarak görülmesi herhalde tesadüf değildi (Ferry 1990, 54).

Akıl ideasını genişletmeye çalışan duygu ve görsel çabukluk [immediacy] savunucuları bu şekilde modern estetik düşüncesine doğru önemli bir adım atmış oluyorlardı ama bunların içinde çok azı duruşlarına ilişkin ayrıntılı kuramsal çalışmaya girişiyordu. Pascal'dan başka duygunun ya da hızlı aklın bilişsel rolünün felsefi içerimlerinin formülasyonunu yapan başlıca düşünür Leibniz'di. Daha önce Descartes "berrak ve ayrı" düşüncelerin keşfinden kesinliğin garantisi olarak söz ederken, Leibniz berrak olan ama ayrı olmayan düşüncelerin olduğunu, yani bunları açık biçimde algıladığımızı ama analiz için ayrı parçalar halinde bölemediğimizi iddia ediyordu. Buna göre bu tür düşünceler, kırmızı algısı, limonun tadı ya da herhangi bir akorun sesi gibi "kaynaşık" yahut sıkıştırılmış düşüncelerdir.

Bizler, bir müzik parçasındaki notaları ayrı ayrı almaktan ziyade, hepsini kaynaştırarak armoni ve melodi olarak alırız (Leibniz 1969, 291; Barnouw 1993). Benzer şekilde, "bazen, en ufak bir kuşku duymadan, bir şiirin ya da resmin iyi ya da kötü olduğunu *açıkça* biliriz; bunun sebebi *burada bizi tatmin edenin veya iğrendirenin ne olmadığını biliyorum*'un mevcudiyetidir" (Leibniz 1951, 325). Öte yandan, Leibniz de tıpkı Bouhours gibi zımni bilgiyi ya da *je ne sais quoi*'yi sanatla sınırlı tutmuyordu. Bouhours ve Leibniz'inkiler gibi düşüncelerin modern estetik düşüncesinin yolunu açabilmesi için öncelikle güzel sanatların hem zanaattan hem de bilimden ayrılması ve belirgin bir yargı yetisi gerektiren bağımsız bir kategori olarak yeniden tasavvur edilmesi gerekecekti. XVII. yüzyılın son dönemi, başka pek çok konuda olduğu gibi bu konularda da bir geçiş dönemiydi.

İkinci Kısım
Sanatın Bölünmesi

GENEL BAKIŞ

J. H. Plumb XVII. yüzyıl ortası İngilteresi'nin kültür ortamını, "Ne halk kütüphaneleri, ne konserler ... ne de müzeler vardı" şeklinde betimliyor (Plumb 1972, 30). Halbuki XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde, bütün bir Avrupa'da güzel sanatlara mahsus ayrı bir piyasa ve kamuoyu ile yeni güzel sanatlar, sanatçı ve estetik kavramlarına paralel olarak, daha birçok kültür kurumunun yükselişi baş göstermişti. İşte bu toplumsal, kurumsal ve entelektüel değişimlerin bir araya gelmesiyle modern güzel sanatlar sistemi ortaya çıkıyordu. Bu değişimlerin birbirleriyle kaynaşması üç aşamada gerçekleşiyordu: 1680 ile 1750 arasındaki dönemi içine alan birinci aşamada modern sanat sisteminin ortaçağın sonlarından itibaren bölük pörçük biçimde ortaya çıkmış olan birçok öğesi arasında sıkı bir bütünleşme başlıyordu;

1750 ile 1800 arasını kapsayan ikinci ve çok önemli aşamada güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ve estetik de öteki deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılıyordu; 1800-1830 yılları arasındaki son aşama olan sağlamlaştırma ve yüceltme aşamasında ise, "sanat" terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlıyor, meslek olarak sanatçılık kutsanıyor ve estetik kavramı da beğeninin yerini almaya başlıyordu. Her ne kadar "sanat" kelimesi o eski ve daha geniş anlamıyla kullanılmaya devam etse de, XIX. yüzyılda yeni güzel sanat sisteminin iyice yerleştiği döneme gelindiğinde bu ibaredeki "güzel" sıfatı atılabiliyor, böylece de eski "bir sanat" anlamının mı yoksa yeni güzel sanat anlamının mı kastedildiğinin açıkça belli olmadığı yerlerde "sanat" terimi müphem kalıyordu.

Fakat acaba eski asırların sanat sisteminin yerini yeni bir güzel sanat sisteminin alması *neden* tam da bu dönemde gerçekleşiyordu? Bir defa bunun entelektüel nedenleri vardı: Güzel sanat, sanatçı ve estetik düşünceleri, daha önceki yüzyıllardan miras kalan bir dizi kavramsal sorunun çözümlerini sunuyordu. Fakat "büyük düşünürler" üzerinde odaklanan, kavramlardaki değişimler düzeyinde bir çalışma bizi yanıltıcı sonuçlara götürecektir. Çünkü kavramlardaki bu değişimler aynı zamanda kendilerini cisimleştiren yeni kurumları ve bunlara inanan yeni kültürel sınıfı açıklayan şeylerdi. Terimlerin kullanımında ne tür değişimlerin gerçekleştiğini ve yeni düşüncelerin anlamlarının çeşitli düşünürlerce nasıl işlendiğini incelemek gerekli ama yetersiz bir şeydir. Çünkü böyle bir inceleme bu dönemde düzenleyici bir sistemin (sanat) yerini neden başka bir sistemin (güzel sanat) aldığını tek başına açıklayamaz.

Modern güzel sanatlar sisteminin tam olarak yerleşmesinin neden ancak 1680-1830 arasında gerçekleştiğini izah etmenin bir başka yolu uzun vadeli sosyolojik bir bakış benimsemek ve bu dönemi ortaçağın sonlarında başlayan bir toplumsal ayrışma [differentiation] sürecinin nihai evresi olarak görmektir. Böyle bir mesafeden bakıldığında, sanatın bağımsız bir alan haline gelişi, ortaçağ toplumunun bütünleşmiş faaliyetlerinin birbirinden ayrı alanlar olarak siyaset, ekonomi, din, bilim ve sanat şeklinde ayrıldığı doğal bir çözülüş sürecinin bir parçası olarak görünüyor sadece. Ayrışım kavramı, modern sanat düşüncesini insanlık kadar eski evrensel bir fikir ya da tarihsel bir kader olarak gören özcü düşüncelerin tersine, modern güzel sanatlar sistemini bir özün açılması olarak değil, bunun yerine genel güçler olan modernleşme ve sekülerleşme güçlerine karşı geliştirilen olumsal bir tepki olarak görüyor. İşin kötü tarafı, ayrışım modeli meseleyi

öyle yüksek bir genellik düzleminde ele alıyor ki sanatın özerk bir alan haline gelişinin özgül mekanizmaları konusunda çok az şey söylüyor bize.

Dolayısıyla üçüncü bir yaklaşım daha gerekiyor; kavramsal değişimleri piyasa ekonomisinin doğuşu, orta sınıfın gelişmesi ve statü özlemleri, okuryazarlıktaki artış ve toplumsal cinsiyet rollerinin korunması gibi özgül toplumsal ve ekonomik etkenlere bağlayan bir yaklaşım. Bunu yapmak bu etkenlerin güzel sanatların icadının "sebebi olduğu"nu söylemek demek değildir; çünkü böyle bir iddia, güzel sanat ve estetik gibi düşüncelerin birkaç felsefeci arasındaki tartışmaların sonucu olduğunu söylemekten farklı olmayacaktır. Bununla birlikte, şu gerçeğe işaret eden açık kanıtlar bulunuyor elimizde: Yeni güzel sanat, sanatçı ve estetik düşüncelerini ifade eden insanların birçoğu sadece seleflerinin kavramsal gelişimlerini tamamlamıyor aynı zamanda da piyasanın ve orta sınıfın artan rolüne ve yeni kurumlarla pratiklere cevap veriyorlardı. Yeni sanat kurumları anahtar bir rol oynayarak değişen kavramlarla sosyo-ekonomik bağlamlar arasında arabuluculuk yapıyorlardı. Sanat müzesi, dinsel olmayan konser ve edebiyat eleştirisi gibi kurumlar, toplumsal olan ile düşünsel olanın bir araya geldiği ve birbirlerini karşılıklı olarak kurdukları ve güçlendirdikleri noktalardı.

Bundan sonraki üç bölümün her biri, güzel sanatlar sisteminin doğuşunda rol oynayan entelektüel, kurumsal ve sosyo-ekonomik etkenler arasındaki bu etkileşimi betimliyor. Beşinci Bölüm eski sanat düşüncesinin güzel sanatlar ve zanaat olarak ikiye ayrılışının kavramsal ve anlambilimsel kanıtlarıyla başlıyor, ardından bu bölünmeyi cisimleştiren kurumlarla davranışlara göz atıyor, bunların sanat piyasası sisteminin ve orta sınıf sanat kamuoyunun gelişmesiyle bağlantılarını inceliyor. Altıncı Bölüm yeni sanatçı idealini, eski himaye sisteminin çöküşünün ardından sanatçıların yeni sanat piyasası ve sanat kamuoyundan bağımsız olduklarını ilan etme gereksinimleriyle ilintilendiriyor. Bireysel resim sergileri ve tablo tüccarları, düzenli dinsel olmayan konserler ve telif hakkının yerleşmesi gibi kurumların ortaya çıkmasıyla birlikte, kendine yeten bir dünya olarak yeni bir "eser" kavramının yanı sıra yaratıcı deha olarak yeni sanatçı imgesi de kutsandı. Altıncı Bölüm, ayrıca, dehanın toplumsal cinsiyet içerimlerine ve zanaatçının kaderine de bakıyor ve himaye sistemiyle piyasa sisteminin analitik bir karşılaştırmasıyla kapanıyor. Yedinci Bölüm güzel sanatlara mahsus bir estetik deneyim düşüncesinin, nasıl beğeni sorununun yerini aldığını gösteriyor ve tiyatro sahnelerindeki [pro-

tokol] koltukların[ın] iptal edilmesi ve pitoresk turlarının [picturesque tour] yaygınlaşması gibi şeylerden hareketle bu yeni duyarlılığın kurumsal ifadelerini betimliyor. Böyle bir kitabın boyutu her ne kadar tekil sanat ya da estetik kuramlarını izlemeye imkân vermese –ve sadece bu tür kuramların altında yatan genel varsayımların izlenmesine imkân verse– de Yedinci Bölümün sonunda, estetik üzerine yazdıkları yazılarla modern sanat sisteminin XVIII. yüzyılın son dönemindeki gelişimi konusunda etkili ipuçları sunan Immanuel Kant ve Friedrich Schiller'in görüşlerini tartışacağım kısaca.

V
Kibar Sınıflara Kibar Sanatlar

22 Ocak 1687 günü Charles Perrault, Académie Françalse'de, modern yazarların eskiçağ yazarlarıyla eşit olduğunu ilan eden uzun bir didaktik şiir okudu. Bu iddiasının kanıtlarından biri olarak da modern bilimin Aristoteles'ten üstün olduğunu zikretti ve bu arada da Homeros'a karşı bazı eleştirilerde bulundu. "Kırk ölümsüz" olarak anılan akademi üyelerinin çoğu duydukları karşısında kendilerini zor tutabilmişlerdi. Önde gelen şair ve eleştirmenlerden biri olan Nicolas Boileau oturum süresince homurdanıp durmuş ve daha sonra da sinir krizi gibi bir şey geçirmişti. 1690-1730 yılları arasında periyodik olarak alevlenecek olan ve İngiliz versiyonu, Swift'in "Kitapların Muharebesi"ndeki yergisine konu olan meşhur Eskiler ve Modernler Kavgası bu şekilde başlamıştı. Tıpkı Galileo fiziğinin Aristoteles fiziğinden üs-

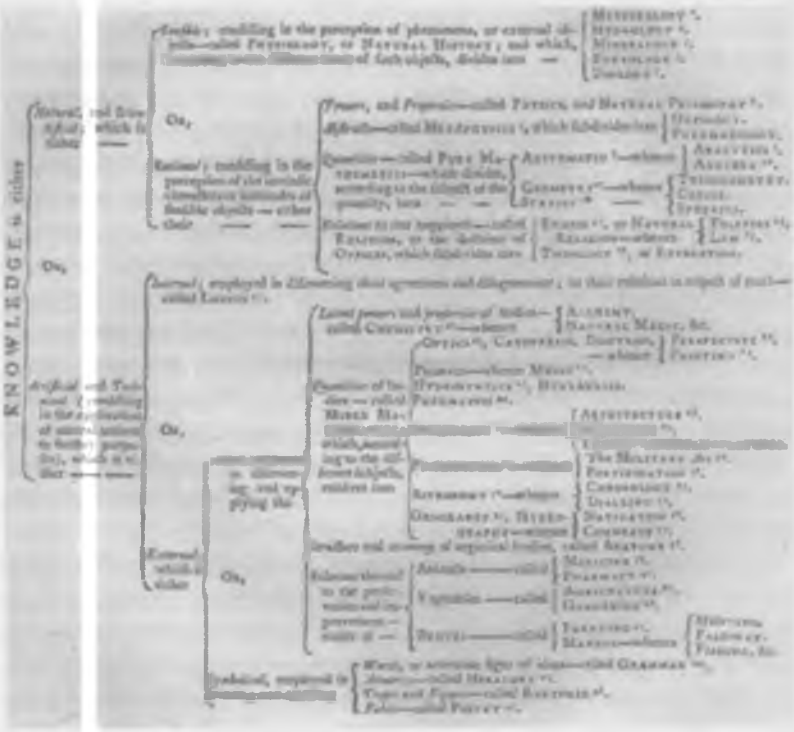
tün olması gibi modern yazarların da eskiçağ yazarlarıyla eşit ve hatta onlardan üstün olabileceğini iddia eden ilk kişi değildi Perrault. Fakat yine de Homeros ve Vergilius'la büyüyen bir neslin huzurunda, Jean Chapelain'in 1656 tarihli epiği *Orleanslı Bakire* gibi bir eserin *Aeneid*'e denk olduğunu iddia etmek bir öfke patlamasına yol açabiliyordu.

Ne var ki, mesele akademi üyeleri arasındaki bir ağız dalaşından çok daha derindi. Bu derin meselelerden biri de şuydu: Edebiyatı yargılayacak olanlar seçkin bilginler sınıfı değil de yeni belirmekte olan sanat kamuoyu mu olacaktı ve daha özgül olarak da, roman gibi yeni (kadınlarla özdeşleştirilen) bir tür, epik şiirin halefi olarak kabul edilecek miydi yoksa edilmeyecek miydi (DeJean 1997). Her şeyden önce bu tartışma, XVII. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiş olan bir gelişmenin iyice gün yüzüne çıkmasını sağlıyordu: Bilimlerin itibarının artması ve retoriğin de itibar kaybetmesiyle birlikte eski liberal sanatlar sisteminin yeniden düzenlenmesi. 1700 senesine gelindiğinde eski liberal sanatlar şeması, güzel sanatlar, fen bilimleri ve beşeri bilimlerin ayrı kategoriler halinde ortaya çıkmasına yol açacak bir yeniden örgütlenmeye maruz kalmıştı. Hatırlanacağı üzere, liberal sanatların geleneksel çekirdeğinde gramer, retorik ve mantık üçlüsüyle aritmetik, geometri, astronomi ve müzik kuramı dörtlüsü bulunuyordu. XVIII. yüzyılın başına gelindiğinde; modern güzel sanatlardan olan şiir artık zaten çoktan beri retoriğin bir altdalı olarak öğretilmekteydi, müzik pek çokları tarafından matematikten ziyade retoriğe yakın olarak görülüyordu ve ayrıca resim, heykel ve mimarlık da yaygın olarak liberal sanat sayılıyordu. Ne var ki modern güzel sanatlar kategorisinin inşa edilebilmesi için öncelikle resim, heykel ve mimarlığın da liberal sanatlar olarak şiir ve müziğe katılması, ardından da bu beşlinin öteki liberal sanatlar olan gramer, retorik, mantık, matematik ve astronomiden ayrılarak yeni bir isim altında yeniden gruplandırılması gerekiyordu. XVII. yüzyılın akışı içerisinde deneysel bilimlerin elde ettikleri başarı ve retoriğin üsluba indirgenmesi, liberal sanatlar şemasındaki bu çözülme sürecinde çok önemli bir rol oynuyordu. Eskiler ve Modernler Kavgası ise bu süreci hızlandırıyordu.

A. GÜZEL SANATLAR KATEGORİSİNİN İNŞA EDİLMESİ

Henüz bu kavga ortamı yatışmadan önce bilimlerle sanatlar arasında derin farklılıkların bulunduğu zaten genel olarak kabul edilir olmuştu. Önde gelen "modernler," hesaba dayalı disiplinlerdeki ilerlemenin bireysel yeteneğe dayalı sanatlardaki ilerlemeden daha kolay ayrımsanabileceğini kabul etmeye hazırdılar. William Wotton, modernlerin eskilerden kesin biçimde önde oldukları tipik disiplinler olarak "Doğa Tarihi, Fizyoloji ve Matematik"i sayıyor ama "Şiir, Hitabet, Mimarlık, Resim ve Heykel"de modernlerin eskilerle en iyi ihtimalle eşit olabileceğini kabul ediyordu. (Dikkat ederseniz Wotton müziği atlıyor çünkü müziğin matematikle bağlantılı olduğunu düşünüyor [Wotton (1694) 1968, 18].) Gerçi bu kavga sadece daha uzun vadeli sebepleri olan değişimleri canlandırıyordu ama kavgayı takip eden 1730-1750 döneminde yeni gruplandırmalar için çeşitli öneriler ortaya atılıyor ve nihayet 1750'li yıllara gelindiğinde yeni güzel sanatlar kategorisi iyice yerleşmiş oluyordu.

Abbé Dubos'un çok okunan *Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünceler*'i (1719) XVIII. yüzyılın başlarında geçerli olan sanattaki sınıflandırmayı çok iyi açıklıyor: Resim, şiir ve müzik aynı başlık altında değerlendiriliyordu ama öte yandan da bunlar sabit bir kategoriye sokulmuyor, hatta zaman zaman askeri liderlik ya da hekimlik sanatlarıyla birlikte anılıyordu ([1719] 1993). Benzer şekilde, Chambers'ın 1728 tarihli *Cyclopedia*'sının başında yer alan bilgi ağacında eski liberal sanatlar şemasından bir bilim kategorisi oluşturuluyor ama bir güzel sanatlar kategorisi oluşturulmuyordu. Chambers aritmetik ve geometriyi yeni disiplinler olan fizik, mineraloji ve zoolojiyle birlikte "Doğal ya da Bilimsel" bilgi başlığı altında gruplandırıyor fakat sınıflandırma tablosunun hiçbir yerinde modern güzel sanatlar kategorisine işaret eden bir ipucu bulunmuyordu: Resim, heykel, mimarlık ve müziği genel "karışık-matematik" başlığı altındaki tahkimat, hidrolik ve denizciliğin arasına serpiştiriyor ve şiiri ise hâlâ gramer ve retoriğin yanında sayıyordu (Chambers 1728) (şekil 15). Böyle bir ortamda, modern güzel sanatlar kategorisinin yerleşmesi için öncelikle şu üç şeyin bir araya gelmesi ve genel kabul görmesi gerekiyordu: Çerçevesi belli bir sanatlar *kümesi*, bu kümenin adlandırılmasında kullanılabilecek genel kabul görmüş bir *terim* ve bir de bu kümeyi bütün öteki kümelerden ayıracak ve çoğunluğun onayını alacak olan *ilke(ler)* ya da kıstaslar.



Şekil 15. Ephraim Chambers, *Cyclopedia*'dan bilgi tablosu (1728). Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Kitap ve Özel Koleksiyonlar Bölümü'nün izniyle.

Modern güzel sanatlar kategorisini şekillendiren *kümenin* çekirdeğinde şiir, resim, heykel, mimarlık ve müzik vardı; ki bunlara zaman zaman dans, retorik ya da bahçe mimarisi gibi birkaç sanat da eklenebiliyordu. 1740'h yıllarda şekillenmiş olan bu çekirdek kümenin, Rönesans'ta ya da XVII. yüzyılda, örneğin Horatius'un *ut pictura poesis*'inin açılımları ya da "kardeş sanatlar"a yapılan muğlak göndermeler gibi, kısmi ya da bölük pörçük selefleri yok değildi. Ne var ki bu listelerin hiçbiri, tanımlayıcı bir terim ve birleştirici bir ilkesi olan tutarlı bir kategori olarak açıkça dile getirilmiyordu. Ayrıca bunların hiçbiri günümüzde olduğu gibi sanatsal söylemi düzenleyici bir hal almıyordu (Kristeller 1990).

"Şık sanatlar", "soylu sanatlar," yahut "yüksek sanatlar" gibi tabirleri geride bırakarak bu kümenin adlandırılması yarışından galip çıkan *terim* tabii ki Fransızca "beaux-arts" (güzel sanatlar) idi ve bu tabir doğrudan doğruya "kibar sanatlar" ya da "güzel sanatlar" olarak İngilizceyle birlikte Almancaya, İspanyolcaya ve İtalyancaya çevriliyordu. Gerçi "beaux arts," ki genellikle araya tire işareti konmadan yazılıyordu, XVII. yüzyılın sonlarında üç görsel sanatı işaret etmek için kullanılmıştı ama, daha önce de gördüğümüz gibi, sonraları görsel sanatların dışındaki sanatlar için de kullanılmaya başladığında, içine sadece müzik ve şiiri değil aynı zamanda mekanik ve optiği de alıyordu. Hatta, Paris'te 1726 ile 1730'ların başları arasında yıldızı parlayan ve "bilimlerin desteğiyle" sanatları geliştirmeyi amaçlayan Société Académique des Beaux-Arts'ın üyeleri arasında sadece bir ressam, bir dans ustası ve birkaç gravürcü değil aynı zamanda birkaç saatçi, cerrah ve mühendis de vardı (Hahn 1981). "Beaux-arts" teriminin neye gönderme yaptığı 1730'lu yıllara gelindiğinde hâlâ sabit değildi ve modern anlamıyla sabitlenmesi ancak 1740'lı ve 1750'li yıllarda gerçekleşecekti.

Güzel sanatlar kategorisinin inşası için gereken son entelektüel unsur, görsel, sözel ve müzikal sanatların tek bir başlık altında birleşmesini haklılaştıracak ve öte yandan bu kategoriyi hem öteki liberal sanatlardan hem de bilim ve zanaattan ayırabilecek bazı *ilke(ler)*di. İtalyan akademilerinin Rönesans'tan itibaren kullandıkları tasarım ilkesi görsel sanatlarla olan yakın ilişkisi sebebiyle çok dardı. Eski liberal sanatların zihni bedene üstün tutma ilkesinin çerçevesi ise çok genişti çünkü tek başına, resim, şiir ve müziği bir grup olarak gramer ya da tarih sanatından ayıramayacak bir şeydi. Aynı şekilde, eskiden beri kullanılmış bir başka ilke olan taklit ilkesi de çok geniş kapsamlıydı ve nakkaşlık, çömlekçilik ya da doğanın taklidinin bir başka biçimi olan hayvan sesi çıkaran alet yapımcılığı gibi faaliyetleri bile içine alıyordu. Bunun içindir ki pek çok yazar sadece özel bir taklit türünün, yani Güzel Doğanın *(la belle Nature)* taklidinin beaux-arts olduğuna inanıyordu. Ne var ki güzel doğayı taklit ilkesi bile yeni küme ve terimi gerekçelendiren asıl ölçüt olmadı.

Bu bağlamda düzenli olarak gönderme yapılan bir kombinezon vardı ve bu kombinezon en az dört ilkeden oluşuyordu. Bu ilkelerden ikisi –"deha" ile "hayal gücü"– güzel sanat eserlerinin üretimiyle ilgiliydi; öbür ikisi ise –"zevk ve fayda karşıtlığı" ile "beğeni"– güzel sanatların amaçlarını ve alınış biçimini ilgilendiriyordu. Zevk ve fayda karşıtlığı ilkesiyle deha ve hayal gücü ilkelerinin kombinezonu beaux-arts'ı me-

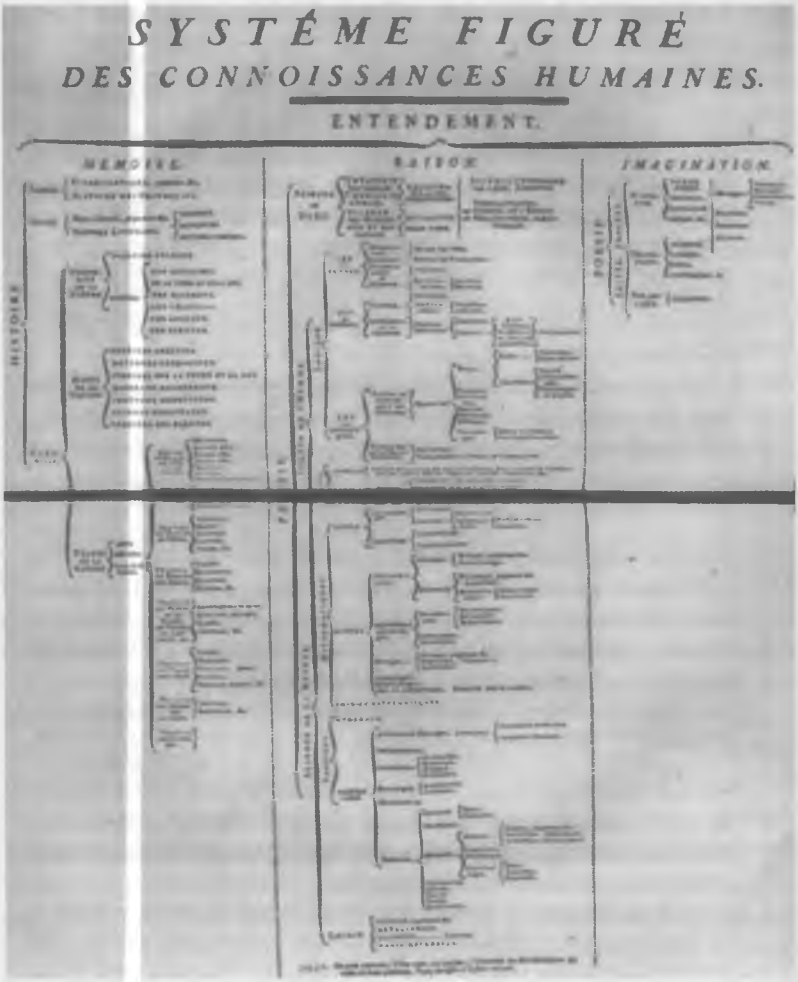
kanik sanatlardan ya da zanaattan ayırmak için kullanılıyordu sık sık. Zevk ve fayda karşıtlığı ilkesiyle beğeni ilkesinin kombinezonu ise beaux-arts'ı bilimlerden ve gramer yahut mantık gibi öteki liberal sanatlardan ayırmak için kullanılıyordu. Bu ilkeler arasında, zevk ve fayda karşıtlığı ilkesinin merkezi bir rolü vardı. Daha önce de gördüğümüz gibi, sanatların amacının "öğretmek ve zevk vermek" olduğunu söyleyen Horatius'un eski klişesi Rönesans'tan itibaren etkili olmuştu. Zaman zaman bu iki amaç birbirlerine paralel ve eşit değerde şeyler olarak görülüyordu. Fakat daha genelde öğretim ya da fayda amacı karşısında zevk ikinci plana atılıyordu. Ne var ki, XVIII. yüzyılda, liberal sanatlar içindeki bir grubun ötekilerden ayrılarak "beaux-arts" başlığı altında farklı bir grup oluşturması için zevk, bir kıstas olarak faydanın tam karşısına yerleştiriliyordu. Fakat buradaki zevk herhangi bir zevk ya da her türlü zevk değildi. Yüzyılın akışı içerisinde, özel bir incelmiş zevk ya da beğeni türü kavramı modern estetik düşüncesine dönüştürülecekti; bu süreci estetiğin inşasının işlendiği Yedinci Bölümde ele alacağız.

Modern güzel sanatlar kategorisinin inşası gibi kapsamlı bir kültürel dönüşümün herhangi bir tarihe ya da kişiye bağlanması elbette ki imkânsızdır. Bununla birlikte, entelektüel tarih uzmanlarının genel kanaatine göre "beaux-arts" terimini çerçevesi belli bir kümeyle –müzik, şiir, resim, heykel ve dans– eşleştiren ve bunları açık bir ilke –güzel doğanın taklidi– temelinde gruplandıran ilk çok okunan kitap Charles Batteux'un 1746 tarihli *Les beaux arts réduit à un même principe*'siydi [Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar] (Batteux [1746] 1989). Aslında Batteux ana ölçüt olarak taklidi alıyordu ama aynı zamanda zevk ile fayda arasındaki karşıtlığa da önemli bir yer veriyordu. Bu temel üzerinde düşünen Batteux sanatların gerçekte üç sınıftan oluştuğunu iddia ediyordu: Doğrudan doğruya ihtiyaçlarımıza cevap veren sanatlar (mekanik sanatlar); amaçları zevk vermek olan sanatlar (tipik olarak beaux-arts); ve fayda ile zevki birleştiren sanatlar (belagat ve mimarlık). Ayrıca Batteux beaux-arts'ı öteki sanatlardan ayırmak için iki ayrı ölçüt daha kullanıyordu: güzel doğayı taklit ettiğinden dolayı kendisinin "sanatların babası" dediği deha; ve güzel doğanın ne ölçüde taklit edildiğinin takdirini yapan beğeni (Batteux 1989, 82-83).

Batteux'un incelemesi sadece Fransa'da değil aynı zamanda 1751 yılında iki ayrı çevirisinin yayımlandığı Almanya'da da hemen etkisini gösteriyordu. İngilizceye çevrilmesi daha da çabuk oluyor ve 1749 yılında *The Polite Arts; or, A Dissertation on Poetry, Painting, Mu-*

sick, Architecture, and Eloquence [Kibar Sanatlar; yahut, Şiir, Resim, Müzik, Mimarlık ve Belagat Üzerine Bir Çalışma] başlığıyla korsan bir çeviri/uyarlaması yayımlanıyordu (Kristeller 1990, 210). Belli ki Batteux, sanatların sınıflandırılması konusundaki düşüncelerin bir süreden beri yöneldiği doğrultuyu yakalayan bir formülasyon bulmuştu. Bu yönelişin en açık biçimde görüldüğü yer yine Fransa'ydı çünkü, sonraları seçkinlerin düşünceleri üzerinde çok daha büyük bir nüfuza sahip olacak olan başka bir eserde bu yeni kategori çok daha açıkça ifade edilmiş bir biçimde sunuluyordu: *Encyclopédie* [Ansiklopedi] (Diderot ve d'Alembert 1751-1772). Diderot *Encyclopédie*'nin başına, insani yetileri hafıza (tarih), akıl (bilim) ve hayal gücü (şiir) olarak üçe bölen Bacon'ın gruplandırmasını temel alarak bilgiyi sınıflandıran kapsamlı bir tablo koyuyordu. 1751 tarihli *Encyclopédie*'deki bilgi ağacıyla Chambers'ın *Cyclopedia*'sındaki (1728) tabloyu karşılaştırdığımızda, modern sanat kategorisine doğru kesin bir dönüşün gerçekleştiğini görüyoruz. Chambers'ın tablosunda şiir gramer ve retorikle, heykel ise ticaret ve imalatla birlikte gruplandırılırken, *Encyclopédie*'de beş güzel sanatın hepsi de (şiir, resim, heykel, gravür ve müzik) aynı başlık altında, bilginin üç ana bölümünden biri olan ve mükemmel bir biçimde bütün öteki sanat, disiplin ve bilimlerden ayrılan hayal gücü yetisinin altında gruplandırılıyordu (şekil 16).

D'Alembert'in *Encyclopédie*'deki "Önsöz"ünde –ki burada yeni bilgi ağacının gerekçeleri konuluyordu– Batteux'a açık bir göndermeyle, daha önce liberal sanatlardan bir kısmının "ilkelere indirgenmiş" ve "özellikle de amaçları zevk vermek olduğu gerekçesiyle Beaux-Arts olarak adlandırılmış" olduğu söyleniyordu (d'Alembert 1986, 108-109). D'Alembert'in yenice sınıflandırılmış ve vaftiz edilmiş beaux-arts listesinde şiir, resim, heykel, müzik ve mimarlık yer alıyordu (d'Alembert, Batteux'un listesinden dansla retoriği çıkarıyor ve bunların yerine yeni listeye mimarlığı ekliyor, ayrıca hiçbir yorumda bulunmaksızın Batteux'un listesindeki karma sanatlar kategorisini iptal ediyordu). Ancak beaux-arts'ı "Gramer, Mantık yahut Etik gibi daha gerekli ya da daha faydalı liberal sanatlar"dan ayırmak için d'Alembert'in kullandığı tek ölçüt zevk değildi. D'Alembert'e göre bu öteki liberal sanatların sabit ve yerleşik kuralları olmasına karşın beaux-arts yaratıcı dehanın ürünüydü. Hepsinden önemlisi de beaux-arts diğer sanatlardan ve bilimden hafıza ve akla değil hayal gücü yetisine ait sanatlar olarak ayrılıyordu. Bilgi ağacının genel bir özetini yaparken kendisiyle Diderot'nun, bilgi tablolarında "beaux-arts" yerine neden "şiir" terimini kullandıklarını da açıklıyordu d'Alembert:



Şekil 16. Denis Diderot ve Jean le Rond d'Alembert, bilgi tablosu, *Encyclopédie* (1751). Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Kitap ve Özel Koleksiyonlar Bölümü'nün izniyle. D'Alembert'in önsözünde "beaux-arts" terimi kullanılmasına rağmen bu tabloda güzel sanatlar "Poésie" üst başlığı altında gösteriliyor ve mimarlığın yerine gravür konuluyor. *Encyclopédie*'nin zanaat bilgisini koruma ve yayma kaygısı, soldaki "Mémoire" üst başlığı altında altın, cam, deri, taş, ipek vb., işlemeciliği gibi şeylerin sayıldığı "Usages de la Nature" alt kategorisindeki geniş listeye yansıyor.

"Resim, Heykel, Mimarlık, Şiir, Müzik ve bunların farklı bölümleri hayal gücünden doğan ve Beaux-Arts adı altında sınıflandırılan üçüncü genel dağılımı oluşturuyor. Aslında bunlar Resim genel başlığı altında da toplanabilir çünkü Beaux-Arts'ın bütün dalları resme indirgenebilir ve bunları birbirinden ayıran tek şey kullandıkları araçlardır. Nihayet, kelimeyi doğal anlamıyla aldığımızda bütün bunlar şiirle de ilişkilendirilebilir çünkü şiir aslında icat ya da yaratımdan başka bir şey değildir" (1986, 119).

Yeni güzel sanatlar kategorisinin yayılmasında *Encyclopédie*'nin rol oynamasında belirli bir ironi var, çünkü ansiklopedicilerin amaçlarından biri mekanik sanatları övmek ve bir sisteme göre düzenlemekti; ki *Encyclopédie*'deki resimlerin çoğu ve birçok madde mekanik sanatlara ayrılmıştı. Örneğin, Diderot'nun 1751 tarihli ilk ciltte yer alan "Sanat" başlıklı makalesi tamamen mekanik sanatların değerlendirilmesine ayrılmıştı ve burada yeni güzel sanatlar kategorisine hiç değinilmiyordu. "Beaux-arts" için ancak 1776 tarihli *Encyclopédie*'nin ekinde ayrı bir bölüm açılıyordu (Robinet 1776). Aynı şekilde Académie Française'in sözlüğünde "beaux-arts"ın resmi olarak tanınması ancak 1798 yılında gerçekleşiyordu.

Ne var ki, yeni kategori ve terim 1750-1770 arasında kararlı bir şekilde bütün Avrupa'ya yayılıyordu. XVIII. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Almanya, İngiltere ve İtalya'da sanat üzerine yapılan tartışmaların neredeyse tamamında bu yeni gruplandırmayla birlikte yeni terimin bir versiyonu kullanılıyordu artık. "Beaux-arts" İtalyancada *belli-arti,* Almancada *schöenen künste* oluyor, İngilizcede ise "şık sanatlar" ve "kibar sanatlar" tabirlerini saf dışı bırakan "güzel sanatlar" terimi yerleşiyordu. Amerikalılar da aynı terimi alıyorlardı. 1780 yılında Paris'ten yazdığı mektubunda John Adams o gün için Amerika'nın acil ihtiyacının "güzel Sanatlar" olmadığını, ileride torunlarının "resim, şiir, müzik, mimarlık, heykel, gergef ve porselen" eğitimi alabilmeleri için bugün kendisinin "siyaset ve savaş okuması" gerektiğini belirtiyordu (Adams 1963, 3:342).

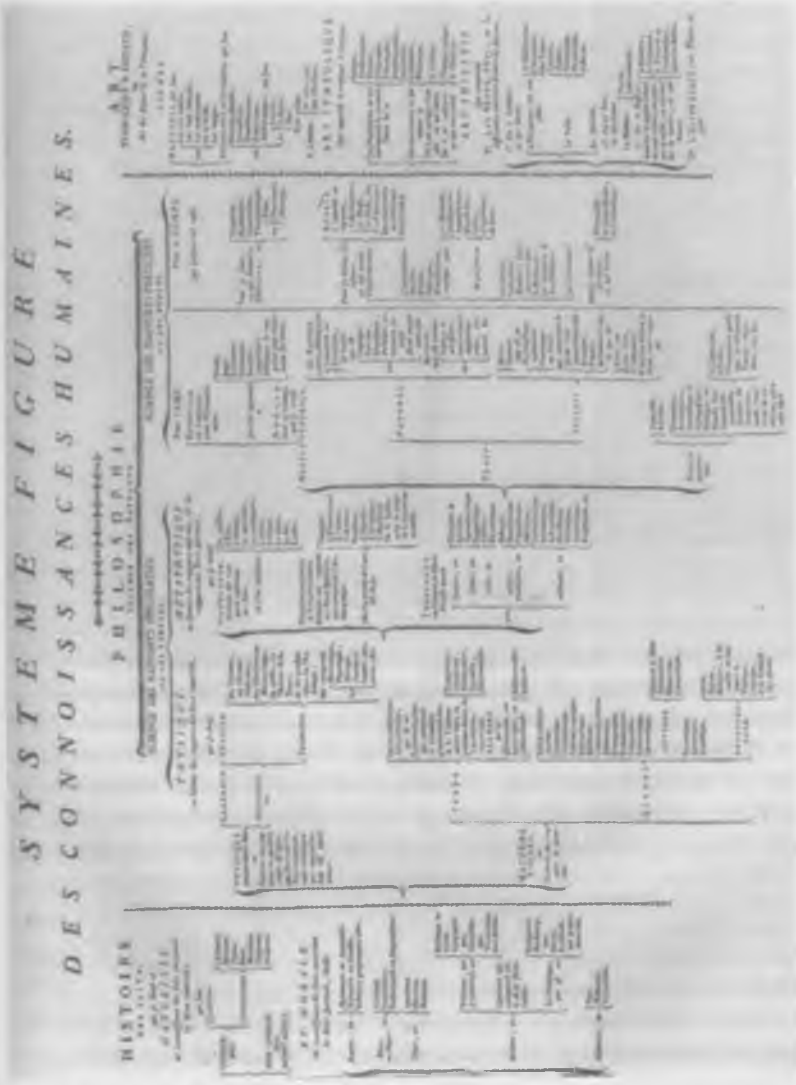
"Güzel sanatlar" terimi XVIII. yüzyılın sonlarına gelindiğinde iyice yerleşmesine rağmen bu terimle kastedilen sanatlar kümesi yazardan yazara değişiyordu. Çokları, aynen d'Alembert'in yapmış olduğu gibi, Batteux'daki karma sanatlar kategorisini atıyor ve mimarlığı doğrudan doğruya şiir, resim, heykel ve müzikle anıyordu. Bu beşli çoğunlukla kabul edilen bir çekirdek olmuştu ve kimileri bu çekirdeğe birkaç sanat daha ekleyebiliyordu: Örneğin, dans (Batteux; Moses Mendelsohn), hitabet (J. A. Schlegel; Thomas Robertson), gravür (Jacques

Lacombe; Jean-François Marmontel) ve bahçe mimarisi (Henry Home, Lord Kames; Immanuel Kant).[11] Adams'ın bu listeye gergef ve porseleni de eklemesi pek rastlanan bir seçim değildi ama zaten onunki bir küme eklemleme çabası değil, sadece bir mektupta geçen üstünkörü bir yorumdu.

1770'li yıllara gelindiğinde çekirdek küme ve "güzel sanatlar" terimi iyice yerleşmişti ama bu yeni kategori için kullanılan kıstaslar konusunda önemli görüş ayrılıkları vardı. Gerçi neredeyse daima taklit, deha, hayal gücü, zevk ve beğeni ölçütlerinin bir kombinezonuna gönderme yapılıyordu ama bu ölçütlerden en önemlisinin hangisi olduğu ve bunların ne anlama geldiği konusunda genellikle keskin anlaşmazlıklar vardı. Örneğin, Diderot, Mendelssohn ve Gotthold Ephraim Lessing gibi birbirlerinden çok farklı yazarlar Batteux'un taklit ilkesini yetersiz buluyorlardı. 1770'li yıllara gelindiğinde, yeni kategorinin oluşturulmasında kullanılacak ölçütlere ilişkin eleştirel ve kuramsal tartışmanın odağında ya güzel sanat eserinin üretimi (deha ve kural karşıtlığı) ya da bu eserin alımlanışı (zevk ve fayda karşıtlığı) vardı. 1770 senesinde İsviçre Yverdon'da gözden geçirilmiş rakip baskı olarak yayımlanmış olan *Encyclopédie*, ilk tablonun kurucu kategorileri olan hafıza, akıl ve hayal gücünü tarih, felsefe ve sanat olarak değiştiriyordu. Yverdon uyarlamasındaki "sanat" genel başlığı altında üç alt başlık açılıyordu: "İşaretler Sanatı" (jestler ve harfler), "Sembolik Sanatlar" (dil, gramer ve retorik) ve "Taklit Sanatları" (bu da kendi içinde ikiye ayrılıyordu: "Beaux Arts" ve "Estetik") (Darnton 1979) (şekil 17). Gerek sanatçı ve zanaatçı ayrımı (deha ve kural karşıtlığı) gerekse de estetik ve araçsal ayrımı (zevk ve fayda karşıtlığı) güzel sanatlar kategorisinin inşasında en başından itibaren içerilmişti.

Aslında beaux-arts kategorisi Batteux ve d'Alembert gibi bir iki seçkin düşünür tarafından yaratılmış değildi aynı zamanda halk arasında süzgeçten geçiyordu ve bu kategorinin yerleşmesinde popüler sözlükler ve elkitaplarındaki kodlamalar da rol oynuyordu. Örneğin, 1752 yılında, yani *Encyclopédie*'nin pahalı bir baskıyla yayımlanmaya başladığı sırada Jacques Lacombe, Paris'te çok daha ucuz ve küçük bir kitap yayımlıyor ve burada bu yeni varsayımları ustaca özet-

1. J. Schlegel ve Mendelssohn için bkz. (Kristeller 1990, 213, 217). Ayrıca bkz. Robertson ([1784] 1971, 14-17). Aslında Marmontel "liberal sanatlar" terimini kullanıyordu ama bu terim altında saydığı sanatlar öbür yazarların "beaux-arts" adı altında saydıklarıyla aşağı yukarı aynıydı ([1787] 1846, 177-79). Ayrıca bkz. Lacombe (1752); Esteve (1753, 9); Kames (1762, 6); ve Kant (1987, 190-194). Fakat tabii burada sayılan yazarlardan bazıları kendi güzel sanatlar listelerinde çekirdek sanatlara birden fazla ek yapıyorlardı: Batteux hem hitabet hem de dansı, Kant hitabetle bahçe mimarisini, Robertson ise hitabet, bahçecilik, dans ve hatta tarihi de ekliyordu çekirdek listeye.



Şekil 17. Bilgi tablosu, *Encyclopedie*, Yverdon, İsviçre (1770). Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Kitap ve Özel Koleksiyonlar Bölümü'nün izniyle.

liyordu: "*Arts* (Beaux) genel Sanatlardan farklıdır: birincisinin hedefi zevk vermek iken, ikincinin hedefi faydalı olmaktır. *Beaux-Arts* dehanın çocuğudur. Modelleri doğa, efendileri beğeni, amaçları da zevktir

... bunların takdirinde izlenecek asıl kural duygudur" (Saisselin 1970, 18). Lacombe'ninki gibi pek küçük değildi ama J. G. Sulzer'in dört ciltlik *General Theory of the Fine Arts* (1771) [Genel Güzel Sanatlar Kuramı] adlı çalışması da Alman halkının kullanacağı bir sözlük olarak düzenleniyordu. Ne var ki, Batteux ve d'Alembert'in incelemeleri ya da Lacombe ve Sulzer'in sözlüklerinden daha önemli şeyler vardı: Sergilerde, konserlerde, kitapçılarda ve okuma salonlarında, Fransız ya da İtalyan salonlarında, Britanya kulüplerinde, Hollanda ve Alman kafelerindeki resmi olmayan sohbetler ile süreli yayınlarda çıkan sayısız deneme, eleştiri ve mektup. Yeni kavramları ve bunlar hakkında sohbet eden sanat kamuoyunun kimi belirleyici özelliklerini cisimleştiren bazı sanat kurumlarına baktığımızda bu tür toplumsal görüş alışverişlerinin önemli rolü iyice ortaya çıkacaktır.

B. YENİ GÜZEL SANAT KURUMLARI

Tiyatro ve operayı saymazsak, modern güzel sanat kurumlarımızın neredeyse tamamı XVIII. yüzyılda yerleşik hale geldi. Tabii eğer bu tür kurumların "köken"lerini arayacak olursanız çeşitli öncü ve selefler bulabilirsiniz. Fakat sanat müzesi, dinsel olmayan konser ve edebiyat eleştirisinin modern işlevlerini ve anlamlarını üstlenmeleri ve bütün Avrupa'ya yayılmaları ancak XVIII. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu tür kurumlar, şiirin, resmin ya da enstrümantal müziğin geleneksel toplumsal işlevlerinden ayrı olarak deneyimlendiği ve tartışıldığı mekânlar sunarak güzel sanatlarla zanaat arasında ortaya çıkan yeni karşıtlığı cisimleştiriyorlardı. [Güzel sanatlarla zanaat arasındaki] bu kurumsal bölünme, ayrı bir güzel sanatlar kategorisinin yerleşmesinde en az entelektüellerin çok sayıda deneme ve incelemeleri kadar etkili olmuştu.

Önce edebiyat alanına bakalım. Ödünç kitap veren kütüphanelerin yaygınlaşması ile telif hakkının yerleşmesine paralel olarak kitap ve dergi piyasasının hızla büyümesi "yazın" ["letters"] kategorisinin yaratıcı edebiyat ve genel edebiyat şeklinde ikiye bölünmesini hızlandırdı (şekil 18). Aslında doğrudan piyasayla ilgili olan bu kurumlar, modern anlamıyla çok daha özgül olarak özellikle "edebi" olan şu üç pratiğin yayılmasına yardım etti: Edebiyat eleştirisi, edebiyat tarihi ve anadildeki edebiyatın kanonları (Kernan 1989). Şiir üzerine yazılan genel kuramsal incelemelerin tarihi ta Aristoteles'e dek uzansa da modern anlamdaki edebiyat eleştirisi, yani piyasaya sürülen ede-



Şekil 18. Isaac Cruikshank, Ödünç Kitap Veren Kütüphane (yaklaşık 1800-1811). Connecticut New Haven'daki Yale Britanya Sanatı Merkezi Paul Mellon Koleksiyonu'nun izniyle.

biyat [belles lettres] eserlerinin eleştirisi tam olarak ancak XVIII. yüzyılda kurumsallaştı. Bir yandan özellikle yeni çıkan kitapların değerlendirmesinin yapıldığı dergiler çıkmaya başlarken öte yandan da dinsel kitaplar yerini gittikçe edebiyat kitaplarına bıraktı (Berghahn 1988). XVIII. yüzyılın başlarında henüz edebiyat izlerçevresi, Pope ve Voltaire gibilerin yazdıkları türden son derece güncel hiciv şiirlerini satın alarak şairlerini geçindirecek kadar büyük değildi: şiir bir sopaydı ve sözün gerçek anlamıyla bu sopa dönüp Voltaire'i sopalıyordu (Tompkins 1980). Ancak yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde durum değişmişti: Anonim tüketicilerden oluşan ve sayıları gittikçe artan bir izlerçevre yeni yayın seli arasından hangisini okumak gerektiği konusunda öneri bekliyor ve buna paralel olarak kimi yazarlar geçimlerinin bir kısmını da olsa eleştiri yazıları yazarak temin edebiliyorlardı. Bu genel eleştiri pratiğinden sonra, Schiller'in *Horen* dergisi gibi edebi güzel sanat eserlerini, öğretici ya da sırf eğlendirici

eserlerden ayırmaya başlayan dergilerin çıkmasına çok az kalmıştı (Berghahn 1988).

Aslında itibarlı metinler eskiçağlarda da tanınıyordu ve eski Yunan ve Roma'dan ta XVII. yüzyılın son dönemlerine kadar örnek pasajlardan oluşan antolojiler de vardı ama modern anadil kanonu XVIII. yüzyılda ilave işlevler yüklenmeye başladı. Eskiçağ, ortaçağ ya da Rönesans antolojilerine alınan pasajlar esasen modern anlamdaki kendine yeten "sanat eserleri" olarak değil, güzel üslubun örnekleri olarak kavranıyordu. Aynı şekilde XVII. yüzyılda ve XVIII. yüzyılın başlarında anadilde derlenen antolojiler de edebiyatın başyapıtlarından oluşan itibarlı seçkiler değil, üslup öğretimi için en popüler yazarlardan seçilen pasajlardan oluşan şeylerdi (DeJean 1988). Ancak XVIII. yüzyıldaki matbuat patlaması ve yeni orta sınıf okur kitlesinin çoğunun derin görgü ve bilgiden yoksun oluşu, güzel'in sıradan olandan ayrılmasına çağrı gibi görünüyordu ve anadildeki saygın kitaplara ilişkin dinsel "kanon" kavramının modern biçimini almaya başlaması bu ortamda oldu.[2]

John Guillory'ye göre yerli dil kanonları, aynı zamanda, orta ve üst sınıfları, bu tür kültürel mallara sahip olamayan sınıflardan ayırmaya yarayan bir çeşit "kültürel sermaye" olarak da işlev görmüştür. Örneğin, Britanya'daki orta sınıf akademilerinde, aristokrasinin statü nişanı olan Latin klasiklerinin yerini anadildeki edebiyat ya da "kibar yazın" alıyordu. Kompozisyon derslerinde Milton, Shakespeare, Addison, Gray ve Barbauld'dan seçkilerle oluşturulan çeşitli şiir ve düzyazı antolojileri kullanılıyordu. Bu yeni kültürel sermaye her ne kadar o zamanlar henüz esasen yazılı ve sözlü belagat öğretiminin bir parçası olarak kullanılıyor idiyse de, daha sonraları anadil kanonu kendine yeten sanat eseri düşüncesiyle harmanlanarak bizatihi edebi örnekler olarak değerlendirilen büyük eserleri kapsayan XIX. yüzyıl müfredatını oluşturacaktı (Guillory 1993).

Resim alanına gelecek olursak, resmi özel bir güzel sanatlar kategorisine yerleştiren yeni bir sınıflandırma sistemine paralel olarak kurumsal düzeyde de bir değişim yaşandı: Artık tuvaller, mobilyalar, mücevherler ve diğer ev eşyalarıyla birlikte sergilenip satılmıyor, bunun yerine sanat müzayedeleri, sanat sergileri ve sanat müzeleri gibi özel güzel sanat kurumlarında sergileniyordu. Piyasa burada da anahtar rol oynuyordu. Koleksiyoncuların sayısı arttıkça uzmanlaş-

2. "Kanon" kelimesi daha önce Kutsal Kitabın yetkili versiyonlarına ya da bir "kural"a (kilise yasasındaki kural gibi) gönderme yapıyordu ancak XVIII. yüzyılda her iki anlamda da dünyevi alana doğru açılıyordu yavaş yavaş.

manın da yolu açılıyor ve tablo ticareti yapanların toplumsal konumları yükseliyordu. Bunun bir sonucu olarak da "[Fransız] sanat piyasası XVIII. yüzyılın ortalarına doğru bugünkü halini alıyordu" (Pomian 1987, 158).[3] İngiltere'de ticari baskıların da "bir sonucu olarak sanat gün geçtikçe öteki ticaret sahalarından ayrılıyor" ve "[resmi] öteki ürünlerden ayırmaya başlayan özel bir atmosfer" besleniyordu (Pears 1988, 64).

XVIII. yüzyılın başlarında, İtalya ya da Fransa'da halka açık sadece bir iki resim sergisi düzenleniyordu, bunlar da genellikle dinsel bayramlar vesilesiyle ve birkaç günlüğüne tertipleniyordu. Ne var ki 1737 senesinden itibaren Fransız akademisi yıllık sergiler düzenlemeye başlıyordu. Zanaatçılardan ve mahkeme kâtiplerinden zengin burjuvazi ve soylu sınıf mensuplarına varıncaya dek karışık bir izleyici topluluğunun katıldığı bu popüler sergiler "tamamen dünyevi bir düzenekte sunulan Avrupa'nın ilk düzenli, açık ve girişi serbest çağdaş sanat sergisi"ydi (Crow 1985, 3) (şekil 19). Öte yandan İngiltere'de 1760'lı yıllarda düzenlenen ilk sergilerde "uşakların, erlerin, hamalların, çocuklu kadınların, vs." girmelerini engellemek amacıyla giriş ücrete tabi tutuluyordu (Pears 1988, 127).

Orta sınıf bir sanat sergisi kamuoyunun gelişmesiyle kamusal bir sanat müzesi düşüncesinin ortaya çıkması arasında belli bir zaman geçmesi doğaldı. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın çeşitli yerlerinde (Londra, Paris, Münih, Viyana ve Roma) kraliyet koleksiyonları kısmen halka açılıyordu. Floransa'daki Uffizi, resim ve heykeli doğal ve bilimsel ilginçliklerden tedricen ayırıyordu; öyle ki Uffizi yüzyılın sonuna gelindiğinde esasen bir sanat müzesi haline gelmişti (Pomian 1987). Gerçi bu koleksiyonların birçoğu büyük ölçüde halka kapalıydı ama yine de bunların kurulmuş olması özerk bir saha olarak sanat düşüncesine tanıklık eden önemli bir şeydi. Çünkü buralarda sergilenen eserler özgün işlevsel bağlamlarından koparılıyordu. Louvre'un Fransız Devrimi sırasında güzel sanatlar müzesine dönüşmesi bu ayrımın anlamı ve sonuçlarına ilişkin çok yoğun bir tartışma yarattı. Bu büyük tartışma için özel bir yer ayırmak gerekiyor (bkz. Dokuzuncu Bölüm).

O zamana dek işlevsel olan eserlerin "sanat"a dönüştüğünün bir başka göstergesi de İngilizlerin Büyük Kıta Turu ve Fransızlarla Almanların ise İtalya Seyahati dedikleri üst sınıfların eğitici gezi dene-

3. Pomian'ın tahminine göre 1700-1720 döneminde Fransa'da takriben 150 koleksiyoncu varken 1750-1790 döneminde bu sayı en az 500'e çıkıyordu. Alıcıların sayısındaki bu patlamaya her sene düzenlenen müzayedelerin sayısındaki artış eşlik ediyordu (1987, 147-158).



Şekil 19. Gabriel de Saint Aubain, *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753*. Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle.

yimiydi. O güne dek birkaç aristokratla sınırlı olan bu gezi fenomeni XVIII. yüzyılda daha geniş kesimlere yayıldı ve sanatlar bu fenomenin merkezinde yer aldı. Resim ve heykeller özgün amaçlarından kopuk bir biçimde görülüyordu: özellikle de St. Peters'i ya da Floransa'daki Duomo'yu ziyaret eden sözde Protestan İngiliz yahut Almanlar ya da Voltaire'i Fransızlar için böyleydi bu. Büyük Tur, aynı zamanda, güzel sanatların en "faydacı"sı olan mimarinin bile öncelikle güzellik ve üslup bağlamında değerlendirilmesi eğilimini de teşvik etti. Yüzyılın ortalarından sonra orta sınıflar arasında ortaya çıkan seyahat etme, doğayı ve başka yerleri "görme" arzusu soyluların ve zengin burjuvazinin bu Büyük Tur deneyimiyle yakından ilintiliydi. "Turist" kelimesi bu şekilde ortaya çıkıyordu ve özellikle de İngilizler pitoresk manzaraları görmek ve aristokrasinin kırsaldaki büyük konak ve bahçelerini ziyaret etmek amacıyla seyahate çıkarlardı (Abrams 1989).

Tabii bu yeni sanat turistleri ve müze ziyaretçilerinin, ne(re)lerin meşhur ve görülmeye değer olduğu konusunda rehberliğe ihtiyaçları

vardı. Resim, heykel ya da mimarlık hakkında o güne dek yazılmış geleneksel incelemelerin çoğu esasen bizzat zanaatçı/sanatçıların ya da küçük bir uzman-koleksiyoncu çevrenin kullanımı için kaleme alınmıştı. Fakat sanat sergisinin yükselişiyle birlikte dergilerdeki eleştiri yazıları, yeni eserleri ve sergileri genel halk için değerlendirilmek üzere gelişti. Modern anlamdaki sanat eleştirisine paralel olarak ilk modern sanat tarihleri de ortaya çıktı. Daha önceleri yazılmış olan sanat tarihlerinin çoğu biyografik çerçevede düzenlenmişti. Fakat, artık yeni güzel sanatlar kategorisi inşa edildiğine göre, belli bir dönemin ya da yerin "sanat" tarihini yazmak da düşünülebilir hale geldi. J. J. Winckelmann 1764 senesinde başlığında "sanat tarihi" ibaresi olan ilk kitabı yayımladı (*History of Ancient Art* [1764] 1966 [Eskiçağ Sanatının Tarihi]).

XVIII. yüzyılın başında müzik hâlâ toplumsal hayatın dokusuna aitti, dinsel ve sivil vesilelerle ya da özel ve kamusal eğlenceler için bestelenip söylenirdi. Ancak yüzyılın akışı içerisinde halka açık konserlerin sayısı ve önemi gittikçe arttı. Önceden ilan edilen ilk ücretli konserler Londra'da 1670'li yıllarda yapılmıştı. XVIII. yüzyıl başladığında artık bu küçük konserler Londra'da yaşamın düzenli bir parçasıydı ve 1750'li yıllara gelindiğinde de toplumsal moda haline geldi. Kamusal icranın devlet operasının tekelinde olduğu Fransa'da ise düzenli bir takvime bağlanan ilk konserler 1725 yılında Tuileries Sarayı'nda, opera gösterilerinin yasak olduğu otuz beş günlük kutsal dönemde düzenlendi (Goubert ve Roche 1991). Küçük Alman prensliklerine baktığımızda, Frankfurt'ta 1712'den, Hamburg'da 1721'den ve Leipzig'de de 1743 yılından itibaren üyelerin katıldığı konserler tertiplendi. 1781'de, Leipzig'deki Gewandthaus'un (kumaş tüccarları salonu) zemini tadilattan geçirilerek, Avrupa'nın enstrümantal müzik çalan bir orkestraya tahsis edilen ilk konser salonu haline getirildi (Raynor 1978). Bu yeni 'müziği müzik için dinleme' deneyiminin yanı sıra modern müzik eleştirilerinin başlangıçları ve ilk genel müzik tarihleri de ortaya çıktı.

Aslında özellikle bir müzik kurumu olmamasına rağmen, XVIII. yüzyılda Londra'nın en ünlü mekânlarından biri olan Vauxhall Bahçeleri güya kibar sanatlarla bayağı sanatlar arasındaki bölünmenin kurumsallaşmasının en iyi örneklerinden biriydi. Jonathan Tyers 1728 yılında Vauxhall'u satın aldığında burası hâlâ bir açıkhava genelevi olmasıyla ünlüydü. Burayı fiziksel ve kültürel bir temizliğe tabi tutan Tyers bir yandan bahçenin içinde geniş ve iyi ışıklandırılmış bulvarlar yaptırıp, bulvarlar boyunca sıra sütunlar, kemerler, heykeller ve zevk-

le tasarlanmış yemek locaları diktirirken öte yandan da fahişelerin, seyyar satıcıların ve gezici müzisyenlerin içeriye girmelerini yasakladı. Aynı zamanda bahçede J. C. Bach ve George Frederick Handel'in müziklerini icra etmeleri için bir orkestrayla ünlü Londra şarkıcılarını istihdam ederek Vauxhall'a kibar kültürü de taşıdı. Tabii Vauxhall esas itibarıyla bir açıkhava eğlencesi mekânıydı ve buraya gelen insanların çoğu için müzik sessizce dinlenecek bir şeyden ziyade sadece öteki esas faaliyetlere arka plan olma işlevi gören bir şeydi (şekil 20). Bununla birlikte henüz 1735'e gelinmişti ki zemin seviyesinin üstünde, "icracılarla dinleyiciler arasına bir mesafe koyan" silindir şeklindeki bir pavyonun üzerine bir orkestra yerleştirildi. Vauxhall'un toplumsal ve kültürel mesajı, buranın ince zevkini fuar ve meyhanelerin bayağı eğlencelerinin karşısına koyan dönemin insanlarınca boşa çıkarılmıyordu (Solkin 1992, 115).



Şekil 20. Thomas Rowlandson, *Vauxhall Bahçeleri* (yaklaşık 1784). Connecticut New Haven'daki Yale Britanya Sanatı Merkezi Paul Mellon Koleksiyonu'nun izniyle.

C. YENİ SANAT KAMUOYU

XVII. yüzyılda, yazarların, bestecilerin ya da ressamların çoğunun izlerçevresi, özgül talepleri olan ve beğenileri de çok iyi bilinen az sayıda müşteriler, uzmanlar ve amatörlerden ibaretti. Fakat XVIII. yüzyılda, dinsel olmayan konser, resim sergisi ve edebiyat eleştirisi gibi yeni sanat kurumlarının da katkılarıyla çok daha büyük ve karmaşık bir kamuoyu oluşmuştu, bu kamuoyunun artan çeşitliliği ve anonimliği, sanat kavrayışını şekillendiren terimlerin yeni baştan tanımlanmasını zorunlu hale getirdi. Sergilere ve konserlere giden, kitapları ve eleştirileri okuyan ve bunları tartışmak amacıyla kafe ve kulüplerde toplanan bu izlerçevre artık o kadar genişti ki sanatsal üretim bunların ortak bireysel tercihleriyle sürdürülebilecek bir desteğe kavuşmuştu.[4] XVIII. yüzyılda, bu yeni sanat kamuoyu arasından kimlere kulak verileceği –hatta kimlerin bu kamuoyunun bir parçası sayılacağı– konusunda yazarlar derin görüş ayrılıklarına düşmüşlerdi. "Kamuoyu" terimiyle bazen bütün halk da kastedilebiliyordu ama bu terim daha çok toplumun değerli bir bölümünü "halk"tan ayrı bir yere koyuyordu. Bu şekilde değerli sınıfların dışarıda bırakılmasından sonra elimizde kaldığı haliyle "halk" çeşitli adlarla anılıyordu ve bu insanların duygular, önyargılar ve bencil menfaatlerin tuzağına kolayca düştükleri söyleniyordu: Sadece aşağılayıcı adlardan ("yığınlar," *populace*) tutun da doğrudan doğruya saldırgan adlara ("sürü," "avam," *canaille, Pöbel*) kadar. Asıl "kamuoyu" ise, öbürlerinin tersine, sahip oldukları servet ve aldıkları eğitim sayesinde siyasal ve kültürel meselelere tarafsız bir gözle bakabilen insanlardan oluşuyordu (Barrel 1986; Chartier 1991).

Belli ki, toplumsal düzenin orta ve alt mertebelerine mensup insanların yeni sanat kurumlarıyla gittikçe daha fazla haşır neşir olması, güzel sanatlara yakışır bir kamuoyu oluşturmaya çalışanlar için acil olarak çözülmesi gereken bir sorundu. En alt sınıfların güzel sanatları takdir etme yeteneğinden mahrum oldukları konusunda genel bir görüş birliği vardı ancak orta sınıfın hangi noktadan sonra alt-orta sınıf ve alt-orta sınıfın da hangi noktadan sonra en alt sınıf mertebesine düştüğü belli değildi. İngiltere'de orta sınıf, Kıta Avrupası'nda ise burjuvazi olarak adlandırılan şey aslında kendi içinde bü-

4. Bu izlerçevre, serbest fikir alışverişinin yapıldığı okuma kulüpleri, kafeler ve gazetelerin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan ve "kamusal alan" adı verilen şeyin bir parçasıydı. Habermas'ın çalışması, kamusal alan tartışması konusunda klasikleşmiştir ([1962] 1989). Bu kavramın anlamı ve kullanılabilirliği üzerine 1962 yılından bu yana çıkan bilimsel eserler kocaman bir literatür oluşturmuştur; bkz. Chartier (1988, 20-37).

yük servet, eğitim, statü ve deneyim orantısızlıkları barındıran bir hiyerarşiydi: En tepedeki zengin tüccar ya da bankerlerden servetçe bunların altında sıralanan zenginlere, buradan da mahkeme kâtipleri, esnaf ve zanaatçılar ya da bağımsız çiftçilere dek. Bu hiyerarşinin neresinde olursa olsun herkeste üstündekileri taklit etme eğilimi vardı. Bu taklit kâh bir konser ya da sergiye katılma, kâh, tabii biraz daha zenginse, kendine bir klavsen alma ya da bir ressama portresini yaptırma şeklinde olabiliyordu. Bazıları, Horace Walpole'un 1761 yılında milletvekilliği adaylığı sırasında yaşadıklarını anlatırken yaptığı gibi, bu öykünmeye ve bunun kaçınılmaz sonucu olan düşük ve yüksek sanat formlarının karışmasına himayeci bir mizahla tepki gösteriyorlardı: "Mesela beni düşünün ... şarkılar, 'yaşasın' nidaları ve sigara dumanları... arasında ... böyle iki yüz kişiyle yemek yiyorum, bir balo da country dansı yapıyorum ve iskambil oynuyorum! Bunların hepsine severek katlanıyorum ... saatlerimi klavsen çalan küçük hanımları dinleyerek ve Alderman'ın Rubens kopyalarına bakarak tüketiyorum" (Porter 1990, 65). Hogarth, Swift ve Pope üst sınıflara doğru hareketliliğin getirdiği bu kültürel sahtelikler karşısında bu kadar nazik değillerdi.

Toplumsal yükselişin göstergesi olarak yapılan kültürel tercihler sadece orta sınıfların güzel sanatlar alanında aristokrat beğenilere öykünmeleri şeklinde olmuyordu. Bu insanlar aynı zamanda alt sınıf kültüründen de kaçıyorlardı yavaş yavaş. Bu kaçışın ifadelerinden biri, seçkinlerin güzel sanat beğenileriyle kıyaslandığında popüler kültür formlarının "bayağı eğlence" olarak aşağılanması eğilimiydi. Fielding, *Joseph Andrews*'da, XVIII. yüzyıldaki seçkin kültür ile popüler kültür ayrımına mizahi bir dille dikkat çekiyordu: "Üst sınıflardan Şık İnsanlar saray, meclis, opera, balo salonu, vb., yerleri işgal edip dilediklerince kullanırlarken halktan insanlar da Majestelerinin Ayı Bahçesi denen bir Kraliyet Sarayının yanı başında sürekli dans partileri, fuarlar, şenlikler, vb., düzenliyorlardı... Bırakın birbirlerini aynı Hıristiyan Dilini konuşan kardeşler olarak görmeyi, aynı türden olduklarını düşünmek bile ürkütüyordu bu insanları" ([1742] 1961, 136). Peter Burke'ün bu ayrım hakkındaki çalışmasını özetlerken söylediği gibi, "1500 senesinde popüler kültür herkesin kültürüydü; eğitimlilerin ikinci kültürü, geriye kalan bütün insanların ise tek kültürüydü. Ne var ki 1800 yılına gelindiğinde Avrupa'nın çoğu bölgesinde din adamları, soylular, tüccarlar ve profesyoneller –ve tabii bunların karıları– popüler kültürü alt sınıflara bırakmışlardı" (1978,

270). Elbette ki gerek XVIII. yüzyılda gerekse de o günden bu yana yüksek kültürle düşük kültür arasında sık alışverişler devam etti ancak güzel sanatlara dair yeni düşünceler ve kurumlar bu iki kültür arasındaki farkı somutlaştırdı (Burke 1993) (şekil 21).

Britanyalı orta sınıfların üst sınırıyla aristokrasi arasında siyaset alanında daha önce zaten belli bir yakınlaşma ortaya çıkmıştı; çünkü her iki tarafın da düzenin korunmasında çıkarı vardı. Sonra bu yakınlaşma hayır cemiyetlerinde, bilim kulüplerinde, kitap çevrelerinde ve müzik derneklerinin yanı sıra kafelerde ya da Vauxhall türü halka açık bahçelerde daha da sıklaştı. İşte Britanya'da bu toplumsal ve kültürel tabakaya dahil olabilecek durumdaki insanlar için kullanılan anahtar terim "kibar"dı. "Kibarlık" terimi her ne kadar bugün bizim için öncelikli erdemlerden biri olmasa da XVIII. yüzyılın çok önemli toplumsal ve kültürel terimlerinden biriydi. Bu terim yalnızca davranış kurallarına uygunluğu değil aynı zamanda bir centilmenin ya da leydinin kültürlü dış görünüşünü de işaret ediyordu. Kibar insan demek kafelerde, kulüplerde ve cemiyetlerde "kibar sanatlar", "kibar yazın" ve "kibar malumat" hakkında söyleyecekleri olan ama bunları ukalaca değil de bilgece söyleyen insan demekti (Klein 1994).

İngiltere'nin XVIII. yüzyıldaki toplumsal istikrarına katkıda bulunan etkenlerden birinin soyluların, kibar tabakanın ve eğitimli orta sınıfların üçüne de açık, ortak bir yüksek kültür ve güzel sanat arenasının yaratılması olduğu söylenebilir. Lord Kames'in *Elements of Criticism* [Eleştirinin Unsurları] adlı eserinde bu husus açıkça dile getiriliyordu: "Akıllı Prensler, sadece özel bir eğlence aracı oldukları için değil aynı zamanda toplumu iyi yönde etkiledikleri için Güzel Sanatları her zaman için teşvik etmiştir. Güzel Sanatlar toplumun farklı kesimlerini aynı şık zevklerde buluşturarak hayırseverliği teşvik ediyor; düzen aşkını yüceltmek suretiyle de yönetime itaat eğilimini besliyor" (1762, iii). Kames'in başka bir yerde açıkça ortaya koyduğu gibi işçilerle zanaatçılar bu arenaya kesinlikle dahil edilmiyordu. Sonu gelmez klavsen resitalleri ve Rubens kopyaları Walpole'e ne denli usandırıcı gelirse gelsin bunlar, karınca kararınca, "kibarlar"ın "aynı şık zevkler" etrafında bir araya gelip dayanışma yaptıkları genel kanısının işaretleriydi.

Aslında Fransa ve Almanya'da toplumun farklı kesimleri arasındaki bölünme İngiltere'dekine göre daha keskindi ama soyluluğun ve burjuvazinin Aydınlanma düşüncelerinden en fazla etkilenen kesimleri de birbirleriyle yakınlaşmaya ve salonlar ya da akademiler gibi



Şekil 21. William Hogarth, *Southwark Fuarı* (1733). Kumar oynamak, flört etmek, ceplerini doldurmak ve cambazları, ateş yutan hokkabazları, büyücüleri ve çeşitli tiyatro kumpanyalarını seyretmek gibi farklı amaçlarla fuara gelen kalabalık görülüyor; davul çalan uzun boylu genç kadın bir oyuncu topluluğunun reklamını yapıyor.

yüksek kültür kurumlarında ortak bir zemin bulmaya başlıyorlardı. Her ne kadar çok az sayıda insanı ilgilendiren yerler olsalar da bu kurumlar, d'Alembert gibi filozoflar tarafından, toplumsal mevkileri ne olursa olsun üyelerin kendi asli sınıflarının özelliklerinden ve ayrıcalıklarından taviz vermeksizin geçici bir süreyle "yazın cumhuriyeti"nin bir parçası oldukları hususi mekânlar olarak görülüyordu (Goodman 1994). Bazı Alman eyaletlerinde büyük bir orta sınıfın ortaya çıkışı daha yavaş bir sürecin sonunda gerçekleşti; ancak oralarda bile orta sınıfın daha zengin ve daha eğitimli kesimleriyle aristokrasinin güzel sanatlar zemininde bir asgari müşterek bulduklarını gözlemleyebiliyoruz. Örneğin Kant *Güzel ve Yüce Duygusuna İlişkin Gözlemler*'ine eşyaya para ya da seks gözlüğünden bakan bayağı iştahlılarla "daha güzel duygular"la ilgilenen "soylu duyarlılığı olan" insanlar arasındaki karşıtlığa değinerek başlıyor (Kant 1960, 46).



Şekil 22. William Hogarth, *Horoz Dövüş Alanı* (1759). Horoz dövüşleri üzerine bahse girmek XVIII. yüzyıl İngiltere'sinin en popüler eğlencelerinden biriydi. Burada, kör Lord Albemarle Bertie, St. James Park'ın "Kraliyet Horoz Dövüş Alanı"nda toplanan gürültücü kalabalığın ortasında görülüyor.

Bir yandan orta sınıflar bu şekilde yoksulların kaba eğlencelerini bırakıp güzel sanat kurumlarının müdavimliğine soyunarak kibar kamuoyu mensupluğuna terfi ederlerken öte yandan bazı soylular ve burjuvalar ise güzel sanatlara bir türlü ısınamayıp horoz dövüşü gibi düşük eğlencelere katılarak kültürlü kamuoyunun dışında kalabiliyorlardı (şekil 22). Açık ki, taşrada çakılıp kalmış eğitimsiz Fransız soylularının, yemek, içmek ve avlanmaktan başka hiçbir şeyi dert etmeyen İngiliz "budala ağalarının" yahut da atları ve rütbeleri dışında bir şey düşünmeyen Prusyalı Junkerlerin güzel sanat duyarlılıkları ya da bilgileri sıradan halkınkinden pek de önde değildi. Güzel sanat kamuoyunu oluşturan kültürlü orta sınıf mensuplarının ve soyluların gözünde, kendi toplumsal sınıflarının yontulmamış üyeleriyle cahil yığınlar arasında hiçbir fark yoktu. 1746 yılında bir kafede birlikte oturan Egmont Kontu'yla orta sınıftan iki kişi, "birkaç yüzbin sterlinlik serveti olan" ve

"ömrü hayatında kitaba, tabloya ya da matbu resme bir kuruş bile para vermemişliğiyle şişinen" soylu bir tüccarla alay ederek eğleniyorlardı (Pears 1988, 14).

Güzel sanatlar kategorisiyle bunun ölçütü olan ince zevk ve bilinçli yargı, ne katıksız bir entelektüel kurgu ne de zaten var olan bir toplumsal bölünmüşlüğün basit bir ifadesi değil, yeni bir ayrımı toplumsal ve kültürel olarak derhal kurumlaştırma çabasının bir parçasıydı. Bu yüksek kültür zemininde soylu burjuva bir güzel sanat kamuoyu olarak bir araya gelebiliyordu. Bu kamuoyunun kapısı hem zengin ve soyluların hafifmeşrep eğlencelerine hem de halk yığınlarının bayağı eğlencelerine kapalıydı. Diderot'nun *1767 Salonu*'nda bu iki eğlencenin her ikisinin de reddini çok iyi yansıtan bir cümle var: "Para ... güzel sanatları yozlaştırıyor ve harap ediyor ... ya birkaç zenginin fantezi ve kaprislerine tabi kılıyor ... ya da hangi türde olursa olsun ortaya koydukları kötü eserlerle zenginlerin itibar ve ihtişamlarına öykünen yoksul kalabalıkların merhametine terk ediyor" (Diderot [1767] 1995, 77). Nitekim Batteux'un kitabı *Les beaux arts réduit à un même principe*'nin İngilizce korsan baskısında, başlıktaki "beaux arts" teriminin, yoğun toplumsal sınıf çağrışımları olan "kibar sanatlar" olarak tercüme edilmesi bir tesadüf değildi (Kristeller 1990). İlk başlarda "kibar sanatlar" ve "şık sanatlar" bu yeni kategorinin adı olarak "güzel sanatlar"la dönüşümlü olarak kullanılıyordu ama daha çok da "kibar sanatlar" tercih ediliyordu ve bu tercih yüzyılın sonuna dek kullanımda kaldı. Bu yeni kibar ya da güzel sanatlar kategorisi bundan böyle Avrupalı ve Amerikalı toplumlara yeni bir tür toplumsal inceliğin ve kültürel seçkinliğin önemli bir göstergesi olarak hizmet verecekti.

VI
Sanatçı, Eser ve Piyasa

Hiçbir şey XVIII. yüzyılda sanatçıların statüsünün nasıl bir değişime uğradığını Voltaire'in kariyerinden daha iyi gösteremez. Voltaire 1726 yılında hakaret ettiği bir soylunun uşakları tarafından dövülüyor, soylunun şikâyeti üzerine Bastille hapishanesine atılıyor ve sonunda Paris'ten sürülüyor –bütün bunlar olurken de salonlarının müdavimi olduğu Paris aristokrasisinden neredeyse hiç ses çıkmıyordu. Elli yıllık sürgünden sonra (1778) yeniden Paris'e döndüğünde ise caddelerde alkışlarla karşılanıp Académie Française tarafından baş tacı edilmekle kalmıyor, aynı aristokrasi bu sefer onu kayırmak için yarışıyordu. Voltaire ertesi sene öldüğünde, biraz tereddütten sonra kilise töreniyle gömülmeyi reddettiğinden dolayı cesedi fahişeler, hırsızlar ve aktörlerin topluca gömüldüğü bir çukura atılma tehlikesiyle

karşı karşıya olduğundan gizlice defnedildi. Fakat on yıl sonra Devrim, kilisenin malvarlığına el koyup da devasa neoklasik St. Geneviève kilisesini Fransa'nın "büyük adamları"nın Panthéon'una çevirdiğinde buraya naaşı ilk konanlardan biri Voltaire'inki oluyordu (şekil 23).

A. SANATÇININ ZANAATÇIDAN AYRILMASI

Voltaire'in naaşı Panthéon'a nakledildiğinde artık eski zanaatçı/sanatçı düşüncesi kesin biçimde parçalanmıştı. Bu durum iki terime yüklenen anlamın uğradığı değişiklikten açıkça anlaşılabilir. Dubos, 1719 yılında yayımlanan, çok okunan *Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünümler*'de ressam ve şairleri kitap boyunca "zanaatçı" olarak anıyordu ama bu terimi kullanmak zorunda kaldığı için özür diliyor, "zanaatçı" kelimesinin yanına her defasında "mümtaz veya başka bir uygun vasıf" koymak çok külfetli olacağından tek başına "zanaatçı"yı kullandığı konusunda izahat veriyordu (Dubos 1993, 2). Belli ki "sanatçı" kelimesinin alternatif olabileceğini düşünmemişti. 1740 yılına gelindiğinde bile Académie Française'nın resmi sözlüğünde "sanatçı" kelimesi hâlâ "bir sanatı icra eden kimse ... özel olarak da kimyasal işlemler yapanlar" olarak tanımlanıyordu. Keza XVIII. yüzyılda "sanatçı" ve "zanaatçı" terimlerinin İngilizce, İtalyanca yahut İspanyolca tanımlarında da ikisi arasında keskin bir ayrım yapılmıyordu.[1]

Ne var ki 1750'li yıllara gelindiğinde, modern sanatçı ve zanaatçı karşıtlığının kabul görmeye başladığını gösteren açık işaretler ortaya çıkıyordu. Lacombe'un popüler *Güzel Sanatlar İçin Cep Sözlüğü* tanım konusunda en ufak bir tereddüt göstermiyordu: "[Sanatçı] Liberal sanatları icra edenlere ve özellikle de ressam, heykelci ve gravürcülere denir" (1752). Kısa süre sonra öteki sözlük ve ansiklopediler de "sanatçı"yla "zanaatçı"yı karşıt terimler olarak tanımlamaya başla-

1. İngilizce sözlüklerden Baily (1770), Ash (1775) ve Webster'in (1807) her üçünde de "zanaatçı"nın tanımında "sanatçı" terimi kullanılıyor. "Zanaatçı" ("craftsman" ve "handicraftsman") teriminin mekanik sanatlarla daha çok ilintilendirildiği görülüyor ne var ki "sanatçı"nın ("artist", "artisan", "artificer") "zanaatçı"dan tamamen farklı görüldüğüne dair hiçbir öneri yok. Bütün bu terimler ticaret, imalat ve işçilik gibi kavramlar kullanılarak tanımlanıyor. İspanyol Akademisi'nin 1726 tarihli sözlüğünde "artifice" ("usta", "artificer") el sanatlarını ya da mekanik sanatları icra eden işçi olarak tanımlanıyor ama ustaya örnek olarak da "heykelci ve mimar" gösteriliyor. Bu dipnotu baktığım bütün sözlüklerin bibliyografik ayrıntılarıyla boğmak istemiyorum. Onun için okurlarıma yayımlanmış bir bibliyografi olan Cordell koleksiyonuna bakmalarını öneriyorum. Bkz. Cunningham Memorial Library (1975).

dılar (Heinich, 1993). Rousseau *Émile*'de (1762) "zanaatçı olarak değil sanatçı olarak anılan ve sırf aylak zenginlere çalışan bu burnu büyük adamlar"la alay ederken bu yeni karşıtlığı onaylıyordu (Rousseau [1762] 1957, 186). Bu yeni anlamıyla sanatçı için verilen örnekler ilk başlarda görsel sanatlardan seçiliyordu ancak bu terim zamanla öyle bir itibar kazandı ki çok geçmeden müzik ve edebiyat alanındaki yaratıcılar da sanatçı olarak anılmaya başlandı (Watelet 1788, 286). Hakikaten de artık ortalıkta sanatçı olduklarını iddia eden o kadar çok meslek sahibi vardı ki Mercier gibi incelikli bir gözlemci bu durumla eğlenerek, "La Fleche'li Sanatçı-tavukçuların Le Mans'lı Sanatçı-tavukçulara karşı açtığı dava" yüzünden "Sanatçı kelimesinin hükümranlığı"nın son bulabileceğini söylüyordu (Shroder 1961, 5).

Burada, eski zanaatçı/sanatçı imgesinin ideal niteliklerinin, bölünmeden sonraki karşıt iki kavramın arasında nasıl bölüştürüldüğüne bakmadan önce sanatçıyla zanaatçı arasındaki mesafeyi iyice netleştiren toplumsal ve kurumsal koşulları ele almamız gerekiyor. Leonardo'dan Velázquez'e saray ressamlarının statüsündeki yükselişe ve



Şekil 23. Oğul Jean-Jacques Lagrenée, *Voltaire'in Naaşının Fransız Panthéonu'na Nakli* (1791). Paris Bibliotheque Nationale'in izniyle.

Fransız Akademisi'nin getirdiği itibara rağmen Marki d'Argens, 1730 senesinde, çoğu Fransızın "ressamla ayakkabıcıyı birbirinden ayırt edemediği"nden hâlâ yakınıyordu (Chatelus 1991, 277). XVIII. yüzyıl ressamları hakkında genelleme yapmanın zorluklarından biri ressamların birbirlerinden çok farklı koşullarda yaşamalarından kaynaklanıyor: En tepedeki zengin ve soylu unvanı verilmiş bir avuç akademisyen ressamdan en alttaki mobilya, at arabası ve tabela dekorasyonu yapan ressamlara kadar. Şövale ressamlarının zaten yükselmiş olan statülerinin bir düzene oturtulmasında, öte yandan da işlevselliği daha çok öne çıkan türlerin iyice itibarsızlaştırılmasında etkili olan birkaç etken vardı. Bu etkenlerden biri kurumsaldı: Yeni açılan akademilerin sayısındaki ani patlama. 1740'ta on tane akademi varken 1790 yılına gelindiğinde bu sayı yüzün üzerindeydi. Bunlar arasında en önemlisi, Fransız modeli izlenerek sanatçıların statüsünü yükseltmek amacıyla kurulan Britanya Kraliyet Akademisi'ydi (1769).



Şekil 24. Johann Zoffany, *Kraliyet Akademisi'nin Üyeleri* (1771-72). Kraliyet Koleksiyonunun izniyle, © 2000 Majesteleri Kraliçe II. Elizabeth. Her ikisi de yabancıların kızı olan iki kadın ressam, Angelica Kauffmann ile Mary Moser Britanya Kraliyet Akademisi'nin kurucu üyeliğine kabul edilmişlerdi ama burada çıplak model tartışılırken ancak duvardaki portreleri hazır bulunabiliyordu. Onlardan sonra ta 1922 senesine dek akademiye hiç kadın alınmadı.

Akademinin ilk başkanı olan Joshua Reynolds, "sade mekanikçi" seviyesine düşmemeleri için meslektaşlarını ve öğrencilerini "ideal güzellik" peşinde gitmeye çağırıyordu (Reynolds [1770] 1975, 43) (şekil 24). Bu yeni akademilerin çoğu kraliyet himayesine mazhardı; yöneticilerine cafcaflı unvanlar veriliyor, lonca düzenlemelerinden muaf tu tuluyor ve üyelerinin eserleri için düzenli sergiler açılıyordu. Dresden'deki (1764), Kopenhag'daki (1769), Stockholm'deki (1784) ve Berlin'deki (1786) ilk resmi sanatsal sergiler bu kentlerde kurulan yeni akademiler sayesinde düzenleniyordu (Pevsner 1940).

Bu kadar çok yeni akademinin açılması bazı ressamların statüsünü yükseltirken diğerlerininkini düşürüyordu. Fakat bundan daha önemli bir etken ise, sanat piyasasının, uzmanlaşmayı artıracak olan büyümesiydi. XVIII. yüzyılın ilk yarısında, pek çok ressam hâlâ çok çeşitli işler yapıyordu: Kariyerlerine genellikle at arabası yahut tabela dekoratörü olarak başlayıp daha sonra yavaş yavaş, François Boucher ya da Jean Honoré Fragonard gibi aristokratların konaklarının duvarları süslemek için yaptırdıkları kocaman figüratif sahneler de dahil daha karmaşık ve zor türlerde çalışmaya başlıyorlardı (Chatelus 1991). Yüzyılın ikinci yarısında ise, ev, araba ve tabela dekorasyonundaki belirli değişimlere bağlı olarak daha düşük düzeydeki uzmanla-



Şekil 25. Jean Antoine Watteau, *Gersaint'in Dükkân Tabelası* (1720). Charlottenburg Şatosu, Berlin. Foto Marburg ve New York Art Resource'un izinleriyle. Gersaint bir tablo tüccarıydı ve Watteau nun bu tablosunu dükkânının dışına reklam olarak asmıştı.

rın statüsü iyice düşüyordu. Bir zamanlar Fransa'da Jean Antoine Watteau ya da İngiltere'de Godfrey Kneller gibi saygın insanlar tarafından icra edilen ayrıntılı resimli tabela ressamlığı, 1768 yılında çıkarılan ve trafiği engelleyen büyük tabelalar asmayı yasaklayan bir kanunla birlikte Londra'da neredeyse tarihe karışıyordu (şekil 25). İç mekân düzenlemelerinde beğenilerin değişmesininin sonucu olarak ev dekorasyonunun figüre dayalı unsurlarının boyutları küçülüyor ve dolayısıyla bunların çizimi de atölyelerde yapılmaya başlanıyor, böylelikle şövale ressamlarıyla dekorasyon ressamları arasındaki temas iyice azalıyordu. Son olarak, ticari boya imalatı geliştiğinden dolayı artık dekorasyon ressamları pigment öğütmeyi bilmek zorunda değillerdi ve genellikle sadece emeklerini satıyorlardı (Pears 1988). Yüzyılın sonuna gelindiğinde "sanatçı"yla "zanaatçı" sadece anlambilimsel olarak değil aynı zamanda günlük uygulama ve ilişki açısından da ayrı şeylerdi artık.

Bir yandan toplumsal ve teknolojik değişimler yararcı ressamların statüsünü bu şekilde aşağıya doğru çekerken öte yandan diğer piyasa güçleri şövale ressamlarının statüsünü iyice yükseltti. Himaye veya komisyonla çalışma sisteminde, bir tablonun sahibi olan kişi tabloyu kimin yaptığını çok iyi biliyordu ve hatta tablonun konusunu bile kendisi belirleyebiliyordu. Ancak, resimlerin tablo tüccarları ve sergiler aracılığıyla her geçen gün biraz daha fazla el değiştirmesi, piyasa için peşinen yapılan tabloların sayısının günden güne artmasına yol açıyor, bu ise ressamın bireysel üslup ve imzasının gittikçe daha fazla dikkate alınması sonucunu doğuruyordu. Krystoff Pomian'ın keşfetmiş olduğu gibi, XVIII. yüzyılın ilk yarısında, Fransız tabloları için hazırlanan tipik satış kataloglarında tablolar boyutları, çerçeveleri ve işledikleri konuyla betimleniyor, ressamın ismi ise sadece en sonda zikrediliyordu. Bu durumun yansıttığı gerçek şuydu: O dönemde, uzmanların değer biçtiği tablonun "güzelliğinin" ve konusunun tabloyu yapan ressamın ya da atölyenin kimliğinden genellikle daha önemli olduğu düşünülürdü (şekil 26). Bununla beraber, 1750'li yılların sonuna gelindiğinde, ressamların adları satış kataloglarındaki tablo tanıtımlarının en başında anılmaya başlandı. Benzer bir şey de Fransız Akademisi'nin "Salonlar" (Louvre'un bienallerinin düzenlendiği Salon d'Apollon'a göndermeyle) başlığıyla düzenlediği bienal kataloglarında karşımıza çıkıyor. Eskiden tabloları sergideki askı yerine göre sıralayan Salon katalogları da 1750'li yıllara gelindiğinde tabloları ressamlarına göre sıralamaya başladı (Pomian 1987). Bir yandan tabloların kaynağını bilme yönündeki bu pratik ve bağlamsal ihtiyaç

ortaya çıkarken öte yandan da eleştirmen ve kuramcıların özgünlük ve yaratıcı anlatımı gittikçe daha fazla vurgulamaları sırf bir tesadüf gibi görünmüyor.[22]

Ressam imgesini etkileyen kurumsal etkenler kadar mimar imgesinin ima ve statüsünün dönüşmesine yardım eden kurumsal etkenler de vardı. XVIII. yüzyılın başlarında, Britanya'da, kendi binalarını kendileri tasarlayan birçok aristokrat amatörün yanı sıra hâlâ mimar/taş ustaları vardı. Fakat şehirlerin büyümesinin ve orta sınıfın servetindeki artışın bir sonucu olarak artık modern profesyonel mimarlar da beliriyordu yavaş yavaş. Şehirdeki inşaatların dalga dalga yayılması profesyonel mimarlardan hizmet alan inşaat komisyonlarının kurulmasına yol açıyor ve bireysel mimarlarla bunların aristokrat hamileri arasındaki himaye ilişkisinin yerini de piyasa rekabeti alıyordu. Bu yeni tip profesyoneller sadece iyi düzenlenmiş bürolar açıp hatırı sayılır paralar istemekle kalmıyor aynı zamanda tasarımlarının inşası sırasında bütün ayrıntıları bizzat kontrol etmekte ısrar ediyorlardı. Mimarların taş ustalarından, bina müfettişlerinden ve mühendislerden gittikçe ayrıldığını gösteren öteki iki kurumsal işaret ise genel bina müfettişliği ve taş ustalığı pozisyonlarının Britanya hükümeti tarafından feshi (1782) ile İnşaat Mühendisleri Cemiyeti (1771), Bina Müfettişleri Kulübü (1792) ve Britanya Mimarlar Enstitüsü (1834) gibi ayrı ayrı örgütlenmelerin belirmesiydi. 1800-1830 yılları arasında hızlı şehirleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan bir başka büyük değişim ise "genel müteahhitler"in iyice ön plana çıkmasıydı. Bu insanlar müşteri ve mimarla çeşitli usta zanaatçılar arasına üçüncü bir unsur olarak giriyorlardı ve bunun sonucu olarak da "inşaat ustalarının hem becerileri hem de inisiyatifleri yavaş yavaş azalıyor" ve mimarların ayrıntılı taslak ve planlarına olan bağımlılıkları da iyice artıyordu (Wilton-Ely 1977, 194). "Sanatçı" ressamlarla "zanaatçı" ressamların birbirlerinden iyice ayrılmasında nasıl yeni düşüncelerin yayılması kadar toplumsal ve ekonomik değişimler de etkili olduysa aynı şekilde mimarların statüsünün taş ustalarınınkinin iyice üstüne çıkmasında da inşa uygulamalarındaki değişimler rol oynuyordu.

Fransa'da, mimarların taş ustalarının üstüne çıkarılması yönünde atılan önemli adımlardan biri XVII. yüzyılın sonlarında, 1671 yılında Académie Royale d'Architecture'nin kurulmasıyla gerçekleşmişti. Akademi, öğrencilerini şantiyelerle tanıştırmadan önce tamamen en-

2. Nathalie Heinich'e göre XVIII. yüzyılda üç ayrı ressam modeli aynı anda yaşıyordu: Eski atölye modeli, akademi modeli ve üçüncü olarak da yeni piyasa-dürtülü bireysel şöhret modeli (Heinich 1993).



Şekil 26. Augustine de Saint Aubain, (bir kitabın) ilk sayfa resmi, satış kataloğu (1757). Paris Bibliotheque Nationale'in izniyle.

telektüel bir eğitimden geçiriyordu. Batteux'un yeni güzel sanatlar ve zanaat kategorisini kurala bağladığı (ki burada mimarlık retorikle birlikte "karma sanatlar" arasında sayılıyordu) incelemesinin çıktığı yıl olan 1747'ye gelindiğinde, École des Ponts et Chaussées'in (Köprü ve Yol Okulu) kuruluşu mühendislerin mimarlardan ayrılmaya başladığına işaret ediyor; 1794 yılında École Polytechnique'in kurulması ise bu ayrımı iyice belirginleştirdi. Ne var ki mimarlık hem École Polytechnique'in hem de École des Beaux-Arts'ın (Devrim'in ardından resim, heykel ve mimarlık akademilerinin ortak halefi olarak kurulan okul) müfredatında yer alıyordu; bu durum mimarlığın "karma" statüsünü yansıtan bir şeydi.

Bu ikili öğretimin bir sonucu olarak Fransız mimarların bir kısmı kendilerini esas olarak mühendis-inşaatçı olarak görürlerken geri kalan kısmı kendilerini esasen sanatçı olarak ve mimarlığı da sanat eseri yaratımı olarak görüyorlardı. Devasa ideal yapılar için yaptığı tasarımları son zamanlarda ün kazanan Étienne-Louis Boullée'ye göre mimari bir tür şiirdi, içinde yaşanılacak ya da iş yapılacak bir şey değil bakılacak bir şeydi; mimar ise birincil olarak imgeler yaratan bir sanatçıydı (şekil 27). Bina yapımının fiili tarafı Boullée'nin gözün-



Şekil 27. Étienne-Louis Boullée, *Newton Anıtı* (1784). Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle. Ağaçların görece boyutlarından ve ön merdivendeki minik figürlerden de anlaşılabileceği gibi *Anıt* kocaman ve inşası imkânsız bir tasarımdı.

de "ikincil" bir unsurdu. Boullée'nin nihai hayali, sanat için önemli olan her şeyi bünyesinde barındıracak olan bir "mimari müzesi"nin kurulmasıydı. Açık ki, bu yüceltilmiş sanatçı-olarak-mimar imgesinde ne zanaatçının pratik bilgisine ne de mühendislik hesaplarına fazla yer yoktu (Rosenau 1974). Claude-Nicolas Ledoux, Boullée'ninkine benzer bir yaklaşımla, 1804 yılında mimar hakkında şunları söylüyordu: "Zanaatçı Yaratıcının makinesidir; dâhi ise Yaratıcının kendisidir" (Kruft 1994, 162).

Voltaire ya da Alexander Pope gibi yazarların statülerinin ve kendilerine dair kavrayışlarının yükselişi de eski himayecilik ilişkilerinin yerini yavaş yavaş bir piyasa sisteminin alışıyla paralel bir süreçti. XVIII. yüzyılın başlarında, pek çok Britanyalı yazar hâlâ kâtip, kütüphaneci ve ücretli kalem olarak çalışıyor ve ihtiyaca cevaben methiyeler yahut hicivler yazıyordu. Ne var ki, yüzyılın ortasına gelindiğinde, Britanya'daki okuyucu kitlesi bazı yazarlara güvencesiz de olsa bağımsız bir geçim temin edecek kadar genişlemişti, gittikçe de genişliyordu. Fransa ve Almanya'da ise çoğu yazar hâlâ himayeyle yaşıyordu ne var ki Paris'in Voltaire'i karşılayışının da gösterdiği gibi, 1760'lı yıllara gelindiğinde Fransız "edebiyat adamları" din adamlarından daha yüksek bir ruhani otoriteye sahip olmaya başlamıştı (Bénichou 1973). Himayeden piyasa-temelli bağımsızlığa geçişi çok iyi şekilde gösteren örneklerden biri Samuel Johnson'un Lord Chesterfield'e yazdığı meşhur mektubudur. Johnson mektubunda, *Sözlük*'ünün hazırlanışına destek olduğu yolunda iddialar ortaya atan Lord Chesterfield'i şöyle paylıyordu: "Hami dediğiniz, suda boğulmamak için çırpınıp duran bir adamı kılım bile kıpırdatmadan seyreden, ama adam kurtulup da kıyıya çıktığında yapmadığı yardım numarası kalmayan kişidir." Fakat burada ünlü nüktenin kendisinden daha önemli olan Johnson'un *Sözlük*'ü kendi adıyla yayımlatması ve bunu sarayın yahut "kibar toplum"un dili üzerine değil öteki yazarlardan seçtiği örnekler üzerine bina etmek suretiyle "Kral'ın İngilizcesi"ni "Yazar'ın İngilizcesi"ne çevirmesiydi (Kernan 1989, 202).

Ne var ki piyasa, anlık şöhret ya da geçici gelir açısından kazandırdıklarına karşılık genellikle itibardan kaybettiriyor, böylesi kırıntılar için yarışan yazarlara olduğu gibi "Grub Sokağı"* onları yoldan çıkarabiliyordu. Nitekim, geçimini bilfiil matbuattan kazanan ilk yazarlardan biri olan Alexander Pope'un, kendisini eski tip bir centilmen-amatör olarak sunmuş ve ücret karşılığı çalışan insanları da fasa

* Grub Street (İng.): Piyasa işleri yapan, fasa fiso şeyler yazan yazarlar topluluğu anlamına gelen deyim. (y.h.n.)



Şekil 28. Thomas Rowlandson, *Müellif ve Yayımcısı (Kitap Satıcısı)* (1784). Connecticut New Haven'daki Yale Britanya Sanat Merkezi Paul Mellon Koleksiyonu'nun izniyle.

fiso yazar takımı olarak niteleyerek acımasızca alay etmiş olması şaşırtıcı değildi (şekil 28). Fransa'da, sansürle birlikte matbaacıların sayısı konusunda getirilen sıkı düzenlemeler pek çok yazarı el altından iş yapan yayımcılarla çalışmaya zorluyordu. Bu simsarların üzerinde bir iki başarılı girişimci (Voltaire) ile "edebiyat ayaktakımı"na burun kıvıran hükümet destekli birkaç editör (Jean-Baptiste-Antoine Suard) vardı. Ayaktakımı da bunların küçümsemelerine aynı şekilde karşılık veriyordu ve bazıları –Jacques-Pierre Brissot, Jean Paul Marat, Jean Marie Collot d'Herbois– kırgınlıklarını Devrim boyunca da sürdürdüler. Gözleri yükseklerde olanlarla ayaktakımı arasında ise Diderot ve Rousseau gibi ufak tefek miraslarla, arada sırada patronlardan aldıklarıyla ve yayımladıkları eserlerinden kazandıkları ne olacağı belli olmayan gelirlerle geçinen yazarlar vardı (Darnton 1982).

XVIII. yüzyılın başlarında yasal alanda ortaya çıkan bir yenilik yazarların statülerini ve özgüvenlerini derinden etkiliyordu: Telif hak-

kı. İngiltere'de, matbaacılara süresiz haklar tanıyan Lisans Yasası'nın yerini 1709 yılında dünyanın ilk telif hakları yasası alıyordu. Bu yasayla, elyazması bir eserin sahipliği yazarın kendisine veriliyor ve yazara eserini her biri on dört yıllık bir süreyi kapsayan müteakip iki dönem için satma hakkı tanınıyordu. Bu yasa, tahminlerin aksine yazarlar tarafından değil, korsan baskıların önüne geçmek isteyen matbaacılar tarafından destekleniyordu ve o zamanlar "hiç kimse ... sahipliği matbaacıdan alıp yazara veren bu radikal yasa değişikliğini kabul ve takdir etmiş görünmüyordu." Yazarların "işgal hakkından daha güçlü bir mülkiyet hakkını ele geçirdiklerini; metafizik bir hak olan, deyim yerindeyse bir yaratım hakkı olan bu hakkın doğası gereği süresiz olması gerektiğini" gözlemleyen Samuel Johnson telif hakkı yasalarının içerdiği sonuçları açıkça beyan eden ilk insanlardan biriydi (Kernan 1989, 99, 101).

Telif hakkı yasalarının çıkarılması Fransa ve Almanya'da yüzyılın sonundan önce gerçekleşmedi. Bununla birlikte Johnson'unkilere benzer yorumlar Diderot ve Johann Gottlieb Fichte tarafından da dile getiriliyordu. Fichte'ye göre, örneğin, belki düşüncelerin içerikleri korunamayabilirdi ama biçim özgündü ve "yaratıcı"sı olarak yazarın kendisine aitti (Woodmanseee 1994, 52). Deha, özgünlük ve yaratım düşüncelerinin entelektüel ataları olarak karşımıza çıkan şeyler ne olursa olsun, açık ki matbaa piyasasıyla telif hakkının gelişimi için bunlara benzer kimi şeylere ihtiyaç vardı. Eski himaye sisteminde üretilen herhangi bir sanat eseri genellikle haminin malı olarak görülüyordu. Ne var ki, himayenin yerini piyasanın almasıyla birlikte yazar, eserini satmak suretiyle, kamu önünde hem mülkiyetin hem de yetki verme gücünün kendisinde olduğunu ilan ediyordu (Becq 1994a, 766).

Müzisyenler yazarlara ya da ressamlara göre daha uzun bir süre himaye sistemine bağımlı kaldılar. Ücret karşılığı müzik icra etmek düşük statülü bir vazife olarak kalmıştı, buna karşın aristokrat ya da burjuva amatörlerin icrası bir kültürlülük göstergesiydi (şekil 29). Haydn ve Mozart'ın bazı kibirli çabalarıyla İngiltere'de de Handel'i saymazsak, besteciler bugün bizim sanatçının doğal bağımsızlık hakkı saydığımız şeye ancak yüzyılın sonunda Beethoven'la birlikte sahip olmaya başlıyorlardı. Altlarında Bach'ın, Haydn'ın ve Mozart'ın imzaları olan sözleşmelere göz atacak olursak müzisyenlerin bu bağımlılığını açıkça görürüz: Çoğu müzisyenin seyahate çıkması yahut da başkaları için besteler yapması izne tabiydi, çoğu müzisyenden belli bir tarzda yahut bir gün ve hatta birkaç saat içinde beste yapması

istenebiliyor ve nihayet, çoğu müzisyen kendisi için çizilen sınırların dışına çıktığı için azarlanabiliyordu (Geiringer 1946; David ve Mendel 1966; Elias 1993).

Ancak, dinsel olmayan konserlerin yayılması ve orta sınıflardan gelen ders ve parçalı müzik taleplerinin artmasıyla birlikte bazı müzisyenler kendilerini bir hamiye tümüyle tabi olmaksızın da hayatta kalmayı düşünebilir hale geliyorlardı. Handel özel kişilerden ve üniversitelerden sayısız sipariş alabiliyor, operalar besteleyip sürekli üyeler için konserler düzenleyerek riskli girişimler yapabiliyordu ve öldüğünde de zengin birisiydi. 1749 yılında, örneğin, Handel'in Vauxhall Bahçeleri'nde *Kralın Havai Fişek Gösterisi İçin Müzik* adlı eserinin halka açık yaptığı son provasını dinleyebilmek amacıyla bilet satın alanların sayısı on iki bindi. Handel Vauxhall Bahçeleri'ndeki yerini sadece müziğiyle değil aynı zamanda meşhur heykelci François Roubiliac'ın mermerden yonttuğu hoş bir heykeliyle de aldı (şekil 30). 1790'lı yıllara gelindiğinde, Franz Josef Haydn Londra'ya gidebilmek için hamisi olan prensten izin almıştı. Londra'da verdiği konserler, dersler ve aldığı siparişlerle hiç geçim sıkıntısı çekmeyen Haydn bu özgür ortamı çok sevdi: "Birazcık nefeslenmek ne hoş bir şeymiş!" (Geiringer 1946, 104). Ancak Prens Esterhazy Avusturya'ya geri dönmesi için resmi olarak çağırdığında Haydn döndü.

Artık canlarına tak ettiği için düzenli mevkilerini bırakanların en ünlüsü Mozart'tı. Görevini bıraktıktan sonraki ilk bir iki yıl içinde verdiği derslerden, üye olanlar için çaldığı konserlerden ve sipariş üzerine bestelediği operalardan kazandığı paralarla iki yakasını bir araya getirmeyi başarmıştı. Ne var ki sipariş aldığı müşterilerinden birini memnun edememiş, müşteri İmparator II. Joseph ünlü ifadeleriyle yakınmıştı Mozart'tan: "Çok fazla nota, Sevgili Mozart, çok fazla nota" (Elias 1993, 130).* Müzikten anlayan aristokratlarla beğeni konusunda bunların izinden giden burjuvalar, genellikle bizzat kendileri de amatör olarak bestecilik ve icracılık yapan ve kimi zaman kendi müzikal yargı güçlerini müzisyenlerinkiyle eşit sayan kimselerdi. Sanat piyasasının ilk dönemlerinde çalışma hayatlarını serbest olarak sürdürmeyi seçmiş olan bütün müzisyenleri bekleyen sorun Mozart'ın da karşısına çıkıyordu. Bir müzisyenin özgürlüğü başpiskopos yahut şehir meclisi tarafından nasıl denetleniyorduysa aynı şekilde "kamuoyu" –buradaki müeyyide yahut tehdit piyasanın dışına atılmaktı– tarafından da denetlenebilirdi. Norbert Elias'ın iddiasına göre Mozart

* Norbert Elias, *Mozart Bir Dâhinin Sosyolojisi*, çev.: Yeşim Tükel, Kabalcı Yay., 2000. (y.h.n.)



Şekil 29. Jean-Baptiste Greuze, *Ange-Laurent de Lalive de Jully* (1759). Washington, D. C., Ulusal Sanat Galerisi Samuel H. Kress Koleksiyonu'nun izniyle. © 2000 Washington, D. C., Ulusal Sanat Galerisi Mütevelli Heyeti. Burada Lalive de Jully sadece amatör bir müzisyen olarak gösterilmiyor aynı zamanda da arkasında bir heykelle basma resimlerin bulunduğu, enfes biçimde oyulmuş neoklasik tarzda bir sandalyede oturuyor.



Şekil 30. François Roubiliac, *George Frederick Handel* (1738), 4 X 5.25 fit. Londra Victoria ve Albert Müzesi ve New York Art Resource'un izinleriyle.

serbest çalışma hayatına atılmakta bir on yıl kadar acele etmişti. Serbest çalışma kariyerinde rahat bir başarı sağlayabilmek için halk konserlerinin daha da gelişmesi, basılı nota partisyonu piyasasının daha bir yayılması ve oturması, telif ücreti sisteminin mevcut olması ve izlerçevrenin daha büyük ve çeşitli hale gelmesi gerekiyordu. İşte 1790'lı yılların sonuna gelindiğinde bu koşullar yeterince oluşmuştu. Nitekim Mozart'tan on beş yaş küçük olan Beetheoven, her ne kadar aynı zamanda aristokratlardan himaye görmüş de olsa, bağımsızlığını idame ettirebiliyordu. Öte yandan, Beethoven'in bağımsızlık taleplerine meşruiyet kazandırabilmek için "dizginsiz deha" olarak sanatçı düşüncesini açıkça kullanmış olması da çarpıcıdır (Beethoven, 1951 72).

B. İDEAL SANATÇI İMGESİ

Eski sistemde bir zanaatçı/sanatçıda olması gerektiği düşünülen ideal nitelikler dehayla kuralı, esinle hüneri, yenilikle taklidi ve özgürlükle de hizmeti birleştirirken XVIII. yüzyılın akışı içerisinde bu nitelikler tamamen birbirlerinden ayrılıyordu. Bu bağlamda, esin, hayal gücü, özgürlük ve deha gibi bütün "şiirsel" vasıflar sanatçıya atfedilirken, beceri, kurallar, taklit ve hizmet gibi bütün "mekanik" vasıflar zanaatçıya düşüyordu. Örneğin, Académie Française'nın 1762 tarihli sözlüğünde "sanatçı" "dehayla elin el ele vermesi gereken bir sanatı icra eden kimse" olarak tanımlanırken zanaatçı sadece "bir mekanik sanat işçisi, bir meslek sahibi" olarak anılıyordu (Brunot 1966, 682). Sanatçıya atfedilen bir sürü vasıf arasından deha ile özgürlük, artık özgür, yaratıcı sanatçıyı güya bağımlı ve rutin zanaatçıdan ayıran bütün üstün nitelikleri özetleyen şeyler olarak ön plana çıkıyordu.

XVIII. yüzyılın başında, herkesin bir konuda dehasının ya da yeteneğinin olduğuna ve bu tikel dehanın da ancak akıl ve kuralın rehberliğinde olgunlaştırılabileceğine inanılıyordu genel olarak. Yüzyılın sonuna gelindiğinde ise sadece deha ile kural arasındaki denge tersine çevrilmekle kalmamış, aynı zamanda dehanın kendisi yeteneğin karşıtı haline gelmiş ve herkesin bir konuda dehaya *sahip olduğuna* inanmak yerine bazı insanların birçok konuda dâhi *olduklarına* inanılır olmuştu (Duff 1767; Gerard [1774] 1966). Güzel sanatlardaki dehanın anahtar nitelikleri arasında özgürlük emsalsiz bir yere sahipti. Gerçi daha önceleri de hamilerinden talimat almayan seçkin bir sanatçılar grubu var olmuştu ancak sanatçıların bağımsızlık iddiaları

artık iyice yayılmış ve yoğunlaşmıştı. Sanatçıya atfedilen öteki ideal niteliklerin her birinin temelinde sanatçının özgür, zanaatçının ise bağımlı olduğu düşüncesi yatıyordu: [Sanatçı] geleneksel modelleri taklit etmekten özgürdü (özgünlük), akıl ve kuralın talimatlarından özgürdü (esin), fanteziye konulan kısıtlamalardan özgürdü (hayal gücü) ve nitekim doğayı aynen taklitten özgürdü (yaratım) (Sommer 1950; Jaffee 1992; Zilsel 1993).

Özgünlük. XVIII. yüzyıl boyunca birbirinden çok farklı olan iki tür taklit tartışıldı: Doğanın taklidi ve büyük seleflerin taklidi. Gerçi bu ikinci tür taklit önceleri daima yeniliğe imkân vermişti ama artık eski ustaların izlenmesi şiddetle kınanmaya başlanıyordu. "Büyük deha tamamen içten gelen bir güçtür ... en iyi yazarların taklidi [bile] iyi bir özgün eserle kıyaslanamaz" diyordu Addison *Spectator*'da (1711, no. 160).[33] Bundan sonraki kırk yıl içerisinde meydana gelmiş olan büyük değişimi Edward Young'ın *Özgün Kompozisyon Üzerine Varsayımlar*'ında görebiliriz: "Shakespeare şarabına hiç su katmamış, dehasını yavan taklitle bozmamıştı" ([1759] 1965, 34). Özgünlük doğrultusundaki bu yöneliş, bütün kıtada paylaşıldı ve duygu üzerine yeni bir vurguyla el ele gitti (Mortier, 1982).

Esin/Coşku. Dehanın coşkusu çeşitli şekillerde, kural tanımayan, yabani, ehlileştirilemeyen bir şey, yutucu bir ateş olarak betimleniyordu. "Genç sanatçı, dehanın ne olduğunu sorma", diyordu Rousseau, "Sende varsa bir gün öğrenirsin. Ama yoksa o zaman zaten asla öğrenemezsin" ([1768] 1969, 227). Ancak "deha kültü"nün küçük sanat ve yazın dünyasını kasıp kavurduğu asıl yer Almanya'ydı. Goethe, *Genç Werther'in Acıları*'nda, "ruhu ... sıkıştırıp boğan" ve "saygınlar"a korku salan "deha seli"nden söz ediyordu ([1774] 1989, 33). Dehanın "sanatın kuralları"nın üstünde olduğu düşüncesinden dehanın "toplumun kuralları"nın da üstünde olduğu inancına varmaya pek bir şey kalmamıştı. Diderot'nun oyun yazarı Racine hakkında söylediği gibi, "vasat bir koca ve baba ve yanlış bir dost ama büyük bir şair olarak Racine ile iyi bir baba, iyi bir koca ve dost ama orta karar bir şair olarak Racine arasında tercih yapmak zorunda olsak" yapılacak seçim

3 Bundan böyle Joseph Addison ve *Spectator'a* yapılan bütün göndermeler mutat yazar-tarih referans sistemiyle değil, bunun yerine yıl ve numara ile gösterilecektir. Çünkü *Spectator*'un sayısız baskısı var ve okuyucunun yıllar içinde kullanmış olduğum çeşitli baskıları bulması zor olabilir. Ancak bu baskılardan biri Addison ve Steele'dir (1907).

çok basittir. "Sıradan bir Racine'den geriye ne kalır? Hiçbir şey. Ama ya dâhi Racine'den? Eseri ölümsüzdür" (Dieckmann 1940, 108).

Fakat tabii deha/coşku konusunda çoğunluğa uymayan aykırılar da vardı. Samuel Johnson, *Rambler*'de [Avare] (no. 154), çoğunluğun tutumundan yakınarak "bugünkü neslin akıl hastalığı" "başıboş dehaya bütünüyle güvenen bir eğilim"dir diyordu (Johnson [1750-52] 1969, 3:55). Voltaire de coşkunun, "kendi parkurunda koşturulan bir yarış atı" olabileceğini söylüyor ama "parkurun bir düzeninin olduğu" uyarısında bulunuyordu (Becq 1994a, 698). 1790'lı yıllara gelindiğinde Goethe de "deha seli" düşüncesinden yüz çeviriyordu; aynen, artık dehayı "gayret sarfetmeksizin, iddia ortaya koymadan icra edilen ... gözlem ruhu. ... başkalarında olmayan bir tür duyu" olarak betimleyen Diderot'nun yaptığı gibi (Diderot 1968, 20).

XVIII. yüzyıl yazarları, deha coşkusu konusunda daha nüanslı bir anlayış geliştirmenin yanı sıra, XIX. yüzyılda önemli bir rol oynayacak olan başka bir kavramı da belli bir çerçeveye oturtuyorlardı: İfade. XVII. yüzyılda, bir sanatçıyı resim ya da müzikteki "ifade"sinden dolayı övmek genellikle o sanatçının başkalarının duygularını betimleme becerisini övmek demekti. Ancak [XVIII. yüzyılda] duyarlılığa yapılan yeni vurgu, yavaş yavaş sanatçının işlediği konular karşısındaki duyduğu empati düşüncesine dönüşüyordu. Giambattista Vico, Johann Gottfried Herder ve Karl Philipp Moritz gibi deha üzerine yazan yazarlar sanatçının önemli duyu güçlerinden biri olarak sık sık "sempati"den bahsediyorlardı (Herder 1955). Sempatiye doğru olan bu kayma, en sonunda Romantiklerdeki kendini ifade vurgusuna yol açacak olan sanatçı idealindeki bir içe dönüşü işaret ediyordu (Engell 1981; Marshall 1988).

Hayal gücü. XVIII. yüzyılın sonundan bu yana her yerde öyle bir "yaratıcı hayal gücü" modası var ki, "hayal gücü"nün daha önceleri ya genel bir imge depolama yetisine yahut da tehlikeli bir fantezi gücüne karşılık kullanıldığını hatırlayabilmemiz için epey bir uğraşmamız gerekiyor. *Yaratıcı* hayal gücü düşüncesine doğru ilk adımları atanlar filozoflar değil, Addison gibi şair ve eleştirmenlerdi. Addison 1712 tarihinde kaleme aldığı "Hayal Gücünün Zevkleri" başlıklı denemesinde bu yönde bir adım atıyor ve hatta hayal gücünün "içinde yaratım gibi bir şeyi barındırdığı"nı bile söyleyebiliyordu (*Spectator*, no. 417). Sonraki kuşağın hayal gücü hakkındaki sayısız şiirsel ve eleştirel değerlendirmesi Joseph Warton'un şu iddiasıyla doruğa çıkı-

yordu: "Yaratıcı ve olumlu bir hayal gücü; işte şairi şair yapan ... yegâne şey budur" (Engell 1981). Bir yandan eleştirmenler ve şairler hayal gücünü kutsarken öte yandan da Hume, Etienne Bonnot de Condillac ve Kant gibi filozoflar hayal gücünün bilgi kuramındaki yelpazesini genişletiyorlardı. İmgelerin "kombinezonunu yapma"yı "yaratım"dan ayıran hattın ötesine geçerek hayal gücünün bütüncül gücü düşüncesini zorlamak ise, kendi çok farklı üsluplarıyla, Alexander Gerard ve Kant'a kalıyordu. Sadece var olanları yeniden üretme gücü olarak hayal gücünün yerine bizatihi üretici güç olarak hayal gücü tesis edildikten sonra ise, taklidin hizmetindeki eski icat anlayışının yerine bizatihi bir amaç olarak daha güçlü olan yaratım anlayışı yerleştirilebilirdi artık (Gerard [1774] 1966, 29, 43; Kant 1987, 182; Sweeney 1998).

Yaratım. Şirketlerin [bile] para karşılığı "yaratıcı danışmanlık" hizmeti aldıkları günümüzde yaratım anlayışı o derece bayağılaşmış durumda ki, XVIII. yüzyıl eleştirmen ve filozoflarının sanatsal faaliyetler için [bile] "yaratım" terimini kullanmakta tereddüt etmelerini bugün anlamak çok zor. XVIII. yüzyılın başlarında kullanılan hâkim terim hâlâ "icat"tı ve zanaatçı/sanatçının faaliyeti hâlâ bir inşa* olarak görülüyordu. Batteux ile birlikte daha birçokları için icatla yaratım arasındaki fark şu şekilde ifade ediliyordu: "İnsan ruhunun yaptığı şey tam olarak yaratım değildir ... Sanat alanında icat etmek demek bir nesneyi var etmek değil, bu nesnenin nerede ve nasıl olduğunu görmek demektir ... [ki] en derinlere inebilen dâhiler [bile] ancak zaten var olan şeyleri keşfederler" (Batteux [1746] 1989, 85).

İcadın, "yaratım"a dönüşebilmesi için öncelikle doğanın taklidinden ayrıştırılması gerekiyordu. Bu bağlamda taklidin rolünün önemsizleşmesine katkıda bulunan iki etken çıkıyor karşımıza. Birincisi, güzel sanatların yalnızca "güzel doğa"yı taklit ettikleri yolundaki iddia, mevcut doğanın aynen taklidinin önemini daha önce zaten azaltmıştı. İkinci etken ise şuydu: Bazı yazarlar mimarlık ve müziğin ve hatta lirik şiirin taklitle uzaktan yakından bir ilişkisinin olmadığını iddia ediyorlardı (Abrams 1958; Becq 1994a). Bununla birlikte, dinsel nedenlerden ötürü birçok düşünür "icat" yerine "yaratım"ı kullanmaktan hâlâ çekiniyorlardı. Eski Ahit'e göre Tanrı kaosu düzene sokarak yaratır; Hıristiyan dogmasında Tanrı hiçlikten yaratır, yoktan

* Construction: İngilizcede construction kelimesinin inşa, yapı, yapılanma, tasarım, yorumlama, geometrik olarak resimleme gibi çeşitli yan anlamları içerdiğini belirtmek gerekiyor. (y.h.n.)

var eder. Batteux gibi birçok kişinin gözünde bir insanın hiçlikten yaratması mantıksal olarak imkânsızdı. Batteux'un teolojik bakışını paylaşmasa bile Diderot da aynı şekilde düşünüyordu: "Hayal gücü hiçbir şeyi yaratmaz; taklit eder, düzenleme yapar, bir araya getirir, abartır, genişletir ve daraltır" (Diderot [1767] 1995, 113). Öteki yazarlar ise bu konuda temkinli tabirler kullanıyorlardı. Örneğin Addison "yaratıma benzer ... bir şey," Johnson "deyim yerindeyse yaratım hakkı," Yves Marie André "biraz ileri gidecek olursam, insani yaratım" ve Kant da "tabiri caizse yaratır" gibi tabirlerle konuşuyordu.[44] Mevcut izlenimlerin kaosunu düzenleme anlamındaki sınırlı şekliyle alındığında XVIII. yüzyıl yazarları daha rahat kullanıyorlardı bu "yaratım" terimini. Eldeki malzemeden yeni varlıklar ortaya koyan bir yarı-tanrı olarak sanatçı, tam bir Tanrı gibi değil ama en azından ilahi tarafları olan küçük bir tanrı olarak görülebiliyordu. Shaftesbury gerçek şairi "ikinci bir *Yaratıcı*'ya; tam da Zeus'un altındaki bir Promete"ye benzetiyordu ([1711] 1963, 136).

Sanatçının kendiliğinden yaratıcılığı, eski hüner kavramını tamamen dışlamıyordu; çünkü sonuçta resim için el becerisi, müzik için armoni ve melodi yeteneği ve şiir için de manzumlaştırma ve vezne uydurma kabiliyeti gerekiyordu. Bununla birlikte, eskiden hünerle icat bir arada değerlendirilirken şimdi artık hüner kendiliğinden yaratıma tabi bir şey olarak düşünülüyordu. Eski sanat sisteminde hüner, yaratılmış doğanın taklidinde karşılaşılan zorlukların üstesinden kolayca gelmeye işaret ediyordu. Yeni sistemde ise sanatçı-dâhiye bizzat doğanın yaratıcı gücü bahşediliyor, ya da Kant'ın ünlü ifadesiyle "deha dolayımıyla doğa, sanata hâkimiyet veriyor"du ([1790] 1987, 175-76).

Eskiden hünerle esin, dehayla kural, yenilikle taklit ve özgürlükle de hizmet arasında var olan birlik bozulurken "zanaatçı" imgesinin başına neler geliyordu acaba? Esinden koparılan hüner hemen sırf teknik olarak damgalanıyor; dehadan ayrılan kural eski kalıpların alışılmış taklidine dönüşüyor; özgürlükten ayrılan hizmet ise paragöz ticaret olarak aşağılanabiliyordu. Sanatçının doğanın kendiliğindenliği ile hareket ettiği söylenirken, zanaatçının "mekanik olarak" hareket ettiği söyleniyordu. Buna göre zanaatçı sadece kuralları uyguluyor, hayal gücünden yalnızca farklı şeyleri birleştirmek için faydalanıyor ve emirleri yerine getirerek hizmet ediyordu. Durum böyle olunca da eskiden birer erdem olarak görülen kural, beceri, taklit, icat ve hizmet

4. Addison ve Johnson'un kullandığı tabirlerin yerleri daha önce zikredildi; André için bkz. Becq (1994a, 417); ve bkz. Kant (1987, 182).

günaha değilse bile ayıba dönüşüyordu yavaş yavaş. Tablo 3'te Rönesans'tan itibaren tedricen ortaya çıkmış olan ve XVIII. yüzyıl boyunca da incelemelerle, ansiklopedilerle, çeşitli pratikler ve kurumlarla bir düzene oturtulan nitelik ayrımı özetleniyor.

Tablo 3
Zanaatçı/Sanatçıdan Sanatçı-Zanaatçı Karşıtlığına

Bölünmeden önce	Bölünmeden sonra	
(Zanaatçı/Sanatçı)	Sanatçı	Zanaatçı
Yetenek yahut ince zekâ	Deha	Kural
Esin	Esin/duyarlılık	Hesap
Hüner (zihin ve beden)	Kendiliğindenlik	Beceri (beden)
	(zihin bedenin üstünde)	
Yeniden-üretici		
hayal gücü	Yaratıcı hayal gücü	Yeniden-üretici hayal gücü
Öykünme (eski ustalara)	Orijinallik	Taklit (modelleri)
Taklit (doğayı)	Yaratım	Kopyalama (doğayı)
Hizmet	Özgürlük (oyun)	Ticaret (ücret)

C. ZANAATÇININ KADERİ

Ancak tabii bu düşük zanaatçı imgesi XVIII. yüzyılda bile öyle bir anda herkes tarafından kabul edilen bir şey haline geliyor değildi. Sanatçının zanaatçıya karşıt olarak idealleştirilmesine şu ya da bu tarafıyla karşı çıkan ve de eski sanat sisteminin bütüncül karakterini bir şekilde yaşatmaya çalışan birçok insan da vardı aynı zamanda. Bununla birlikte, sanatçıyla zanaatçının gittikçe daha fazla ayrışmasına direnen bazı insanlar bile ikircikli duygular içindeydiler; çünkü bu yeni doğrultunun getireceği yüksek kazanç ufukta görünüyordu. Müzikte, Handel'in başkalarından parçalar alıp dolaşıma sokması onu eski usullere bağlıyordu, ancak müşterilerini ve hamilerini yönlendirmesi ve toplum önünde statü elde etmekteki başarısı ise ufuktaki gelecek olanı işaret ediyordu. Samuel Johnson'un yazı anlayışı büyük ölçüde hâlâ eski zanaat yaklaşımını yansıtıyordu; bununla birlikte *Lives of the Poets* [Şairlerin Yaşamları] adlı eseri modern anlamıyla ilk edebi-

yat tarihlerinden biriydi ve Johnson telif hakkının yaratıcı olarak sanatçı ideali için ne gibi sonuçlar içerdiğini beyan etmeyi sürdürüyordu (Johnson [1781] 1961). XVIII. yüzyıldaki sanatçı ve zanaatçı ayrışmasına gösterilen ikircikli tutumların ve pratiklerin daha iyi anlaşılması için bir sanatçı –eserlerinde XVIII. yüzyıl Londrası'ndaki âdetleri işleyen İngiliz gravürcü ve ressam William Hogarth– ile bir zanaatçı müteşebbise –sonraları iç ve dış piyasalara güzel seramik işleri arz eden bir sanayici olan Staffordshire'lı çömlekçi Josiah Wedgwood– daha yakından bakmak istiyorum.

Hogarth kariyerine bir gümüş gravürcüsü olarak başlamıştı. Ancak hiciv yeteneği sayesinde çok geçmeden "modern ahlâki konular"ı işlediği özgün basılı yergi resimleri yapmaya yöneldi ve zaten şöhretini de bu alanda yakaladı. *Harlot's Progress* (1732) [Aşüftenin İlerlemesi] ve *A Rake's Progress* (1735) [Bir Çapkının İlerlemesi] başlıklarıyla yaptığı iki yenilikçi dizi de onun statü tutkusunu yansıtıyordu. Çünkü aslında bunları başka gravürcüler tarafından gravürleri yapılacak resimler olarak yapmıştı ve bu şekilde de kendisini bir sanatçı ressam olarak zanaatçı kopyacılardan ayırmayı düşünüyordu (fakat sonuçta, bizim adımıza sevindiricidir, bunların gravürlerini de bizzat kendisi yapmıştır) (Paulson 1991-93, C. 1). Hogarth'ın sanatçı statüsüne olan tutkusunu gösteren bir başka şey de gravürlerin asıllarını koruyan bir telif hakkı yasasını desteklemesiydi. Hogarth, kurnaz davranarak, *Bir Çapkının İlerlemesi*'ni Gravürcüler Yasası yürürlüğe girmeden piyasaya sürmüyordu. Daha sonra korsan yayımcılar aynı başlık altında ucuz versiyonunu bastıklarında ise Hogarth bunlarınkinden de ucuz nüshalar yayımlayarak korsan yayımcıları kendi silahlarıyla vuruyordu. Bu son manevrası günümüzün yalnızca içindeki deha ateşiyle iş yapan ve her türlü ticari hesaplara burun kıvıran modern sanatçı miti ile pek uyuşmuyor. Hogarth, tam da iki ayrı dünya arasında gidip gelen birisi olduğu için ikircikli tutumlara örnek göstereceğimiz bir şahsiyetti: Hogarth'ın bir ayağı başka zanaatçılarla birlikte çalışan zanaatçı/sanatçının eski dünyasında, öbür ayağı ise kendisini zanaatçılardan mümkün olduğunca ayırmaya çalışan sanatçının yeni dünyasındaydı. Hogarth icadın ve başkalarının eserlerini taklit etmemenin önemi üzerinde ısrarla duruyordu; ancak, göründüğü kadarıyla, yeni "deha" lakırdısına hiç bulaşmıyordu. Tıpkı çoğu zanaatçının yaptığı gibi potansiyel müşterilerinin beğenilerini titizlikle hesaba katıyor, eserlerine farklı sınıflar için farklı fiyatlar biçiyor ve gazete reklamlarından ustaca yararlanıyordu. Bütün statü tutkularına rağmen Hogarth eski sistemdeki gibi bir zanaatçı/sanatçı

olarak kalıyor, yaşadığı dönemde birbirinden ayrışma sürecinde bulunan bu iki rolü kendi kişiliğinde biraz sorunlu da olsa bir arada bulunduruyordu (Paulson 1991-93, C. 2).

Hogarth'ın ikircikliliğinin en iyi gözlemlenebileceği yer, yeni Sanatçılar Cemiyeti'nin düzenlediği sanat sergileri karşısında takındığı tavırdı. 1762 ilkbaharında Hogarth, ki o zamanlar moda olan kocaman figüratif meyhane tabelalarına hayrandı, yapmacık bir "Tabela-Ressamları Sergisi"ne katılıyordu. Sergide, "Tavuk ve Piliç, Bir Manzara" ve "Âdem ile Havva, Tarihsel Bir Tabela" gibisinden çarpıtılmış başlıkları olan meyhane tabelalarının bulunduğu bir katalogla ve meyhane ilanlarıyla Sanatçılar Cemiyeti'nin gösteriş mahiyetindeki faaliyetleri yeriliyordu. Bazı ressam dostlarının izlediği doğrultu konusunda Hogarth'ın en çok itiraz ettiği nokta, hiyerarşik Fransız modeline sahip ulusal bir akademi kurma arayışlarıydı. Kendisi demokratik biçimde örgütlenen ve kendisini çevreleyen reel topluma karşı sorumlu olan yerli bir sanatı destekleyen özgür akademiler istiyordu (Paulson 1991-93, C. 3). Yaptığı sanatçı yergilerinde bunu görüyoruz: *The Distressed Poet*'de [Sıkıntılı Şair] çocuğunun içtiği sütün parasını ödeyememesine rağmen yüksek sanatçı havalarına giren şairle, *The Enraged Musician*'da [Öfkeli Müzisyen] ise kulaklarını elleriyle tıkayarak çaresizce günlük hayatın kakofonisinden kurtulmaya çalışan boneli kemancıyla kibarca eğleniyordu (şekil 31). Kraliyet Akademisi'nin en sonunda açıldığı 1769 yılına gelindiğinde Hogarth artık bu dünyada değildi ve Reynolds'ın güzel sanat kuramına dair yorumu yükselen değerdi. Hem Kraliyet Akademisi'nin kuruluşu yolunda atılan son adımların ve hem de caddelere kocaman tabelaların asılmasını yasaklayarak bir tür resim sanatı olan tabela ressamlığının bitişine işaret eden parlamento yasasının yürürlüğe girişinin de aynı yılda, 1768 yılında gerçekleşmesi herhalde anlamlıdır.

Hogarth nasıl gümüş gravür zanaatçısı olarak yola çıkıp sonunda bir sanatçı-ressam olarak üne kavuşmuşsa Josiah Wedgwood da işe çömlek zanaatçısı olarak başlayıp sonunda dekoratif sanat yapıtları üreten dünyaca ünlü bir imalatçı oluyordu. Başarılı bir ressam ve gravürcü olarak ününü sağlama aldığı için Hogarth kendinden emin biçimde ve gocunmadan eski sanat/zanaat sisteminin birçok idealine ve uygulamasına kucak açabiliyordu. Wedgwood ise işlevsel ürünler ve süs eşyaları "imalat"ı yapan bir "zanaatçı" olduğu için ürettiklerinin güzel sanatlarınkine yakın bir statüye erişmesi özlemiyle yaşıyordu. Wedgwood on dört yaşındayken [1744, ç.n.] Staffordshire'daki sayısız



Şekil 31. William Hogarth, *Sıkıntılı Şair* (1740).

çömlekçi atölyesinden birine çırak verilmişti. Sonunda 1759 yılında kendi atölyesini kurdu ve kendisine büyük bir hayran kitlesi kazandıran yeni biçimler ve sırla kaplı yüzeyler yaratmaya başladı kısa bir süre içinde. Ne var ki Wedgwood'un başarısı, aslında, seramikçiliğin bütün aşamalarını bilen eski usul zanaatçılığın bittiğinin habercisiydi. Wedgwood 1769 yılında yeni çömlek atölyesi Etruria'yı inşa ettirdiğinde bir tür montaj hattının öncü girişimcisi oluyordu. Çalıştırdığı zanaatçıların eskiden kalan, üretimin bütün aşamalarındaki eski çalışma alışkanlıklarını kırmak amacıyla tasarımları başka sanatçılara yaptırıyor ve model, kalıp, kulp yapımı, resim ve fırın bölümlerini yarım daire düzeninde inşa edilmiş ayrı ayrı binalara yerleştiriyordu. Bu tesisin bir ucundan giren kil öteki ucundan tamamlanmış ürünler olarak çıkıyordu. Çalıştırdığı işçiler uzman olmalıydı; yalnızca verimlilik ve kalite için değil aynı zamanda da her bir aşamanın tamamen Wedgwood'un istediği gibi yürütülmesi için. Elinde bir sopayla atölyesinin her tarafını gezerek beğenmediği işleri kırması ve duvara da "Josiah Wedgwood'a yakışacak kadar iyi değil" sözünü yazmasıyla ünlüydü Wedgwood (McKendrcik 1961; Burton 1976). Gerçi işçileri-

nin birçoğu kendi uzmanlık alanlarında gerçekten daha da usta hale geliyorlardı ama eskiden zanaatçıların sahip olduğu, kendi istedikleri hızda çalışma, yaptıkları işi bir bütün olarak tasavvur etme ve istedikleri anda model yapımından sırlamaya oradan da fırının başına geçme gibi özgürlükler yok olmuştu. Wedgwood'un uygulamaları, eski atölye sisteminin çok yönlü zanaatçı/sanatçılarının ya başkalarının talimatlarını ve tasarımlarını tatbik eden bir zanaatçı olmaya yahut da güvencesiz ve narin sanatçı bağımsızlığına cüret etmeye zorlandıkları yollardan birini gösteriyordu (McKendrcik, Brewer ve Plumb 1982).



Şekil 32. Josiah Wedgwood, *Portland Vazo* (1790); beyaz rölyefleriyle mavi-siyah jasper taşından. Londra Victoria ve Albert Müzesi ve New York Art Resource'un izinleriyle.

Wedgwood'un en büyük başarılarından biri, güzel sanatlarda neoklasik akımı yakalayan Etrüsk ve Portland vazolarıydı (şekil 32). Ancak güzel sanat statüsünü yakalamak için gösterdiği en bariz çaba, bizzat kendi geliştirdiği bir maddeden yaptığı, neredeyse bir çini kadar güzel olan ve sırlama gerektirmeyen ama kolayca ışıltılı bir renk olan jasper (taşından) levhalardı. Soğuk mavi ya da yeşil zemin üzerine beyaz neoklasik figürler kabarttığı jasper barölyefler* günümüzde Wedgwood'un en güzel eserleri arasında sayılıyor. Yine de Robert Adam gibi dönemin en saygın mimarlarını binalarına bu barölyeflerden yapmaya bir türlü ikna edememişti. Ann Bermingham'a göre Wedgwood'un bu başarısızlığından kısa bir süre sonra Derby'li Joseph Wright'a bir *Korintli Bakire* resmi sipariş etmesi (1778) anlamlıdır. Resmin konusunu, Plinius'un anlattığı seramik barölyeflerin kökeni hikâyesinden bizzat Wedgwood seçmişti: Ülkeyi terk etmek üzere olan bir gence âşık Korintli bir bakire, gencin gölgesinin anahatlarını bir duvara çizer ve sonra da çizgilerin içi kızın babası tarafından çamurla doldurulur ve diğer çanak çömleklerle birlikte fırına verilir (şekil 33). Öyle görünüyor ki Wedgwood bu siparişiyle seramik barölyefleri bizzat resmin kökeniyle irtibatlandırarak resmin icadında zanaatçıların merkezi bir rol oynadıklarını söylemek istiyordu. Bermingham, mimarların Wedgwood'un jasper levhalarına itibar etmemelerinin "[mimarların] gittikçe daha fazla 'sanatçı' havasına girmelerinin ve bu itibarla da onlara neoklasik beğeninin bayağılaşması ve hatta kadınsılaşması gibi gelen çalışmalarında 'Kraliçenin ev/mutfak eşyaları'nın imalatçısı olan bir adamı desteklemekten kaçınmalarının" bir sonucu olabileceğini düşünüyor (1992, 148).

Bermingham'ın "kadınsılaşma"dan söz etmesi, bir gölgenin anahatlarını çizen bir bakireyle bugün hâlâ yaygın olan çizim, müzik ve dansın kadın "uğraşları" oldukları düşüncesi arasındaki bağlantıya dayanıyor. Wedgwood'un fabrikasında sırsız vazolar, kâseler ve öteki dekoratif ev eşyaları üretiliyordu. 1781 tarihli Wedgwood kataloğunda, hanımefendilere mahsus, yanında boya fincanları ve küçük bir paletin de olduğu jasperden boya kutuları da vardı. XVIII. yüzyılda hanımefendiler için hazırlanan çizim kılavuzlarında kopyalanacak tasarımlar da yer alıyordu; tıpkı Wedgwood'un fabrikasındaki zanaatçıların birçoğunun tasarım için ayrıca istihdam ettiği sanatçıların tasarımlarını kopyalamaları gibi kadınlar da başkalarının tasarımlarını kopyalıyorlardı. Bermingham şu sonuca varıyor: "XVIII. yüzyılın

* Barölyef (İng. bas-relief): Heykelcilikte yarım kabartma sanatı, bu sanat dalında taş ya da tahta bir yüzey oyularak kabartmalı bir yüzey elde edilir. (y.h.n.)



Şekil 33. Joseph Wright, *Korintli Bakire* (1782-84). Washington, D.C., Ulusal Sanat Galerisi Paul Mellon Koleksiyonu'nun izniyle. © 2000 Washington, D.C., Ulusal Sanat Galerisi Mütevelli Heyeti.

sonları ve XIX. yüzyılın başlarında zanaatın hem endüstriyel kapitalizm ve hem de Akademi tarafından küçümsenmesi zanaatın kadınsılaşmasına katkıda bulunuyor ve bu kadınsılaşma ise zanaatın 'kadın sanatı' olarak marjinalleşmesini sağlıyordu" (1992, 162). Aynen Hogarth gibi Wedgwood ve Derby'li Wright da kendi dönemlerinde hem piyasa hem de yeni güzel sanat ve sanatçı idealleriyle kurumları tarafından parçalara ayrılan eski sanat sistemini korumaya çalışıyorlardı. Elbette bugün Wedgwood'un levha ve vazoları, her ne kadar genellikle hâlâ resim ve heykelden ayrıştırılarak dekoratif sanatlar bölümüne gönderilseler de, güzel sanat müzelerinde yer alıyor.

D. DEHANIN TOPLUMSAL CİNSİYETİ

Zanaatın kadınsılaşması meselesi, sanatçı ve zanaatçı bölünmesinin toplumsal cinsiyet önyargılarıyla ne kadar ilişkili olduğunu göste-

riyor. Christine Battersby (1989) sanatçının vasıfları bağlamında toplumsal cinsiyet meselesini inceliyor ve modern sanatsal deha kavramının ta başından itibaren ne denli cinsiyetçi olduğunu gösteriyor. Deha ile yeteneğin henüz yakın anlamlara işaret ettiği zamanlarda, kadınların ve zanaatçıların belli bir faaliyet konusunda deha sahibi oldukları söylenebiliyordu. Elbette büyük şiirler yazmak, operalar bestelemek yahut da tarihsel tablolar resmetmek herhalde bu faaliyet alanlarına dahil değildi. Addison'un *Spectator*'ında bir yazar "bir Hanımefendinin, Dehasını gösterebileceği en münasip alan"ın dikiş-nakış işleri olduğunu söylüyor ve "keşke bazı Kadın Yazarlar Manzumeler yazmayı bırakıp Gergef işlemeye verseler kendilerini" diye ekliyordu (1712, no. 606). Erkeklerin entelektüel güçlerinin geliştirilmesi, kadınlara ise amatör dikiş nakış, dans, şarkı söyleme ve çizim "uğraşı"nın öğretilmesi geleneğine tamamen uyuyordu bu kinaye (şekil 34).[5] *Spectator*'un yazarı, kadınlara yakışan üretim alanının dikiş nakış işleri olduğunu söylemekle, Rönesans'la birlikte başlamış olan nakışçılık ve öteki işleme sanatlarının itibarsızlaştırılması ve kadınsılaşmasının iyice ilerlediğini de yansıtıyordu aynı zamanda. Profesyonel ressamlığa ya da yazarlığa soyunma cüreti gösteren kadınların yalnızca portre ve çiçek resimleri ya da roman ve kısa lirikler gibi daha alt türlerde kabiliyetli olabilecekleri düşünülüyordu hâlâ. Fakat özgünlük, hayal gücü ve yaratım anlayışları bir araya gelip de modern sanatçı-dâhi idealini oluşturunca kadınların dâhi olamayacağını savunan yeni iddialar ortaya çıktı.

Diderot ya da Rousseau gibi Fransız yazarlar dehanın baş köşesine coşkuyu oturttukları için Rousseau'dan şu sözleri duymak hiç de şaşırtıcı değildir: "Genel olarak kadınlarda ... deha yoktur ... [çünkü] ne ruhu süsleyip tutuşturan semavi ateş ne de gelip insanı esir alan esin ... vardır kadınlarda" (Rousseau 1954, 206). Dehanın merkezine hayal gücünü oturtan William Duff gibi dönemin İngiliz yazarlarına göre kadınların dâhi olmaları imkânsızdı çünkü kadınlar "hayal gücünün yaratıcı güç ve enerjisi"nden yoksundular (Battersby 1989, 78). Kant da Duff'ın perspektifini paylaşıyor ve bir kadının güçlü bir zihni olsa bile bunu diğer insanların önünde ifade etmesinin eşyanın tabiatına aykırı olacağını söylüyor ve bir kadın bilgin'in "sakalı bile vardır belki" diyordu. Kant kadınların gücü (ve eksiklikleri) konusunda Rous-

5. Mary Astell'in 1696 yılında yazdığı gibi, erkekler "bizi toptan Cahil ve Basit insanlar olarak eğitmeye çalışıyorlar ... Altı ya da yedi yaşlarında oğlanlarla kızlar ayrılmaya başlıyor ve oğlanlar Gramer Okuluna, Kızlar ise Dikiş-nakış, Dans, Şarkı Söyleme, Müzik, Çizim, Resim ve benzeri Uğraşıları öğrenmek için Yatılı Okullara ve başka Yerlere gönderiliyor" (Pears 1988, 186).

seau'nunkinin tam tersine inanıyordu: Kadınlar sanattaki duygusal şeylere tepki verebilirlerdi ama güçlü bir kavrayıştan yoksundular; zira güçlü bir idraki olmayan bir sanatçı ancak saçmalardı (Kant 1960, 78-80).



Şekil 34. Paul Sandby, *Çizim Masasında Kopya Resim Yapan Bir Hanım* (yaklaşık 1760-70). Connecticut New Haven'daki Yale Britanya Sanatı Merkezi Paul Mellon Koleksiyonu'nun izniyle.

XVIII. yüzyılın sonlarında dehanın erkeklere mahsus bir şey olarak ayrıştırılışını en iyi gösteren şey *Vindication of the Rights of Woman* (1792) [Kadın Haklarının Doğrulanması] adlı kitabında Mary Wollstonecraft'ın kadın dehası konusunda gösterdiği tereddüttür. Dehanın fiziksel kuvvet gerektirdiği görüşünü kabul eden Wollstonecraft tarihte karşımıza çıkan "bir iki olağanüstü kadın"ın "yanlışlıkla kadın bedenine sokulmuş *erkek* ruhlar" olup olmadığından kuşkulanıyordu (Wollstonecraft [1792] 1989, 5:66). Korkunç Germaine de Staël'in ise herhangi bir tereddüdü yoktu bu konuda: *Corrine, or Italy* (1807) [*Corrine, ya da İtalya*] adlı romanının kadın kahramanı "kendisini büyük bir zevkle dehaya adayan" ve Senatörler ve Roma halkı tarafından defne tacıyla onurlandırılan bir şairdir (1987, 32). Ne var ki, romanın sonunda Corrine kadınlığına yenilir ve kendini aşkına feda ederek ölür. Deha ile kadınlık arasındaki gerilimin başka bir örneği de XVIII. yüzyılın ikinci yarısının çok okunan ve geniş bir hayran kitlesi olan Alman romancısı Sophie La Roche'un kariyerinde karşımıza çıkıyor. Kendisinden daha çok tanınan arkadaşı şair Christoph Wieland, La Roche'un ilk romanına yazdığı önsözde, himayeci bir tavırla, eleştirmenlerden şikâyetlerini romanın yazarına değil kendisine yöneltmelerini istiyor, buna gerekçe olarak da La Roche'un "asla dünya için bir şeyler yazma yahut da bir sanat eseri yaratma niyetinde olmadığı"nı söylüyordu (Woodmansee 1994, 107).

Öyle görünüyor ki, XVIII. yüzyıldaki bu yeni deha düşüncesi kadınları ya dâhi olmak ya da kadın olmak seçimiyle karşı karşıya bırakıyordu. Diderot'nun Racine'i, etrafındakilere neye mal olursa olsun kendi dehasını izlemesi gereken sanatçı olarak selamlamasındaki örtük mesaj buydu. Nitekim bu düşünüşe göre erkekler kamusal alan için yaratılmışlardı ve büyük doğal yetenekleri olan kadınlar bile geleneksel kadın rollerinin dışına çıkamazlardı. Güzel sanatlar gibi "erkek" işleriyle uğraşan kadınlar ya toplumsal düzeni tehdit eden bir şüpheli olarak görülüyor yahut da yalnızca "aslında" kadın bedenine girmiş erkek ruhlar olduklarından dolayı kabul ediliyorlardı.

E. "SANAT ESERİ" İDEALİ

Wieland'ın, Sophie La Roche'u eleştirmenlerden "korumak" isterken onun bir "sanat eseri" yaratma niyetinde olmadığını temin etmesi çarpıcıdır. Erkek sanatçının yaratıcı gücünün karşılığı dâhice yaratım olarak sanat eseriydi. Eski sanat sisteminde "sanat eseri" yaratılan

değil inşa edilen "bir sanat" ürünü anlamına geliyordu; her ne kadar bu türden inşaların, Sophokles'in *Oidipus*'u gibi en iyileri eriştikleri bütünlükten dolayı daima övülse de. (Aristoteles, *Poetika*). Fakat övülen bu tür eserler zorunlu olarak nihai ve kendine yeten yaratımlar olarak düşünülmüyordu. Daha önce XVII. yüzyıl tiyatrosu örneğinde de gördüğümüz gibi, Ben Jonson, oyunlarını "eser" unvanıyla yayımlatmakta ısrar eden ilk yazarlardan biriydi. Tabii resimler ve heykeller eski sanat/zanaat sisteminde bile nihai eserlerdi ama bunların çoğu kendine yeten eserler olarak değil, belli bir amaca ve mekâna bağlı eserler olarak düşünülüyordu. Ne var ki XVIII. yüzyılın başlarına gelindiğinde, Roger de Piles resmin konusundan, mesajından yahut da amacına uygunluğundan ziyade resimdeki içsel bütünlük ve bütüncül izlenim üzerinde duruyordu (Piles [1708] 1969). Fakat eski sanat eseri anlayışı (inşa) ile modern sanat eseri anlayışı (yaratım) arasındaki kırılmanın derinliğini en dramatik biçimde açığa çıkaran şey müzikal pratiktir.

Paradoksal gibi görünebilir ama eski sanat sistemi müzik alanında sayısız güzel parça üretmişti, fakat insanlar bunları nadiren modern anlamdaki "eser" olarak, nihai ve kendine yeten "dünyalar" olarak algılıyorlardı. Lydia Goehr XVIII. yüzyılın başlarında halen düzenleyici olan bir müzikal pratikler şebekesinin listesini çıkarmıştır. Bu liste bizim bugün modern eser kavramımızı o dönemin müzikal pratiğine uygulamamızın ne kadar anakronik olduğunu gösteriyor. Birincisi, XVIII. yüzyılın başlarında yapılan müziklerin çoğu, genellikle kendi yazdıklarını kendileri icra eden insanlar tarafından özgül durumlar için besteleniyordu ve bazen de icra edildiği *esnada* besteleniyordu. İkincisi, işverenlerinin bitmek tükenmek bilmeyen talepleri karşısında müzisyenler genellikle eskiden ürettikleri kendi parçalarının çoğunu yeniden dolaşıma sokmak ve pek özgünlük kaygısı duymadan birbirlerinden serbestçe parça almak zorunda kalıyorlardı. Üçüncüsü, notasyon her zaman tamamlanmış olmuyordu ve bazen icracılar kendi anlayışlarınca eseri çalarlarken "tamamlıyorlardı". Son olarak da, çoğu besteci yaptıkları müziği ölümlerinden sonra da ayrı eserler halinde yaşayacak bir şey olarak düşünmüyorlardı; onlara göre sadece çeşitli durumlarda kullanılmak üzere belirli bir sayıda müzik yapıyorlardı. Bach, Leipzig'deki Thomas-Kirche'de her yıl çok sayıda müzik yapmıştı, yazdığı müzik parçalarının sonraki nesiller tarafından kullanılmayacağını ve "gerçekten de kendisi ölür ölmez eserlerinin de bir kenara atılacağını" düşünüyordu (David ve Mendel 1966, 43). Goehr sonuç olarak şunu diyor: "Talep edilen şeyin ... işlev-

sel müzik olduğu ve müzikal malzemelerin açıkça değiş tokuş edilebildiği bir pratik içinde ... müzisyenler için bireysel icralar eserlerden daha önemliydi" (1992, 186).[66]

Fakat XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren yeni güzel sanat ve sanatçı düşünceleri yayıldıkça müzikal alandaki değiş tokuş etme ve yeniden dolaşıma sokma pratikleri yavaş yavaş son buluyordu. Müzik üzerine yazan bazı yazarlar eski bestecileri bir zamanlar normal sayılan pratiklerinden dolayı eleştirmeye başlıyorlardı artık ve [örneğin] Handel'in "binbir çeşit Yazardan parça aşırdığından, ... kendi temalarını bile sayısız Eserinde temcit pilavı gibi ısıtıp ısıtıp işlediğinden" yakmıyorlardı (Goehr 1992, 185). Beethoven'in 1797 yılında söyledikleri yaşanan değişimi yansıtıyordu. Beethoven hayatında Mozart'ın operalarını dinlemediğini ve zaten "özgünlüğünden kaybetmekten korktuğu için başkalarının müziğini dinlemek"ten de hoşlanmadığını söylüyordu (Sonneck 1954, 22). Eser kavramının benimsenmeye başlandığının kesin göstergelerinden biri de ses yüksekliklerinin tam notasyonunu verme konusunda gittikçe daha fazla özen gösterilmesi ve icracıların bunlara uymalarındaki ısrardı. Beethoven "andante" gibi tempo notasyonlarının yerine net metronom işaretlerini vermeye başlıyor ve bir mektubunda "artık icracılar dizginsiz dehanın görüşlerine itaat etmelidir" diyordu (Beethoven 1951, 254). En sonunda, Shakespeare'in üzerlerinde oynamaların yapılabildiği oyun metinleri ölümünden sonra nasıl nihai eserler olarak görülmeye başladıysa, aynen bunun gibi, XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde de Bach'ın ya da Haydn'ın özgül durumlar için bestelediği parçalar kendi başına bir bütün oluşturan eserler olarak görülmeye başlıyor ve eskiden baş sayfalarında başlangıçtaki amaçlarına gönderme yapan ibarelerin yerine opus numaralarıyla anılıyorlardı (Goehr 1992).

XVII. yüzyılda Ben Jonson'un dolaşıma soktuğu edebiyat eseri kavramı XVIII. yüzyılda iki ayrı doğrultuyu gösteren anlayışlarla pekiştiriliyordu: Birisi doğaüstü yahut romantik dünyalar düşüncesini işleyen kuram; ikincisi ise ampirik dünyanın kurgusal versiyonları düşüncesini işleyen kuram. Richard Hurd'ün *Letters on Chivalry and Romance*'da (1762) [Şövalyelik ve Romans Üzerine Mektuplar] söylediğine göre şairler "bilinen ve tecrübe edilen şeyleri ... izlemiyorlar", "kendi özel dünyalarında yaşıyorlar"dı (Abrams 1958, 272). Sanat eseri doğaüstü şiiri doğal dünyadan ayırmak suretiyle "ikinci bir doğa" yahut yaratım haline gelebiliyordu; ve İsviçreli eleştirmenler Jo-

6. Goehr'in tezi bazı müzikologları kızdırmış ama bazıları tarafından da desteklenmiştir (White 1997; Erauw 1998).

hann Jakob Bodmer ve Johann Jakob Breitinger bu durumu Leibniz'in ünlü "mümkün dünyalar" kavramıyla açıklıyorlardı. Leibniz'e göre Tanrı bu dünyayı "bütün mümkün dünyaların en iyisi" yapmıştı. Benzer şekilde, bir yaratıcı olarak sanatçı her bir sanat eserini bir tür "mümkün dünya" olarak tasavvur eder ve tıpkı Tanrı gibi, bu eseri/dünyayı kendi içinde tutarlı bir bütün kılmalıdır (Abrams 1958).

Ancak sanat üzerine yazan başka yazarlar ise sanatçının içinde yaşadığımız dünyanın kurmaca bir versiyonunu yarattığını savunuyorlardı: "Sanatçı, bileşenleri arasında uygun bir ilişki kurarak kendi içinde tutarlı ve orantılı bir bütün oluşturur [ve] ... Yaratıcıyı bu şekilde taklit edebilir" (Shaftesbury [1711] 1963, 136). Shaftesbury'nin görüşüne göre, sanatçının yaratımını tanımlayan esas unsur eserin dışsal amacı değil içsel kurgusal içeriği ve bu içeriğin biçimsel düzenlenişidir. Yüzyılın daha sonraki bir döneminde ise Alman oyun yazarı Lessing herhangi bir dışsal amaçla yapılan eserlerin "sanat" adını asla hak etmediğini, çünkü bunların "Güzellikten ziyade anlam"a dair olduğunu –böyle bir eserin "kendisi için değil, sadece dine yardımcı olarak yapıldığım"– söylüyordu (1987, 80-81).

Kendine yeten bir dünya olarak modern sanat eseri düşüncesinin en güçlü ifadesi Alman romancı ve filozof Kari Philipp Moritz'den geliyordu. Morltz 1785 yılında yayımlanan "Bütün Güzel Sanat ve Edebiyat Eserlerinin Kendine-Yeterlilik Kavramı Altında Birleştirilmesine Doğru" adlı denemesinde zanaat ve sanat eserlerini karşılaştırıyordu. Ona göre zanaat eserleri "kendileri dışında bir amaca hizmet eden" şeylerdi; sanat eserleri ise "kendi kendilerine yeten" ve sadece "kendi içsel mükemmellikleri" için var olan şeylerdi (Woodmansee 1994, 18). Geleneksel bütünlük düşüncesinde, bir eserin iç tutarlılığı bile dışsal etkenlere –doğanın taklidine ve eserin işlevine– bağlıydı. Kendine yeten bir yaratım olarak görülen yeni sanat eseri düşüncesinde ise bütünlük tamamen içsel bir şeydi ve eser, Goethe'nin de dediği gibi, "kendi içinde küçük bir dünya" teşkil ediyordu (Abrams 1958, 278).

Yaratım olarak eser düşüncesinin ortaya çıkışıyla yakından ilişkili şeylerden biri de "başyapıt" düşüncesindeki nihai dönüşümdü. Aslında başyapıt, bir zanaatçı/sanatçının artık sanatında usta hale geldiğini ispatlamak için mensubu bulunduğu loncaya sunduğu örnek yapıt demekti. Bu örnek yapıtlar –ki loncalar tarafından XVIII. yüzyıla dek istenmeye devam etmişti– genellikle nasıl olması gerektiği önceden betimlenen eserlerdi. Örneğin 1496 yılında Lyon loncası "sadece küçük bir peştamal sarınmış, vücudunun geri kalan bölümleri tamamen

çıplak, yaraları görünen ... başında dikenden bir taç bulunan taştan bir İsa" heykeli istiyordu (Cahn 1979, 11). Rönesans'ın son dönemlerine gelindiğinde, her ne kadar hâlâ örnek yapıtlar için kullanılmaya devam edilse de "başyapıt" terimi üstün sanat eserleri için de kullanılmaya başlanmıştı. XVIII. yüzyılda, başyapıt kavramı bir yaratım olarak sanat yapıtı şeklindeki yeni düşünceyle kaynaştığı zaman daha ileri bir dönüşüm gerçekleşti. Bu başyapıt kavramına, yeni, nihai ve kendine yeten bir dünya anlamını içeren müstesna yapıta işaret eden bir anlam eşlik etmeye başladı. XIX. yüzyılda loncaların gözden düşmesi ve sonunda da tamamen ortadan kalkmasıyla birlikte başyapıtın eski anlamı da ortadan kalkıyordu. Ardından modern başyapıt anlayışı yaratıcı olarak sanatçı kavramının içinde tamamen eridi. Bunun sonucu olarak da sanat, müzik ve edebiyat tarihleri genellikle bir dizi sanatçı-dâhinin ve bunların "başyapıtları"nın hikâyesi olarak kaleme alınmaya başlandı.

F. HİMAYEDEN PİYASAYA

Aslında yazarların, ressamların ve müzisyenlerin himayeden piyasa sistemine geçişleri ülkeden ülkeye değişiklikler gösteriyordu. Ama yine de sanatçının zanaatçıdan ve yaratım olarak eserin de inşa olarak eserden ayrılmasının öncesi ve sonrası hakkında genel bir karşılaştırma yapabilmemize imkân verecek kadar ortak özellikleri vardı bu geçişin. Açık ki, eski sanat sistemindeki himaye/sipariş ilişkilerinin de bir sürü çeşitlemesi vardı ve bunların bir kısmı daha çok piyasa ekonomisine benziyordu. Tıpkı siparişler ve hamilerin desteğiyle birlikte hükümet arpalıkları ve kayırmacılığının da bugünkü piyasa sisteminde hâlâ yer bulması gibi. İki ayrı sanat pratiği sistemi arasında şimdi yapacağımız karşılaştırma, her bir sistemin en tipik özelliklerini kabaca betimlemek suretiyle iki sistemin yapısal farklılıklarını gözler önüne seriyor.

Eski sanat sisteminde, hamiler ya da müşteriler özel yerler ya da bağlamlar için şiir, resim yahut beste sipariş ederler, sipariş ettikleri parçanın konusunu, boyutlarını, biçimini, kullanılacak malzemeleri ya da enstrümanları da çoğunlukla kendileri belirlerlerdi ve bütün bu olanlar o zamanlar çok normaldi. Hatta üreticiler, çalışmalarında büyük ölçüde özgür bırakıldıkları zaman bile müşterilerinin özgül isteklerini ya da işverenlerinin bildik ihtiyaçlarını hesaba katarak üretim yapıyorlardı. Bu sistem içinde üretilen şiirlerin, resimlerin ya da mü-

ziklerin başarısını belirleyen ölçütler arasında, elbette ki, armoni ve orantılılık gibi geleneksel güzellik sınamalarının yanı sıra üretilen parçanın amaç(lar)ına ne ölçüde ulaştığı da vardı. Üretilen parçanın "fiyat"ı ise, genellikle, ürünü yapan atölye ya da ustanın şöhreti ile parçanın işlevi dışında, kullanılan malzeme, yapımındaki zorluk ve harcanan zaman tarafından belirleniyordu.

En saf haliyle bir piyasa sisteminde ise, tersine, yazarlar, ressamlar ve besteciler önce üretim yapar, daha sonra da genellikle bir satıcı ya da ajans aracılığıyla eserlerini üç aşağı beş yukarı anonim alıcılara satma işine girişirler. Özgül bir sipariş ya da önceden belirtilmiş bir kullanım bağlamının olmayışı, sanatçıların kendi yönelimlerini izlemekte tamamen özgür oldukları izlenimini vermektedir. Piyasa sistemi içinde üretilen eserler bir kişiliğin ifadesi olarak görülür ve böyle bir eserin müşterisi sadece kendine yeten bir eseri satın almaz aynı zamanda üreticinin şöhret olarak ifade edilen hayal gücünü ve yaratıcılığını da satın alır. Her ne kadar yaratıcısının ünü ve günün modası bir rol oynasa da, başarının kıstası özgünlük, ifade gücü ve biçimsel mükemmellik gibi büyük ölçüde esere içsel olan şeylerdir. Dolayısıyla bir güzel sanat eserinin "fiyat"ı eserin kendisiyle nadiren ilintilidir: "Fiyat" ne kullanılan malzemelerle, ne işçilikle, hatta ne de yapımındaki zorlukla –çünkü bu sistemde eser artık bir inşa değil, kendiliğinden bir "yaratım"dır– ilintili bir şeydir. Bir güzel sanat eseri kendi içinde tam anlamıyla "paha biçilemez" bir şeydir; satış fiyatını belirleyen şey ise sanatçının ünü ile alıcısının arzusu ve gönüllülüğüdür.

Eski sanat sisteminden yeni güzel sanat sistemine geçiş genellikle bir "serbestleşme" olarak betimlenir tarihçiler tarafından. Eski sanat sisteminde hamiler genellikle üst bir konumdaydılar ve zanaatçı/sanatçılar çoğunlukla onların isteklerine uymak zorundalardı. Yeni piyasa sisteminde ise sanatçılarla alıcılar arasındaki konum farkı iyice kapanmıştır. Bizzat sanatçıların kendilerinden başka eleştiri, sanat tarihi, akademiler ve konservatuvarlar gibi yeni sanat kurumları kamuoyunun beğenisini yönlendirmeye kalkışabiliyorlar; ayrıca bugünkü kamuoyu etkiye daha da açık çünkü kamuoyu denen şey, sanat eserlerinin herkes tarafından yargılanabileceği, çok açık amaçlara hizmet ettiği kiliselerde, saraylarda yahut da özel salonlarda bir araya gelen tekdüze bir topluluk değil artık. Artık insanlar sergilere, konser salonlarına ve tiyatrolara birer birey olarak geliyorlar ve buralarda da çeşitli sanatlardaki en son eğilimlerden haberdar olmayanlara genellikle karmaşık ve tuhaf görünen eserlerle karşılaşıyorlar (Elias 1993). Açık ki, dâhice özgürlük ve yaratıcı hayal gücü kavra-

mıyla modern "sanatçı" imgesi, bu bölük pörçük kamuoyunun şuna inandırılmasına yardımcı oluyor: Beğeninin ve paranın nereye yatırılması gerektiğini en iyi bilenler sanatçılar, eleştirmenler ve öteki uzmanlardır. Fakat tabii bu yeni piyasa sistemindeki sanatçı özgürlüğünü abartmamalıyız. Şayet sanatçılar geçimlerini eserlerinden kazanmak istiyorlarsa o zaman ya belli bir yelpaze içinde kalarak piyasaya, kamuoyunun ve eleştirmenlerin bir kısmının benimseyeceği eserler sürmek yahut da kamuoyuna yeni bir akımı dayatmak için başka sanatçı ve eleştirmenlerle güç birliği yapmak zorunda kalacaklardır. XVIII. yüzyılın sonlarından bu yana, yinelenen bir ana tema olan sanatçı bağımsızlığı ve özgürlüğü üzerindeki bu ısrar aslında, kısmen, yeni bir bağımlılık türüne gösterilen bir tepkidir.

Fransız edebiyat tarihçisi Annie Becq'e göre, himaye sisteminden piyasa sistemine geçiş, kullanım değerinden değişim değerine yönelinmesiyle birlikte bir zorunluluk olarak ortaya çıkan "somut emek"ten "soyut emek"e geçiştir. Eski sanat sisteminde, üreticinin emeği somuttu; yani hüner, zekâ ve yaratıcılık genellikle özgül bir işlevi ve üzerinde anlaşılan bir konusu olan bir siparişin yerine getirilmesinde kullanılıyordu. Yeni ortaya çıkan piyasa sisteminde ise emek soyutlaşıyordu; yani, özgül bir mekân ya da amaçla ilgisi, daha önceden belirlenmiş olan herhangi bir konusu ve dolayısıyla da, genel bir yaratıcılık haricinde üretim sırasında yerine getirilmesi gereken özgül herhangi bir görevi yoktu. Tablo 4'te Becq'in ayırt ettiği farklılıklar gösteriliyor.

Tablo 4
"Parça"dan "Eser"e: İki Sanat Üretim ve Alım Sistemi

	Eski "Sanat" Sistemi	Yeni "Güzel Sanat" Sistemi
Yön	(Himaye/Sipariş)	(Serbest Piyasa)
Üretim	Somut emek	Soyut emek
Ürün	Parça	Eser
Temsil	Taklit	Yaratım
Alım	Kullanım; keyif	Değişim; derin düşünme

Tabii bu tablo ideal tipleri gösteriyor. Üreticilerin gerçek hayattaki durumu bu saf modellerden herhangi birine ancak nadiren uymakta-

dır. XVII. yüzyılın sonlarındaki himaye modelinin hâkimiyetinden XIX. yüzyılın başlarındaki piyasa modelinin hâkimiyetine geçişin yaşandığı uzun XVIII. yüzyıl (1680-1830) için özellikle geçerliydi bu durum. Bu geçişin hızı Avrupa'nın bir bölgesinden diğerine farklılık gösteriyordu; piyasa sistemine en erken geçen ülke İngiltere'ydi, Fransa ise ancak Devrim'in eski himaye unsurlarının çoğunu saf dışı bırakmasının ardından bu modele geçiyordu. Görsel sanat alanında Hogarth ve Wedgwood, edebiyatta Diderot ile Johnson, müzikte ise Haydn ve Mozart gibi şahsiyetler bu dönüşümü yaşayanların içinde bulunduğu zorluk ve ikircikliliğin şahitleridir.

İlk başlarda, XVIII. yüzyıl sanatçı ve eleştirmenlerinin birçoğu himaye sisteminden piyasa sistemine geçişi bir serbestleşme olarak görüyordu. Johnson gibi, Hogarth gibi ve bir ziyaretinde de Haydn gibi insanların özgürlüklerini haykırdıkları İngiltere, böyle bir tepkinin özellikle belirleyici olduğu yerdi. Ayrıca Johnson sanatla para arasında herhangi bir çatışma olduğunu düşünmüyordu: "Paranın dışında bir şeyler için yazanlar sadece ahmaklardır." Fakat tabii ilk Romantiklere gelindiğinde yeni güzel sanat kamuoyu bile sanatçılar için bir köstek olarak görülecekti. Nitekim William Blake, "Paranın bulaştığı hiçbir yerde sanat icra edilemez" diyecekti (Porter 1990, 242-49). Sanatla para arasındaki diyalektik günümüze kadar muhafaza edildiği halini almıştı zaten: Sanatçı, başarı için icazet alınması gereken kişilerden bağımsızlığını ilan etmelidir (Mattick 1993).

Himayenin yerini piyasanın alması konusunda bizim bu kitaptaki amaçlarımız açısından önemli olan bu değişimin, güzel sanat, sanatçı ve estetiğe dair yeni düşüncenin inşasıyla müze, konser ve telif hakları gibi yeni kurumların yerleşmesinin aynı zaman dilimi içerisinde gerçekleşmiş olmasıdır. Sanatçının yaratıcılığı ve kendi içinde bir dünya olarak eser idealleri tarafından piyasanın gerçeklerinden yalıtılan ve de bağlam, kullanım/işlev ya da eğlenceden ayrılan güzel sanat eserleri "estetik" olarak adlandırılacak eşsiz bir dikkat biçimini davet ediyordu. İşte modern sanat sisteminin tam bir resmini çıkarabilmemiz için güzel sanat, sanatçı ve sanat eseri düşünceleri ve kurumlarıyla estetik kavram ve pratiklerini birlikte değerlendirmemiz gerekiyor.

VII
Beğeniden Estetiğe

1 Mayıs 1778 günü, Mozart babasına yazdığı bir mektupta Paris'te düşes de Chabot'nun evinde verdiği bir salon konseri hakkında şöyle diyordu: "Madam ve misafirleri, çekilişlerine bir an olsun ara vermediler ... sonuçta sandalyelere, masalara ve duvarlara çalmak zorundaydım" (Johnson 1995, 76). Aslına bakılırsa, müziğin başka faaliyetler için bir arka plan olarak düşünülmediği durumlarda bile salon dinleyicileri ancak nadiren dikkatle dinlerlerdi (şekil 35). Salonlarda böyle olan durum opera binalarında daha parlak değildi: Operalarda sahnedeki koltuklarına kurulan aristokratlarla arka koltuklarda ayakta duran karışık zevat konuşmalarını sürdürür, düdük çalar, birbirlerine elma fırlatır ya da kavgaya tutuşurlardı. Paris Operası'nda şamata o derecedeydi ki salon içinde devriye gezerek sü-

kûneti sağlamak üzere ellerinde misket tüfekleriyle kırk asker görevlendirilirdi. Orkestra şefleri salonun gürültüsünden şaşmamak ve doğru tempoyu tutturabilmek için bir çubukla kürsüye vurarak tempo tutarlardı. Seyircilerin birbirlerini en iyi görebilecekleri şekilde binlerce mumla aydınlatılan opera salonunda olup bitenler tamamen müzisyenlerin gözleri önünde cereyan ederdi; tabii eğer sahne sigara dumanlarına boğulmazsa. Hatta salonun fiziksel düzeni bile dinlemekten ziyade sosyalleşme amacına hizmet ediyordu. Çünkü ikinci ve üçüncü katların yan taraflarındaki localar çıkıntı şeklinde değil girinti şeklindeydi ve locaların duvarları sahneye doğru eğimli değil düz açılarla inşa edilmişti; dolayısıyla da localarda bulunan insanlar için birbirleriyle muhabbet etmek ya da karşı localardaki insanlara bakmak sahnedeki oyunculara bakmaktan daha kolaydı (Johnson 1995, 10) (şekil 36). Londra'daki durum da daha parlak değildi. Hogarth'ın, 1728 yılında sahnelenen *Beggar's Opera*'nın [Dilenci Operası] en can alıcı noktasını resmettiği tablosunda bazı aristokratların sahnedeki koltuklarda oturmasını işliyordu mizahi bir anlatımla: Polly'yi [bir papağan] oynayan Lavinia Fenton oyundaki aktörlere değil, sahnenin hemen yanı başındaki bir masada oturan sevgilisi Bolton düküne bakıyor (Paulson 1991-93, C. 1) (şekil 37).

Fransızlar 1759 yılında, İngilizler de hemen ardından 1762 yılında sahnedeki koltukları kaldırdılar. Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde yeni inşa edilen tiyatro salonlarında loca duvarları sahneye doğru eğimli olarak yapılıyor ve salonun arka kısımlarına sabit koltuklar yerleştiriliyordu; fakat bu uygulama dinleyicilerin sesini umulduğu kadar kesmiyordu (Rougement 1988). Sahnedeki aristokrat koltuklarının kaldırılması sadece sahne oyunlarının eğlencelik bir şey olarak algılanmasına son verme çabasını göstermekle kalmıyor aynı zamanda da tiyatronun toplumsal/ritüel yönünden kalan son izleri de ortadan kaldırıyordu. Şimdi artık ciddi operalar ve oyunlar sanatsal bir yanılsama deneyimi olarak görülüyor, tiyatro seyircileri de saygılı ve dikkatli biçimde sessizce oturmaya teşvik ediliyorlardı (Caplan 1989). Bu yeni seyirci davranışının tipik hale gelmesi için XIX. yüzyılın ortalarına dek beklenecekti; bu arada, tiyatro salonlarındaki fiziksel değişikliklerle sessizce dinlemeyi özendirme girişimleri estetik kuramlarının yolunu açıyordu.[1]

1. Sahnedeki koltuklar kaldırılırken, dinleyici davranışlarında daha sonraki estetik kuramlarıyla bağlantılı bir başka değişiklik ortaya çıktı: Artık dinleyicilerin çoğu sahnelenen şeye gösterilecek doğru tepkinin ipuçları için sahnede yahut da localarda oturan soylulara ve uzmanlara bakmıyor, bunun yerine kendi kişisel yargısına daha fazla güveniyordu (Johnson 1995, 92).



Şekil 35. Augustine de Saint Aubain, *Le Concert à Madame la Comtesse de Saint Brisson* (tarihsiz). Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle.

Terim ilk olarak Alexander Baumgarten tarafından şunun şurasında 1735 yılında kullanıldığı için tikel estetik kuramlarının tarihini izlemenin yeri burası değil. Bunun yerine sanat karşısında gösterilen geleneksel tepkilerde ortaya çıkan bir bölünmenin kimi işaretlerini betimleyeceğim. Bu bölünme, sanatın fayda ve eğlence yönlerinin getirdiği tatmini, sonraları estetik adını alacak olan özel bir zevk türünden ayıran bir bölünmeydi. Beğeni ile estetik arasındaki can alıcı fark şudur: Beğeni her zaman için iflah olmaz biçimde toplumsal bir kavram olagelmiştir ve en az doğanın veya sanatın güzelliği ya da anlamıyla olduğu kadar yeme içmeyle, giyim kuşamla ve hal ve tavırlarla da alakalıdır. Eski Yunanlılardan XIX. yüzyıla gelinceye dek, beğeninin birincil anlamı olan tat alma duyusu, dokunma ve koku alma duyularıyla birlikte, görme ve işitme duyularına göre fazlasıyla bedensel ve tensel bulunarak aşağılanmıştır (Korsmeyer 1999). Örneğin, XVIII. yüzyılda Lord Kames beğeniyi tartıştığı etkili çalışmasına, değerli ve "yüce" görme ile işitme duyularını "aşağı" bedensel duyular olan tat alma, dokunma ve koklamadan ayırarak başlıyordu (Kames 1762, 1-6). Keza XVIII. yüzyılda beğeni kuramına katkıda bulunan yazarla-



Şekil 36. Jean Michel Moreau le Jeune, *La Petit Loge* (1777). İki beyefendi Paris Operası'ndaki localarında bir dansöz ağırlıyorlar. Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle.

rın çoğu da aynı şekilde güzel sanatlardaki beğeniyi bu kelimenin doğal çağrışımları olan sıradan tensel zevklerden ya da faydanın getirdiği tatminden ayırmaya çalışıyordu. Yeni "estetik" teriminin avantajı da bu türlü metaforik anlamlar taşımıyor oluşuydu. Ancak burada beğeninin estetiğe dönüşmesini getiren entelektüel süreci tetkik etmeden önce –sahnedeki aristokrat koltuklarının kaldırılması veya salonun arkalarına sabit koltukların yerleştirilmesiyle amaçlanan

sahneyi daha bir sükûnetle dinlemek gibi– kimi "estetik" davranışların ortaya çıkışını ele almalıyız.

A. ESTETİK DAVRANIŞIN ÖĞRENİLMESİ

Bu yeni estetik davranış türü hakkındaki özellikle açıklayıcı örneklerden biri, yüzyılın son üçüncü diliminde Britanya'da çok popüler olan "pitoresk turu"ydu. Bir manzarayı "pitoresk" olarak tecrübe etmek demek manzarayı bir tabloya bakar gibi seyretmek demekti. Bu tamamen görsel olan tutum bugün bize o kadar doğal geliyor ki bu estetik davranışın aslında ilk olarak ahlâki ve faydacı bir davranış şeklinde ortaya çıktığını kaçırmamız işten bile değil. XVIII. yüzyılın başlarında malikâne arazilerinde, örnek alınacak heykellerle ve Horatius'un eski şiir idealine göre tasarlanmış Stowe bahçesindeki neoklasik "Erdem Tapınağı" gibi yapılarla süslenen sakin meditasyon vadileri bulunurdu: "İyi bir Bahçenin Amacı ve Tasarım Hedefi hem



Şekil 37. William Hogarth, *Dilenci Operası, III* (1729). Connecticut New Haven'daki Yale Britanya Sanatı Merkezi Paul Mellon Koleksiyonu'nun izniyle.

faydalı hem de hoş olmaktır" (Andrews 1989, 52). Ne var ki, yüzyılın ortalarına gelindiğinde, yeni tasarlanan bahçe planlarının birçoğunda örnek alınacak heykeller çıkarılıyor ve malikâneler sırf gözün tatminini amaçlayan bir manzara olarak tasarlanıyordu.

William Gilpin'in etkili pitoresk elkitaplarına göre, düzenli araziler ve sağlam konutlar belki bize ahlâki tatmin sağlayabilirdi ama hiçbir "Hayal gücü zevki" veremezdi (Andrews 1989, 48). Pitoresk güzelliği yaratan şey tamamen görsel etkenler olan ışık, bomboş araziler, engebeli yüzeyler ve harabelerdi (Gilpin 1782). Bundan başka, gerçekten pitoresk bir manzaraya yalnızca bazı insanlar yakışırdı: "Bizim içeriye almadığımız insanlar ... inek sağıcısı kadınlar ... sabancılar, orakçılar ve *her biri kendi işiyle uğraşan* türlü türlü rençberler... gerçek hayatta –ortalıkta aylak aylak dolaştıkları için– adam yerine konulmayan bu insanlar pitoresk manzaranın değerli unsurlarıdır" (Bohls 1995, 96). Gilpin gibi yazarlardan ahlâki ve faydacı kaygıları bırakıp tamamen görsel kaygıların peşinde koşma öğüdünü alan yeni yerli turistler ellerinde elkitapları, krokiler, günlükler ve bir de estetik ile ilgili gereçlerin en anlamlı parçalarından biri olan "Claude aynası"yla soluğu Wye nehri ve benzeri mekânlarda alıyorlardı. Hafifçe siyaha boyalı bu dışbükey ayna bir manzarayı uygun bir biçimde minyatür bir Claude Lorrain tablosunun ölçeğine ve tonlamasına indirgi-



Şekil 38. William Gilpin, *Wye Nehri Gözlemleri*'nden bir taslak (1782). Urbana-Champaign Illinois Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Kitap ve Özel Koleksiyonlar Bölümü'nün izniyle.

yordu (şekil 38). Bugün Jane Austen'in *Northanger Abbey*'indeki [Northanger Manastırı] pitoresk turisti parodisi hoşumuza gider muhtemelen: Catherine Morland, Beechen Cliff'in tepesinden aşağıya bakıyor ve "bir manzaraya uymadığı gerekçesiyle bütün bir Bath kentini" defterinden siliyor (Austen 1995, 99). Fakat bugün bize ne kadar bayağı gelirse gelsin, Claude aynaları, elkitapları ve günlükleriyle pitoresk turizmi bizim estetik dediğimiz davranışa doğru atılan önemli adımlardan biriydi.

Öte yandan Addison'un *Spectator*'da "Hayal Gücünün Zevkleri" başlığıyla yayımlanan dizisiyle başlayan uygun tutumlar oluşturma çabalarına yol açan şeylerden biri de şiir ve roman okuyucularının sayısındaki hızlı artıştı. Kitabımızın 4. Bölümünde, 1680'li yıllardan itibaren Fransız dergisi *Le mercure gallant*'ta edebi tartışmaların başladığını belirtmiştik (şekil 39). Almanya'da, XVIII. yüzyılın sonlarında hızla gelişmekte olan dinsel olmayan edebiyat piyasası şiddetli bir kamusal tartışmaya yol açıyordu: Bir yandan devlet ve din adamları ahlâki ve siyasi istikrar hakkında endişeye kapılırlarken öte yandan Fichte, Goethe ve Schiller ise aşırı duygusallığın ucuz korku romanlarının gördüğü beğeniden yakınıyorlardı. Yeni edebiyat eleştirisi, okuyucuları sadece hangi kitapları okumayacakları konusunda yönlendirmekle kalmıyor, aynı zamanda bazen bu kitapları nasıl okumaları gerektiği konusunda da bilgilendirmeye çalışıyordu. Schiller'in *Horen*'i gibi süreli yayınlar yahut da Johann Bergk'in *The Art of Reading* [Okuma Sanatı] gibi kitapları, Christoph Wieland'ın sanat eseri dediği türden kitapların edebi biçimi üzerinde yoğunlaşan düşünceli bir okumayı aşılamaya çalışıyorlardı (Woodmansee 1994).

Aynı şekilde halkın yeni sanat müzelerinde nasıl hareket etmesi gerektiği konusunda da eğitilmesi gerekiyordu. Devrim sırasında Louvre Sarayı'nın bir bölümü kamusal bir sanat müzesi haline getirilirken, insanlara galerilerdeyken şarkı söylememelerini, şakalaşmamalarını ya da oyun oynamamalarını, bunun yerine buraları bir "sükûnet ve meditasyon mabedi" gibi saygılı biçimde gezmelerini hatırlatan tabelalar konuldu (Mantion 1988, 113). Yeni ortaya çıkan bu sanat kamuoyunun daha derin bilgili üyeleri ise resim ve heykellere incelmiş, hatta tinsel bir zevk nesnesi muamelesi yapmak için bu tür uyarılara ihtiyaç duymuyorlardı. Britanya soylularının bir kısmı daha önceleri resme geleneksel anlayışla bakarak bunun kamusal ve hatta siyasal bir amaçla icra edilen bir sanat olduğunu düşünüyordu. Ne var ki bu bakış açısı yüzyıl içerisinde tedrici bir değişime uğruyor ve Adam Smith ile David Hume gibi yazarlar sanatın birincil amacının eğitim değil



Şekil 39. Jean-Honoré Fragonard, *Kitap Okuyan Genç Kız* (1776). Washington, D.C., Ulusal Sanat Galerisi'nin izniyle. Bayan Mellon Bruce'un babası Andrew W. Mellon anısına armağanı. © 2000 Washington, D.C., Ulusal Sanat Galerisi Mütevelli Heyeti.

zevk olduğunu söylüyorlardı (Barrell 1986). Eğer resmin ahlâki değerler üzerinde olumlu bir etkisi olacaksa bu ancak dolaylı bir biçimde olacaktı. Gerçi mesela Gilpin bahçecilik deneyimine ahlâki düşüncelerin sokulmasına karşı çıkıyordu ama o da güzel sanat deneyimlerinin dolaylı bir ahlâki fayda sağladığına inanıyordu: "Bir Oratoryoyu din-

lerken kendimden geçtiğimde, [Raphael'in] Resimlerine ağzım açık bakarken ya da bu tatlı ve mutlu Yürüyüşlere çıktığımda Zihnimin açıldığını ... ve Kalbimin iyice ferahladığını hissedebiliyorum ... bu yüce Zevkler için Beğenimin olması beni daha iyi bir İnsan yapıyor" (Andrews 1989, 53). Edebiyat eleştirmeni William Hazlitt ise 1799 yılında Orléans dükünün koleksiyonunu gezerken duyduğu ruhsal heyecanları betimlerken çok daha coşkun ifadeler kullanıyordu: "Önümdeki sis perdesi ortadan kalkmıştı, gerçeği tüm çıplaklığıyla görüyordum artık ... gözlerimin önünde yepyeni bir dünya ve yepyeni bir cennet vardı şimdi. Titian'ın, Raphael'in, Guido'nun, Domenichino'nun, Caracci'nin isimlerini hepimiz duymuşuzdur; fakat onlarla yüz yüze görüşmek, ölümsüz eserleriyle aynı odada bulunmak... o günden bu yana ben bir resim dünyasında yaşıyorum" (Haskell 1976, 43). Fransa'da da benzer tepkiler alıyordu resim; bir eleştirmen Louvre'un sergi salonundan "bu sanat mabedi" diye söz ederken başka bir eleştirmen de akademinin 1779 yılındaki Salon sergisi hakkında "bütün insan soyunu birleştirebilecek bir duygu görüyorum burada ... tutkulu Güzel Sanatlar aşkı" diye yazıyordu (Crow 1985, 4, 19). Sanat kültü ve buna eşlik eden tumturaklı, yarı-dinsel retorik çoktan tedavüle girmişti artık.

Hazlitt'in tepkisinde, XVIII. yüzyıl sonlarındaki kültürlü bir centilmenin Romantik duyarlığını görüyoruz. Pekiyi yüzyılın başlarında büyük bir soyludan, bir hanımefendiden tutun da Savoylu bir vasıfsız işçiye, bir balıkçı kadına ve "sırf doğal duygularınca yönlendirilen" ama yine de "adil bir gözlem"e ulaşan "hoyrat bir zanaatçı"ya (Crow 1985, 4) varıncaya dek envai çeşit insanı içine alan Louvre ziyaretçileri için ne diyeceğiz? Acaba bu "doğal duygu" evrensel bir şey mi, hem Mairobet'te hem de hoyrat zanaatçıda bulunan bir şey miydi? Eğer böyleyse o zaman insanların beğenileri arasında neden bu kadar fark oluyordu? Bu sorular, estetik tarihçilerinin "beğeni sorunu" dedikleri şeyin, yani nesnel ya da doğuştan gelen bir beğeni standardının olup olmadığı meselesinin bir parçasını oluşturuyordu. Eğer balıkçı kadın ya da zanaatçı bu incelikli yargı gücüne sahipse o zaman herhalde böyle bir standart var gibi görünüyordu. Ancak eğer insanlar güzel sanatları nasıl değerlendireceklerini sonradan öğrenmek zorundalarsa o zaman beğeni, eğitim ve kendisine ayrılacak boş vakit gerektiren toplumsal bir meseleydi.

B. SANAT KAMUOYU VE BEĞENİ SORUNU

Güzel sanat kategorisinin işlendiği 5. Bölümde şunu gördük: Güzel sanatları zanaattan ayıran başlıca kıstas güzel sanatların faydaya ya da duyusal hoşlanmaya değil de beğeninin daha ince zevklerine hitap etmesiydi. Bundan başka, bu incelmiş türde sık yaşanan deneyimler kibar kamuoyunu cahil yoksullardan yahut da yontulmamış zenginlerle bunların "kaba" zevklerinden ayırıyordu. Bununla birlikte, yüksek beğeni için gerekli görülen ince duyarlığa sahip olmadıkları düşünülenler yalnızca yoksul işçiler ya da budala toprak ağaları değildi; aynı şekilde beyaz ırktan olmayanların, çoğu kadınların ve zenginler sınıfından da, sanatla lüksü birbirine karıştıran aylak zenginlerin de böyle bir duyarlığa sahip olmadıkları düşünülüyordu.

Her ne kadar XVIII. yüzyılda beğeni üzerine kalem oynatan birçok yazar işçilerin incelmiş bir beğeni için gereken araçlardan ya da kapasiteden yoksun olduklarını söylese de, örneğin Kant gibi sanat kamuoyunun bir üyesi olmanın neredeyse tek şartının okuryazarlık olduğunu düşünen yazarlar da vardı. İncelmiş beğeniye kimin yeterli olup kimin olmadığı konusundaki farklılaşmanın iyi bir örneği, Fran-



Şekil 40. Pietro Antonio Martini, *Le Salon du Louvre 1785*. Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle. 1785 yılına gelindiğinde akademinin senelik salonları büyük kalabalıklar çekiyor ve ateşli eleştirel yorumlara neden oluyordu. O yıl yaptığı *Horatilerin Andı* adlı eseri çoklarınca kimi Devrimci ideallerin habercisi olarak görülmüş olan Louis David burada oluşan kamuoyunun bir kısmını akademinin daha muhafazakâr liderlerine karşı kullanmayı biliyordu.

sız Akademisi'nin yıllık Salon sergisinden kimin anlayıp kimin anlamadığı hakkındaki tartışmaydı. Tartışmanın bir ucunda olan Louis de Carmontelle idealist bir tavırla "her sınıftan yurttaşlar Salonu tıklım tıklım dolduruyor ... [ve] kamuoyu, yani güzel sanatların doğal hâkimi ... hükmünü veriyor" (Crow 1985, 18). Öte yandan akademi müdürü Charles Coypel ise şöyle diyordu: "Kamuoyu bir günde yirmi farklı kılığa giriyor. ... Sabahki kamuoyunun hayran kaldığı bir şey öğlenki kamuoyunca ayıplanıyor. ... Hepsini dinleyince gerçek bir kamuoyunu değil sadece kalabalığı dinlemiş oluyorsunuz" (Crow 1985, 10) (şekil 40). Tiyatro seyircileri ve konser dinleyicileri hakkında da benzer bir ayrım yapılıyordu. Yüzyılın ilk yarısında, gürültülü arka sıralar [parterre] içeriye ucuz biletlerle girerek sahneyi ayakta takip edenlerin yeri olmaya hâlâ devam ediyordu ve tüccarlar, öğrenciler, mahkeme kâtipleri, tezgâhtarlar, serbest meslek sahibi zanaatçılar ve uşaklar tarafından dolduruluyordu (Rougemont 1988). Dubos "*parterre* kamuoyunun kurallardan habersiz bir biçimde hem oyunlar hem de oyun yazarları hakkında değerlendirmelerde bulunduğunu" söylüyor ama hemen ardından da kendisinin "alt sınıfları kamuoyuna dahil etmediğini ... yalnızca karşılaştırma yoluyla beğeni kazanmış ... insanları dahil ettiğini" ekliyordu (Dubos, 1993, 279). Yüzyılın ikinci yarısındaki birçok gözlemciye göre parterdeki insanlar arasındaki işçilerin sayısı gittikçe arttığı için buradaki değerlendirmenin kalitesi de düşüyordu: "Müziğin kaderini işçilerle tüccarlar çiziyor. Tiyatroları dolduran onlar. Müzikal yarışmalara dinleyici olarak katılıyorlar ve beğeninin oluşmasında söz sahibi insanlar oluyorlar" (le Huray ve Day 1988, 125). Gerçi muhtemelen bu tehlike işaretleri abartılıyordu ama yine de bunlar ortak bir kültürel ve sınıfsal endişenin kanıtıydı.

XVIII. yüzyıl Avrupası'ndaki çalışan nüfusun küçük ama önemli bir kısmı, dönemin resimlerinde sahiplerinin servet ve statüsünün göstergesi olarak görülebilen Afrikalı kölelerden ve hizmetçilerden oluşuyordu. XVIII. yüzyılda estetik üzerine kalem oynatan başlıca yazarlardan ikisi, beyaz ırktan olmayan insanların doğaları gereği incelmiş bir sanat zevki konusunda yetersiz oldukları görüşünü ortaya atıyorlardı. Bu konuda en kötü şöhretli ve toptancı yorum David Hume'unkidir: "Zencilerin doğaları gereği beyazlardan aşağı oldukları düşüncesindeyim. Hiç uygar bir zenci ulus var mı? ... ne yaratıcı bir üretimleri, ne sanatları, ne de bilimleri var. ... Sömürgelerimizi bir tarafa bırakalım, AVRUPA'nın dört bir yanında ZENCİ köleler var ve

hiçbir allahın kulu bunlarda herhangi bir yaratıcılık izine rastlamış değil" (1993, 360). Gerçi James Beattie ve diğerleri Hume'un yanlışlarını ve önyargılarını reddediyorlardı ama Kant "Afrikalı Zencilerin doğasında elle tutulur hiçbir duygu yoktur" şeklindeki görüşünü desteklemek için alıntı yapacak kadar kafa yormuştu Hume'un denemesi üzerinde (Kant 1960, 110; Eze 1997, 63).

Kadınların "ince zevk" sahibi insanların dışında tutulmasında, renkli ırktan yahut da işçi sınıfından insanların dışlanmasında olduğu kadar toptancı davranılmıyordu. Birkaç erkek yazar aslında kadınların erkeklerden daha ince zevklere sahip olduklarına inanıyordu ama içlerinde Shaftesbury ve Kant'ın da bulunduğu çoğunluğa göre kadınlar duyarlıklarının yanında olması gereken entelektüel güçlerden yoksundular. Kadınlardan güzel sanatlar alanında uzmanlaşmaları değil, sadece ikincil sanat ya da zanaatların pratisyenleri olarak çalışmaları bekleniyordu genellikle. Jane Austen'in tamamlanmamış romanı *Sanditon*'da "Beaufortların iki kızı" koca bulmaktaki hünerlerini göstermeleri için ebeveynleri tarafından sahildeki bir tatil köyüne götürülür: "İki kız çok becerikli ve çok Cahildi," diye yazıyor Austen, "birisi için bir Harp kiralandı, öteki içinse Resim defterleri alındı" (Bermingham 1992, 14).

Tabii sağlıklı bir karşılaştırmalı beğeni için gerekli entelektüel kapasiteden yoksun oldukları düşünülen insanlar sadece bayağı yoksullar, beyaz olmayanlar ve çoğu kadınlar değildi; aynı zamanda güzel sanatlarla ilgilenmeyen bayağı zenginler de bu insanların içindeydi. Bir de, resim koleksiyonu yapmalarına yahut meşhur yazarlar ve müzisyenler için salon toplantıları düzenlemelerine rağmen doğru estetik tutumlar sergilemeyi beceremeyen bir zenginler ve soylular grubu daha vardı. Oldukça derin bilgi birikimlerine rağmen bu gruptaki insanlar, bu konuda kalem oynatan yazarlar tarafından, ince zevklerini yanlış yolda kullanarak teşhir, dekorasyon ve eğlenceye –ki XVIII. yüzyıl dilinde bunların adı "lüks"tü– yatırdıkları gerekçesiyle yüksek zevk sahibi insanlar sınıfına sokulmuyorlardı. Modern estetik düşüncesinin inşasında üst sınıf lüksünün eleştirisi, alt sınıflar ve kadınlarla özdeşleştirilen duyusal ve faydacı zevklerin reddi kadar önemliydi belki de. Fakat tabii gösterişçi tüketimi ifade eden daha yalın anlamıyla lüksün savunucuları da vardı XVIII. yüzyılda; örneğin Hume, Bernard Mandeville, Adam Smith ve Charles-Louis Secondat de Montesquieu. Ne var ki yüzyılın ortalarından itibaren birçok eleştirmen lüksün sanat üzerindeki kötü etkileri üzerinde yoğunlaşmaya ve buna

paralel olarak doğa, ahlâk ve eskiler adına gösterişçi tüketime ve rokoko rezaletine saldırmaya başlıyordu. Nitekim Lord Kames evrensel beğeni standardını bilen insan tipini betimlerken sadece "geçimleri için bedensel emeğe bağımlı" kimseleri değil aynı zamanda kösnül zevk düşkünlerini ve özellikle de "halkın nazarında itibar kazanmak" için servetini gösterişe yatıran para babalarını da bu tipin dışında tutuyordu (1762, 369).

Lükse yöneltilen bu saldırının önemli bir alt metni de pek çok yazarın kadınlara yönelttiği suçlamaydı. Shaftesbury "akli" zevklerden ziyade duyulara hitap eden bir rokoko tarzının başarılı olmasında kadınlara suç buluyordu (Barrell 1986, 38). Gabriel Sénac de Milhan da kadınların ve özellikle de metreslerin lüks evler, bahçeler, mobilyalar, resimler ve heykellere talebi artırmak suretiyle Fransız soylu sınıfının geleceğini tehdit ettiklerini söyleyerek okurlarını ikaz ediyordu (Saisselin 1992, 41). Louis-Sébastien Mercier ise yıllık salon sergilerinde portrelerin tarihsel resimlerden daha çok rağbet bulmasına hücum ediyor ve "fırçalar kendilerini aylak servete, yapmacık *coquetterie*'ye* sattıkları sürece ... portreler süslü kadın odalarında kalacaktır" diyordu (Crow 1985, 21).

Ne var ki esmer tenli vahşiler, cahil yoksullar, yontulmamış orta sınıflar, lüks düşkünü zenginler ve hafifmeşrep ya da sadece becerikli kadınlar elendiği zaman bile "ince zevk"in belirleyici özelliklerini tanımlama sorunu, üst sınıftan erkeklerle bu elemeyi geçebilen kadınlardan oluşan küçük grup için hâlâ varlığını koruyordu. Bu konuda Hume ya da Kames gibi yazarlar yine böyle bir zevki kullanacak *kişinin* belirleyici özelliklerini tanımlamayı tercih ederlerken, bir Dubos ya da Mendelssohn bizatihi ince zevkin kendisinin doğasını ve işleyişini tanımlamaya çalışıyordu. Dolayısıyla da beğeni/zevk "meselesi" sadece evrensellik ve doğuştanlık sorununu değil aynı zamanda da ince zevk için ne tür özel toplumsal yahut zihinsel özelliklerin gerektiği sorununu içine alıyordu. Tabii aslında tamamen yeni bir sorun değildi bu; çünkü zaten beğeni uzun zamandan beri özel türden örtük bir bilgi olarak, bir "ne olmadığını biliyorum" olarak tanımlanmaktaydı. Burada yeni olan şey şuydu: Artık farklı bir güzel sanatlar kategorisi inşa edilmişti ve bu kategori kavramsal ve kurumsal olarak işlevsellikten ve gündelik zevk bağlamlarından ayrılmıştı, dolayısıyla da güzel sanat deneyiminin de benzer şekilde öteki deneyim türlerinden ayrılması gündemdeydi. XVIII. yüzyıl boyunca sayısız sanatçı, eleştirmen ve filozof kaleme aldıkları sayısız kitap, deneme ve mektupta bu

* *Coquetterie* (Fr.): Süs merakı, beğenilme merakı. (y.h.n.)

soruları kendilerince cevaplandırmayı denediler ve bu süreçte de modern estetik anlayışını inşa ettiler.

C. ESTETİĞİN UNSURLARI

Eski beğeni düşüncesinin üç ana unsuru modern estetik düşüncesine dönüştü: (1) Güzellikten alınan sıradan zevk özel bir zevk türü haline gelerek incelmiş ve entelektüel zevke doğru gelişti, (2) önyargı içermeyen yargılama düşüncesi tarafsız derin düşünme idealine dönüştü ve (3) güzellik kaygısının yerini önce yücelik kavramı ve en sonunda da yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesi alıyordu.[22] Bu unsurlar içinde en önemli olanı, kibar yahut ince beğeniyi eskinin "tercih olarak beğeni" nosyonundan ayıran özel incelmiş zevk düşüncesiydi. Eski sanat sisteminde, tıpkı işlevsellik gibi zevk de bir araç olarak algılanıyordu; bu eski sistemde sanat zevki kişinin sağlığım ve toplumsal barışı güçlendiren eğlence ve oyalanmaların kaynağıydı. Ve tabii kendisiyle amaçlanan şeyleri hoş bir biçimde sağlayan faydalı bir araç ve aynı zamanda da bir tatmin kaynağıydı. Ne var ki bu yeni güzel sanat ve zanaat karşıtlığı sistemi bir kez kodlanınca bir ayrım ortaya çıkıyordu: Artık zanaatın sırf tensel zevkleri ya da çıplak faydayı hedeflediği, buna karşılık güzel sanatların ise daha yüksek ve düşünsel bir zevki hedeflediği söyleniyordu. Aslında bu durum, kibar sınıfların popüler kültüre bulaşmama ve hayal gücünün daha incelmiş zevkleri karşısında bu kültürü "sırf" eğlenti olarak damgalama eğilimlerinde zaten ifadesini bulan bir durumdu. Kibar beğeninin incelmiş zevkleri şimdi artık sıkı psikolojik ve felsefi analizlerin nesnesi haline geliyordu.

Yüzyılın başlarında pek çok yazar, beğeniye dair zevkin adeta ayrı bir meleke olduğunu, bir "zihin gözü" (Shaftesbury), bir "iç duyu" (Francis Hutcheson), bir "altıncı his" (Dubos) olduğunu öne sürdüler. Ne var ki kendiliğinden bir yeti olarak beğeni düşüncesi ile beğeniyi toplumsal deneyimlerle geliştirme ihtiyacı arasında bir gerilim vardı. Addison, *Spectator* okurlarına, kendiliğinden tepkilerinin *yüksek* beğeniye uyup uymadığını görmek istiyorlarsa, yapacakları tek şeyin kendi tepkilerini "Daha Kibar Çağdaşlar"ınkilerle karşılaştırmak ol-

2. İngilizcede kaleme alınan estetik tarihlerinin çoğunda işlenen ortak konu Britanya kuramındaki beğeni meselesinin nasıl Kant'a yol açtığının hikâyesidir. Bu geleneksel hikâyeyi son dönemde yeniden yazmaya kalkışan çalışmalardan bazıları şunlardır: De Bolla (1989), McCormick (1990), Barnouw (1993), Gadamer (1993), Becq (1994a), Bohls (1995) ve Paulson (1996).

duğunu söylüyordu (1712, no. 409). Anne-Thérèse de Lambert'in şu ifadesi toplumsal bir kazanım olarak beğeni ile zihinsel bir yeti olarak beğeni arasındaki gerilimi çok iyi yakalıyor: "Bugüne kadar insanlar, yüksek beğeniyi, *yüksek topluma mensup kibar ve ruhani insanlarca tesis edilen bir görenek* olarak tanımlayageldiler. Oysa ben iki şeye dayandığına inanıyorum: Kalpteki çok zarif bir duygululuk ve zihindeki yüksek doğruluk" (Lambert [1747] 1990, 241). Lambert'in bu "kalpteki duygululuk"la "zihindeki doğruluk"u birleştirme çağrısı şunu gösteriyor: "Beğeni"den "estetiğe" geçiş, kısmen, sıradan tensel hazlardan iyice koparmak maksadıyla "daha yüksek" duyular olan göz ve kulağın zevklerine daha entelektüel bir nitelik vermenin sonucu olarak ortaya çıkıyordu.

Addison yine burada da önsezili davranıyor ve "hayal gücünün zevkleri"ni, daha kaba olan duyumsal tatminler ile dimağın daha soyut hazları arasında bir yerlerde konuşlanan şeyler olarak betimliyordu *Spectator*'da (1712, no. 411). Aralarında Hume, Diderot, Rousseau ve Sulzer'in de bulunduğu kimi yazarlar sadece duygusallığı tensellikten, duyguyu heyecandan ayırmakla kalmıyor, aynı zamanda da duygusallıkla aklı bir tür kendiliğinden ya da örtük bilgide birleştiriyorlar ve bu suretle duygusallıkla aklın unsurlarını bünyesinde toplayan üçüncü bir deneyim türünün olduğunu ileri sürüyorlardı. D'Alembert, örneğin, beğeninin, "duygunun hakikatleri"ni keşfeden kendine özgü bir "mantığı"nın olduğunu söylüyordu (Becq 1994a, 687). Hume'a göre "kibar sanat"lardan alınan zevk "... nazik ve hoş tutkular karşısındaki duyarlılığımızı geliştirir; öte yandan da zihnimizin kaba ve saldırgan duygulara olan eğilimini körleştirir" (Hume 1993, 12). Diderot ise "hislerin karşılaştırma yetisine zarar vermediği kibar duygular"a sahip gerçek sanat yargıçlarıyla her acıklı hikâyeye gözyaşı dökenleri ayırıyordu (Becq 1994a, 680).

Eğer daha geniş ölçüde halkın nasıl deneyimler yaşadığı hakkında bir kanıya sahip olmak istiyorsak incelmiş beğeninin iki görsel temsili bize yardımcı olabilir. Anne-Marie Link (1992), içinde gündelik yaşama dair çeşitli vecizelerin yer aldığı orta sınıflara hitap eden bir almanak olan 1780 tarihli *Götingen Cep Takvimi*'nde beğeninin nasıl temsil edildiğini inceliyor. Bu almanakta gündelik yaşamdaki "Doğal" ve "Yapmacık Pratikler"in karşılaştırıldığı gravürler eşliğinde on iki deneme, yani yüksek ve bayağı beğeninin anlatıldığı bir tür özlü bilgiler kitapçığı sunuluyor. Almanağın Mart/Nisan bölümünde, sırasıyla, bir doğa manzarası ve bir sanat eseri karşısında sergilenen doğal ve yapmacık "Duygusallık"ları (*Empfindsamkeit*) karşılaştıran ikişer de-

neme ve çizim bulunuyor. Doğa manzarası karşısında "doğal" bir duygusallığı ya da duyguyu resimleyen gravürde, günbatımında başlarını öne eğmiş orta sınıftan bir adamla bir kadın görüyoruz ve Georg Christoph Lichtenberg'in buna eşlik eden denemesiyse adamla kadının "sakin," "masum" ve "bilinçli olmayan" davranışlarından söz ediliyor. Doğa manzarası karşısındaki "yapmacık" duygusallığın resmedildiği karşıt gravürde ise, giyimleri bu çiftinkine benzeyen ama günbatımını kol ve bacaklarını alabildiğine açarak abartılı jestlerle karşılayan bir çift görüyoruz (şekil 41). Sanat eseri karşısındaki tutumların gösterildiği Nisan gravürlerinde de şunları görüyoruz: Sanat eseri karşısındaki "doğal" duygusallığın resmedildiği gravürde orta sınıftan iki adam bir kadın heykelinin önünde yan yana durmuşlar, ikisi de kollarını kavuşturmuş saygılı bir ifadeyle heykele bakıyorlar. Öte yandan "yapmacık" duygusallığın resmedildiği gravürde ise adamlardan biri parmağıyla kadının elindeki üzüm salkımını işaret edip arkadaşına şaşkınlığını belirtirken arkadaşı da heyecan içinde ellerini kaldırıyor (şekil 42). Almanaktaki resimlemeler ve metinler



Şekil 41. Daniel Chodowiecki, *Doğal ve Yapmacık Duygusallık* (1779). İlk olarak 1780 tarihli *Götingen Cep Takvimi*'nde yayımlanmıştır.

akıldışı duygu patlamalarını reddederek bunların yerine tam da Diderot'nun –karşılaştırma yetisini zedelemeyen duygunun kibar heyecanı– olarak betimlediği türden daha sakin ve düşünceli bir duygusallığı öneriyordu.

Bu yeni incelmiş duygusallık deneyiminin daha dolaylı ama eşit derecede önemli bir örneğini de Fransa'da 1770'lerin ortalarından itibaren müzikal davranış ve tutumlardaki değişimde görebiliriz. Tümüyle enstrümantal müziğin hâlâ aşağı sayıldığı yüzyılın ilk yarısında, opera ve senfonilerin en heyecanlı olarak görülen bölümleri iç çekişlerinin, bağırışların, çığlıkların, muharebe alanındaki kılıç kalkan şakırtılarının, kuş seslerinin, azgın dalgaların, fırtınaların ve çığların taklit edildiği bölümlerdi. Burası anlamlıdır çünkü bu bölümlerin çoğu dinleyicilerin konuşmalarını ve orkestra şefinin çubuğunun sesini kolaylıkla bastırabiliyordu. Fakat dinleyicilerin sessizce dinlemeye başladıkları 1780'li yıllara gelindiğinde, hem bestelenen müziklerin türü hem de dinleyicilerin müzikal deneyimleri fırtına ve muharebe gürültülerinden ziyade insan duygularının müzikal ifadesine doğru kaymıştı. Bu bağlamda dönüm noktalarından biri, daha incelikli besteleri ve sahne performansı sayesinde gösterişli efektlerden dokunaklı armoni ve orkestrasyona geçişi sağlayan besteci Christoph Willibald Gluck'm Paris'e gelişiydi. Bir yazar 1779 tarihli bir opera galasını betimlerken "yüzlerine vuran en coşkulu duygular"a rağmen "herkesin dikkat kesildiği"nden söz ediyordu (Johnson 1995, 59). Tıpkı Götingen gravürleri örneğindeki gibi burada da güzel sanat izleyicileri aynı anda hem sanat eserinden çok etkileniyor hem de sükûnetlerini koruyabiliyorlardı, yani daha sonraki kuramcıların "estetik" diye adlandıracakları türden bir tutumu izleyerek entelektüel konsantrasyonla yoğun duygulanımı birleştirebiliyorlardı.

Ne var ki ayırt edici bir deneyim olarak estetiğe dair modern düşüncenin tümüyle formüle edilmesinden önce, beğeni düşüncesinin iki yönden, daha ileri düzeyde incelikli hale gelmesi gerekmişti. Birincisi, "ince beğeni"deki zevkin doğasının iyice tanımlanması girişimi tarafsız derin düşünce fikrine yol açtı. İkincisi, güzelin nesnel niteliklerinin soruşturulması sonucunda ise güzel, yüce ve pitoreskten ayrıldı ve dolayısıyla da daha genel bir kavramın yolu açıldı.

Eski sanat sisteminde, beğeni ister ahlâki, ister pratik ve isterse eğlendirici olsun genellikle sanat eserlerinde güdülen bir "çıkar"la [interest] bağlantılıydı. Bu yeni güzel sanatlar sisteminde ise sanat eserleri karşısında en uygun tepkinin "tarafsız" [disinterested] derin düşünce olduğuna inanılıyordu. Paradoksal olarak, "tarafsızlık" [di



Şekil 42. Daniel Chodowiecki, *Doğal ve Yapmacık Sanat Bilgisi* (1780). İlk olarak 1780 tarihli *Göttingen Cep Takvimi*'nde yayımlanmıştır.

sinterestedness] düşüncesinde, odaklanmış dikkat anlamına gelen yoğun bir "ilgi" [interest] içeriliyordu; ama öte yandan ahlâki ya da dinsel bile olsa mülk edinme veya kişisel tatmin arzusu anlamında *herhangi bir* çıkardan tamamen azade bir şeydi bu düşünce. Burada genel tarafsızlık anlayışının iki kaynağı çıkıyor karşımıza; bir tanesi aristokratik/siyasal, öteki ise felsefi/dini. Bunlar her ne kadar bir arada değerlendirilebilir olsalar da aslında her birinin vurgusu ötekininkinden biraz farklı. Yurttaş hümanizmi olarak bilinen siyasal perspektife göre, ancak ve sadece düşünüm için serbest zamanları olan zengin insanlar kendi çıkarlarının üstünden [tarafsız] bakarak toplumu bir bütün halinde gözlemleyebilirdi. Britanyalı ve Fransız yazarların çoğu şu ya da bu biçimiyle bu egemenlere özgü tarafsızlık idealini benimsiyordu.[3] Addison'un *Spectator*'daki çok alıntılanan satırlarında şöyle deniyor: "Kibar bir Hayal gücü olan bir Adamın ...

3. On dokuzuncu yüzyılın başlarında. Devrim öncesine nostalji duyan Alexis de Tocqueville aristokratik idealdeki tarafsızlığın niteliğini vurguluyordu; ona göre o zamanlar yükselişte olan ihtiraslı ve açgözlü orta sınıflarda olmayan bir şeydi bu. Bkz. Shiner (1988).

Tarla ve Çayır-çimen Manzarasından aldığı Tatmin, başka birisinin bunların Mülkiyetinden aldığı tatminden daha fazladır genellikle ... O Adam Dünyaya, deyim yerindeyse, bambaşka bir Gözle bakar" (1712, no. 411). Shaftesbury, bu aristokratik tarafsızlık kavrayışını doğruya, iyiye ve güzele dair akılcı düşünmeyi teşvik eden bir yeni Platoncu felsefeyle birleştiriyordu. Okyanusun, bir manzaranın ve bir insan bedeninin güzelliği karşısında verilecek doğru tepkinin irdelendiği çok alıntılanan bir diyalogda "şiddetli arzu" ile "akılcı ve incelmiş bir derin düşünce"yi karşılaştırıyordu (Shaftesbury [1711] 1963, 128). Dubos'da, Hutcheson'da, Hume'da ya da Archibald Alison'da olduğu gibi tarafsızlık, önyargıların ve sığ bir kendine saygının üzerine çıkma kabiliyetinden çok da farklı olmayan bir şey olarak görünüyor kimi zaman (Townsend 1988, 137).

Dinsel ve teolojik tarafsızlık kavramı ortaçağ mistisizminden de ötede gerçek Tanrı sevgisinin yalnız ve sadece Tanrı'nın rızası için olması gerektiğinin altını çizen Augustinus'a dek uzanıyor. Daha önce "kendine yeteli bir dünya" olarak sanat eseri düşüncesini incelediğimiz Karl Philipp Moritz, bu tür eserlere gösterilecek doğru tepkiyi derin düşünceye dayalı Tanrı sevgisinin sözdağarı çerçevesinde betimliyordu: "Güzel bir nesne bütün dikkatimizi kendi üzerine çektiğinde biz bir süreliğine kendi kendimizi unutuyoruz, öyle ki adeta onda kendimizi kaybediyoruz; ve güzelliğin bize sunduğu saf ve tarafsız zevkin en yüksek derecesi işte bu kendini kaybetme, bu kendini unutmadır ... bu zevk, tabii eğer gerçek olacaksa, tarafsız sevgiye yaklaşmalıdır" (Moritz 1962, 5; Woodmansee 1994).

Beğeni kavramının estetiğe dönüşmesine yardım eden üçüncü bir unsur ise güzel üzerindeki geleneksel vurguya yüce ve pitoresk düşüncelerinin de eklenmesiydi. Kökeni retorik ya da şiirsel üslup kuramlarında olan, etkinin büyüklüğü anlamına gelen "yüce," XVIII. yüzyılda çok daha kapsamlı biçimde, olağanüstü güçlü bir etki yaratan bütün doğa ya da sanat eserleri için kullanılmaya başlandı. İlk başlarda yüce, güzelliğin yönlerinden biri olarak algılandı fakat çok geçmeden güzellikle karşıt bir şey haline geldi. Artık yüce muazzam, korkunç ya da dehşetli olan ama bize zarar veremeyeceği bir ortamda üzerinde düşündüğümüz için bize zevk veren bir şeyin –örneğin, bir ovanın ortasında yükselen kocaman bir dağın, denizdeki bir fırtınanın ya da Milton'un Cehennem tasvirinin– deneyimlenmesi olarak çeşitli şekillerde betimleniyordu. Yüce ile karşılaştırıldığında güzel daha çok büyüleyici, sempatik, uyumlu, ve öncelikle hoş bir şey olarak deneyimlediğimiz şey olarak betimleniyordu (De Bolla 1989). Aynı

modern sanat sisteminin öteki bileşenlerinde olduğu gibi yücenin birçok versiyonu da başlangıcında cinsiyet olarak erkekti. Hatta Burke'ün bazı erkek çağdaşları bile kendisinin güzellik tasvirinin, tam tersine, kadınlığın kalıplarının neredeyse bir karikatürü olduğunu – zarif, ürkek, küçük, latif, hafif– fark ediyorlardı (Burke 1968 lxxv). Kant, güzel ve yüce üzerine kaleme aldığı ilk kitabının bir bölümünü tamamen erkeklerin yüce (soylu, kahraman, güçlü, derin) kadınların ise güzel (büyüleyici, nazik, zayıf, yüzeysel) oldukları düşüncesine ayırıyordu (Kant 1960). Yüce üzerine geliştirilen kuramlar yüzyılın sonuna gelindiğinde önemli ölçüde karmaşıklaştı; ve yüce, Romantiklerden bugüne dek pek çok sanatçı ve filozof tarafından, sırf güzelden çok daha güçlü ve estetik anlamda daha önemli bir kavram olarak görülmeye devam etti (Ashfield ve De Bolla 1996). Güzelin yanı sıra yücenin, pitoreskin ve öteki niteliklerin önemindeki artış, ayrı ayrı herbirine verilen tepkilerin en önemli taraflarını kucaklayabilecek yeni bir kavram ve terimin yolunu açıyordu (Cassirer 1951).

"Estetik" terimini ilk olarak kullanan kişi, bunun, şiirin "duyumsal söylemine" karşılık gelecek cinsten bir terim olduğunu düşünen Alexander Baumgarten'di. Baumgarten duyumun kendi mantığı için bir ad arıyordu ve en sonunda Yunancada "duyularla ilgili" anlamına gelen *aiesthesis*'ten hareketle buna "estetik" adını verdi (1954). Duyularla hayal gücünün sanattaki ortak işlev alanı için ayrı bir terim icat etmekle, Baumgarten üç şeyi birden yapıyordu: Zihinsel güçler dünyasında duyguya ya da duygusallığa daha önemli bir rol veriyordu; kaçınılmaz biçimde fizyolojik ve toplumsal çağrışımlar yapan "beğeni"ye göre kolaylıkla anlaşılabilecek daha dar bir anlam alanı olan teknik bir terim icat ediyordu; ve de "estetik" teriminin, özel bir bilme biçiminin adı olmasının yolunu açıyordu. Yeni icat edilen bir terim olduğu için de kolaylıkla birbirinden farklı anlamlar yüklenebilirdi; ve işte başlangıcından bu yana şu iki anlamı da taşıyan bir terim oldu: Sanat ya da güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki "estetik" ile duyguyla aklı birleştiren özel bir tarafsız bilgi biçimi anlamındaki "estetik."

D. KANT VE SCHİLLER'İN ESTETİĞİ ÖZETLEMESİ

Aslında buraya kadar tekil sanat ya da estetik kuramcılarını işlemekten kaçındım. Ama bu bölümün sonunda Kant ve Schiller'in estetik kavramını güzel sanat ve sanatçıya dair yeni kavramlarla nasıl

birleştirdiklerine kısaca bakmak istiyorum. Böyle yapmakla bu iki düşünür bir bütün olarak modern sanat sisteminin ilk sistematik gerekçelerini sağlıyorlardı.[4] Kant'a göre, beğeniyi, kavramların veya kuralların, duyumsal zevkin veya faydanın uygulanışı haline getiren kuramların hepsi burada bir "çıkar" ya da arzunun söz konusu olduğunu kabul etmektedir; halbuki gerçek "estetik beğeni" yalnızca bir nesne üzerine derin düşüncelere daldığımız zaman söz konusu olan saf ve tarafsız bir zevktir. Olumlu bir ifadeyle söyleyecek olursak, Kant için estetik deneyim hayal gücümüzle (algılar) idrakimizin (kavramlar) oynadıkları "uyumlu özgür bir oyun"dur. Gerçek bir estetik deneyimde, hayal gücüyle idrak, sınıflandırmada ya da sonuçlandırmada olduğu gibi sıradan bir düzene girmeyip, bunun yerine hoş bir uyum içinde serbestçe dönüp durmaktadırlar. İşte bu estetik kipte kaldıkları sürece idrak ve hayal gücünün yaptıkları tek şey derin düşüncelerle dünyayı keşfe çıkmak ve bu keşfin tadını çıkarmaktır (Kant 1987, 45, 51-52, 61- 62).

Kant'ın estetik tanımı her ne kadar neredeyse tamamen kafalarımızın içinde olup bitenlerle ilgili olsa da yetilerimizin oynadıkları bu uyumlu oyunun uyarılmasında en etkili nesnel niteliği de teşhis ediyordu: "Amaçlılık biçimi," ya da "amaçsız amaçlılık." Bazı nesneler "amaçlı olarak" yapılmış, bir biçimleri varmış gibidir ancak biz bunlardaki amacı ya da faydayı doğrudan doğruya görmeyiz. "Çiçekler, serbest tasarımlar, rastgele iç içe geçmiş çizgiler" gibi nesnelerin biçimlerinin zihnimize sunduğu tek şey nihai hiçbir arzusu ya da çıkarı olmayan bir oyun oynama fırsatıdır (Kant 1987, 64-66, 49).

Kant, tarafsızlığı estetik yargının evrenselliğinin anahtarı konumuna sokmakla, estetik deneyimi sadece duyu ya da işlevin sıradan zevklerinden değil aynı zamanda bilim ve ahlâktan da özerk bir şey olarak konumlandırıyordu. Bu durum hem sanatın ahlâki işlevlerine vurgu yapan XVIII. yüzyıl yazarlarının birçoğunun görüşüyle ve hem de bizzat Kant'ın ahlâki özgürlüğün insanlık onurumuzu tanımladığı şeklindeki kendi inancıyla çelişiyor gibi görünür. Bununla birlikte Kant estetikle ahlâk arasında, fazlasıyla dolaylı da olsa bir bağlantının olduğunu söylüyordu: Hem estetik hem de ahlâki yargı dışsal kurallardan bağımsız olduğu için güzellik bir ahlâk simgesidir ve yüce

4. Son yıllarda Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'si üzerine bu kadar fazla analizin yapılması bu eserin modern sanat ve estetik kuramları için ne kadar önemli bir kurucu belge olduğunu doğrular. Biçimci kuramların gözden düşmesinin ardından son yıllarda yapılan bazı çalışmalar *Eleştiri*'nin ahlâki ve siyasal boyutunu yeniden keşfederken, ötekiler *Eleştiri*'nin estetik üzerine olan ilk yarısıyla doğadaki ereksellik hakkındaki ikinci yarısı arasındaki bağlantının ihmal edildiğine işaret etmektedir. (Cohen ve Guyer 1982; Derrida 1987; Caygill 1989; McCormick 1990; Lyotard 1991; Guyer 1997).

–doğanın olağanüstü gücünün bize verdiği estetik zevk– de akılcı-ahlâki varlıklar olarak onurumuzu ortaya koyar. Güzellik ya da yücelik üzerinden yaşadığımız bir estetik deneyim bize tikel "ahlâki dersler" öğreten bir şey değildir, bunun yerine ahlâki failler olarak özgürlüğümüzün farkına varmamızı sağlayan bir şeydir (Kant 1987, 225-230, 119-132). Kant'a göre, estetik yargının temel paradokslarından kaçış yoktur: Estetik yargı hoş ama tarafsız, bireysel ama evrensel, kendiliğinden ama zorunlu, kavramsız ama entelektüel, ahlâki öğretisi olmayan ama bizim ahlâki doğamızı açığa çıkaran bir şeydir.

Kant, estetiğin özgüllüğünü tesis ettikten sonra, bunu yeni güzel sanat ile zanaat ve sanatçı ile zanaatçı karşıtlıklarını açıklamak için kullanıyordu. Her ne kadar kendisi bu ayrımı tarihselden ziyade mantıksal bir süreç olarak sunsa da Kant'ın güzel sanat ve zanaat ikiliğine ilişkin değerlendirmesi eski sanat düşüncesindeki yırtılmanın tarihini önemli ölçüde özetliyor. Kant eski sanat düşüncesinin doğanın karşısındaki bütün insani üretimler olduğunu ortaya koyarak başlıyor değerlendirmesine, daha sonra da genel sanat düşüncesindeki liberal ve mekanik sanatlar ayrımına değiniyor. Ardından da liberal sanatları iki sınıfa ayırıyor: Sıradan duyumsal tatmini amaçlayan "hoş sanatlar" ile tamamen estetik "düşünümsel zevkler"i amaçlayan "güzel sanatlar." Kant sırf hoş sanatlara örnek olarak şunları gösteriyor: Bir partide hikâye anlatmak, hoş bir şekilde donatılmış bir masa, ya da bir ziyafette icra edilen bir müzik (Kant 1987, 170-173). Kant'ın güzel sanatlar listesinde ise güzel sanatların çekirdeği olarak bilinen şiir, müzik, resim, heykel ve mimarinin dışında kendisinin eklediği hitabet ve bahçe mimarisi yer alıyor. Bununla birlikte Kant, kullanım amaçlı oldukları gerekçesiyle genellikle zanaat olarak sınıflandırılan bazı şeylerin "düşünceleri hayal gücüne özgür oyunlar oynatmak için kullanarak ve belli bir amaçları olmaksızın estetik yargı gücünü işgal ederek yalnızca seyredilmeyi amaçladıkları" takdirde güzel sanatlar sınıfında *değerlendirilebileceğini* de kabul ediyordu (Kant 1987, 193).

Kant, ayrıca, güzel sanat eserlerini kendiliğinden dehanın ürünü ve zanaat eserlerini ise gayretin ve kuralların ürünü saymak suretiyle yaratıcı olarak sanatçı idealini estetik terimleri içinde yorumluyordu. Kant'a göre, zanaat eseri (*Handwerk*) sırf emektir, yalnızca ücret karşılığında üretilen bir şeydir; halbuki güzel sanat üretmek bizatihi kendi içinde zevkli bir faaliyettir, bir tür "oyun"dur. Sanatçı, özgül bir kavramı takip eden zanaatçının tersine, hayal gücüne ve idrakine özgür bir oyun oynatarak kendi dehasını "estetik biçimde" kullanır (Kant 1987, 171-75).

Estetik ve amaç, sanatçı ve zanaatçı, güzel sanat ve zanaat karşıtlıklarını sistematik biçimde bir araya getirmek suretiyle Kant modern sanat sistemine güçlü bir felsefi gerekçe sundu. Her ne kadar Kant'ın kendisi güzel sanatlara verilen estetik tepki kadar doğa karşısındaki estetik tepkiyle de ilgilenmiş olsa da sonraları, düşüncelerini onun eserleri üzerine kuran insanlar, estetiği neredeyse sadece güzel sanatlar bağlamında değerlendirdiler. Bundan başka, Kant, güzel ile yücenin bizim ahlâki doğamızı ortaya koyduğunu göstermeye çalışmasına rağmen kaleme aldığı eserlerinin uzun vadedeki etkisi sanat, bilim ve ahlâkın birbirlerinden ayrılmasının pekiştirilmesi yönünde oldu.

Kant'ın genç çağdaşı, şair ve oyun yazarı Friedrich Schiller Kant'ın estetik formülasyonundan büyük ölçüde etkilenmişti. Bununla birlikte, Kant'ın tinsel ve bedensel arasında bir düalizm yaratmış olduğunu ve bunun da toplum için yıkıcı bir şey olacağını düşünüyordu. 1790 yılında Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* çıktığında Fransız Devrimi umutlu ilk evresindeydi ve Schiller'in özgürlüğe verdiği sıcak destek Fransız Meclisinin kendisine onursal vatandaş unvanı vermesini doğurmuştu. Ne var ki 1792-93 yıllarında Devrim kanlı evresine girdiğinde Schiller devrimci siyaseti nefretle reddetti ve otoritenin olmadığı yerde insan ruhundaki derin bölünmelerin özgürlüğe değil kaosa yol açacağına kanaat getirdi. 1793 ve 1795 yılları arasında kaleme aldığı *İnsanların Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ında* Schiller, kaos olmaksızın özgürlüğü getirecek olan şeyin siyasal devrim değil güzel sanat deneyimi olduğunu öne sürer. Estetik güzel sanatların kurtarıcı bir güç olduğu iddiasının insanlara çok abartılı geleceğini bildiği için de kısmen Kant'a, kısmen de ruh ve duyular arasında bölünmüş ve bu bölünmeyi aşmak zorunda olan bir insan doğası anlayışına dayandırdığı uzun bir argümanla bu iddiasını kanıtlamaya girişir (Schiller 1967).

Schiller'e göre hakiki güzel sanat eserlerinde özgürlükle zorunluluk, görev ile eğilim, "tinsel dürtü" ile "bedensel dürtü" arasında zaten bir uyum vardır ve kendisi bu bütünlüğe "oyun" adını verir. Sanatçı-dâhi, oyun olarak sanat eserindeki hayata dair aşkın hakikatin cisimleşmiş halidir; fakat bu hakikat özgül bir içerik değildir, buna karşın yalnızca sanat eserinin *biçimine* ait bir şeydir. "Hakikaten başarılı bir Sanat eserinde içerik hiçbir şey, biçim ise her şeydir, çünkü bölünmemiş insan yalnızca biçimden etkilenir ... gerçek estetik özgürlük yalnızca biçimdedir" (Schiller 1967, 155). Gerçek bir güzel sanat

* Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev.: Melahat Özgü, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990.

eseri asla duyguları uyarmak, inanç öğretmek yahut da ahlâkı yüceltmek gibi hiçbir tikel sonuca ulaşmayı amaçlamaz. İnsanlar ancak ve sadece bu türden hiçbir amaç gütmedikleri, "tarafsız ve koşulsuz biçimde yalnızca görünüme baktıkları" takdirde "gerçek insan olma yolunda ilk adımı atmış" olurlar (Schiller 1967, 205).

Peki acaba siyasal devrimcilerin getiremedikleri siyasal özgürlük ve eşitliğe nasıl olup da bu tür ideal güzel sanat eserleriyle ulaşılacaktı? Schiller'e göre sanat her bir bireyin iç dünyasındaki bölünmeleri tedavi etmek suretiyle toplumu öyle bir şekilde değiştirecekti ki ahlâki ve siyasi eylemler artık kendini dayatan birer görev olmaktan çıkarak bölünmüşlükten kurtulan bireyin kendiliğinden bir ifadesi haline gelecekti. Örnek güzel sanat imgeleri, doğal eğilimin iyilik olduğu uyumlu bir hayata doğru yönlendirecekti her bir bireyi. Schiller'e göre güzel sanatlar Kant'ta olduğu gibi sırf bir ahlâk sembolü değil, bunun yerine yitik bütünlüğümüzü yeniden inşa etmek suretiyle bizi dönüştürecek olan bir yüce hakikatin cisimleşmiş haliydi. "İnsanlık, onurunu kaybetmişti, fakat Sanat insanlığın onurunu kurtardı. ... Hakikat bugün sadece Sanatsal yanılsamada sürdürüyor hayatını ve buradaki kopyasından, ya da aslına yakın imgesinden, asıl imgesi yeniden inşa edilecektir" (Schiller 1967, 57).

Bu yüksek estetik deneyim anlayışı göz önüne alındığında, Schiller'in sadece çok az sayıdaki insanın buna kabiliyeti olduğunu varsayması hiç de sürpriz değildir. Schiller'in salt siyasal devletin karşıtı olarak konumlandırarak "estetik devlet" dediği şey sadece bakiye halinde varlığını devam ettiriyor; yalnızca "estetik tarafından ... yönetilen ... bir iki seçilmiş çevrede" bulunan "saf kilise yahut da saf Cumhuriyet" gibi bir şey bu (Schiller 1967, 219). Dolayısıyla, Schiller'in eserinin başlığındaki "estetik eğitim" sırf sanatın takdirinden ibaret değil aynı zamanda sanat tarafından kurtarılmanın gerçekleştirildiği dinamik bir süreçtir de; sanat, sadece sanat olması sıfatıyla, bizdeki bedensel ve tinsel hasletleri yeniden birleştirerek bizi kurtuluşa ulaştırabilir. Yeni güzel sanat, sanatçı ve estetik idealleri Schiller'in *İnsanların Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ıyla birlikte XVIII. yüzyılın sonunda itibarın doruğuna çıkıyorlardı. Moritz Tanrı sevgisi söylemini sanat sevgisine taşıyordu; Schiller ise güzel sanatları vücut bulmuş Tanrı koltuğuna oturtarak ona kurtarıcılık gücü veriyordu.

Aslında Kant ve Schiller'e ilişkin tartışmamızı kendilerine yakışan bu Tanrısal notla bitirmek hoş olurdu. Ama gelin görün ki onların yüce ve ayakları yerden kesen estetik deneyim anlayışlarını yeniden dünyevi gerçekler seviyesine indirmemiz gerekiyor. Gerçekten de ge-

rek Kant gerekse de Schiller pek çok açıdan hayranlık uyandıran ve çağdaşlarının çoğundan daha liberal kişiliklerdi. Bununla birlikte, içinde yaşadıkları dönemin önyargılarından muaf değillerdi. Öteki iki eleştirisinde olduğu gibi *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde de yüksek analizler yaparak insan zihninin evrensel yetilerini inceleyen Kant'ın, ırk ve toplumsal cinsiyet konusundaki kimi tutumlarına daha önce değinmiştik. Kant'a göre, ancak belli seviyede bir orta sınıf konforunu yakalamış insanlar tamamen tarafsız bir tutumu kolaylıkla benimseyebilirdi: "Kimin zevk sahibi ve kimin de zevksiz olduğunu ... ancak ihtiyaçlarını giderdikleri zaman söyleyebiliriz" (Kant 1987, 52). Kant'ın estetik tarafsızlıktan yoksun insan tipine verdiği örneklerden biri "Paris'te en çok beğendiği şeyin restoranlar olduğunu söyleyen Kuzey Amerika kabile şefi"dir (Kant 1987, 45; Shusterman 1993, 111-17).

Schiller'in kendisini her şeyiyle güzel sanatlara adaması destansı bir durumdu ve, kısmen bu yüksek idealleri yüzünden, piyasada yer bulmakta zorlanıyordu, nitekim en sonunda Augustenburg dükünün himayesini kabul etmiş ve *Estetik Mektuplar*'ı da ona ithaf etmişti. *Mektuplar*'da işlenen başlıca temalar sadece Devrim'e bir tepki değildi, aynı zamanda da Gottfried Bürger'in şiirine karşı şiddetli bir saldırı olarak işlenen temalardı. Gottfried Bürger ticari olarak başarılı olmasından başka bir de eski Horatius idealindeki zevk ve eğitime göndermeyle şiirin genel halkın anlayabileceği şekilde olması gerektiğini söyleyen biriydi (Woodmansee 1994). Buna karşılık Schiller gerçek sanatçının "*yığınlara*" değil "bir ulusun *seçkinlerine*" hitap edeceğini söylüyor ve bir sanat eserinin başarısını ölçmekte kullanılabilecek yegâne kıstasın eserin içsel mükemmelliği olduğunu iddia ediyordu (Berghahn 1988, 79). Schiller'e göre ancak ve yalnızca çalışmak zorunda olmayan bir sınıf sağlıklı "yargının estetik gücü"ne sahip olabilir ve ancak bu sınıf "çalışma hayatının tamamen harabeye çevirdiği ... insan doğasının güzel bütünlüğünü yaşatabilir"di (Hohendahl 1982, 56).

Hiç kuşkusuz, Kant'ın ve Schiller'in fikirlerindeki kişisel güdüler ya da sınıfsal önyargılar bu fikirleri hükümsüz kılmaz. Öte yandan, modern güzel sanatlar sistemini gerekçelendirmelerinin özgül tarihsel bağlamını göz ardı etmek de yanlıştır.[55] Burada esas mesele Hume ya da Kames'in, Kant ya da Schiller'in içinde yaşadıkları dönemin ırk,

5. Terry Eagleton (1990) bu yüce estetik anlayışının küçük mutlakıyetçi devletlerde yaşayan yazarlar tarafından formüle edilişinin tesadüf olmadığını düşünüyor ve Schiller'in estetiğin siyasal sonuçları hakkındaki düşüncelerinin, siyasal öznenin duygularının tam da yerleşik otoriteye itaati kalıcılaştırdığını iddia ediyor. [Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, çev.: Bülent Gökhan, Doruk Yay., 2003. (y.h.n.)]

sınıf ve toplumsal cinsiyet önyargılarını paylaşıp paylaşmadıkları değil, bunun yerine böyle bir önyargının yeni güzel sanat ve estetik sisteminin asli bir parçası olup olmadığıdır. Şurası açık ki, bu tür toplumsal önyargılar taşıyan Aydınlanma yazarlarından birçoğu aynı zamanda evrensel bir insan doğasına da inanıyordu. Fransa'da Salonun ya da konserlerin gerçek izleyicisinin kimler olduğu etrafında dönen tartışmaya katılanlar arasında alt sınıfları ve kadınların çoğunu doğaları itibarıyla aşağı oldukları gerekçesiyle sistematik olarak dışlayanlar olduğu gibi bunun tersine neredeyse bütün insanların doğru davranış ve tutumları öğrenebileceğine inananlar da vardı. Bir yazar, ciddi müzik konserlerine devam edebilmek amacıyla para biriktiren herhangi bir işçinin sırf bu hareketinden dolayı meşru sanat kamuoyunun bir üyesi sıfatına hak kazandığını iddia ediyordu (Lough 1957, 218). Daha felsefi bir düzlemde, beğeni üzerine kalem oynatan Britanyalı ve Alman birçok yazar, her ne kadar pratikte toplumun sadece "kibar kısmı" öne çıkıyor olsa da aslında ilke olarak herkesin incelmiş bir yargılama yetisinin olduğunu ima eden evrensel bir bağlılık sergiliyordu. Kant'ın *sensus communis* ("sağduyu" değil, insanlığın ortak duyumsal ve entelektüel gücü) nosyonunu kullanmasında, yeterince beslendikleri takdirde Afrikalılar ve Yerli Amerikalıların en azından bazılarının tarafsız derin düşünme yeteneğine sahip olacakları iması vardı. Shaftesbury'den Schiller'e bazı yazarlardaki bu evrenselleştirici havayı "estetik demokrasi" olarak adlandırmak belki bir abartı olsa da şurası bir gerçek ki, toplum, ırk ve toplumsal cinsiyet önyargılarıyla çoğu zaman gerilim içinde ortak insani ve estetik deneyime açıkça bir inanç vardı (Dowling 1996).

Üçüncü Kısım
Karşı Akımlar

GENEL BAKIŞ

Perrault'nun Eskiler ve Modernler Kavgasını başlatan konuşmasıyla Schiller'in estetik güzel sanatları insanlığın iç bölünmesine son verecek kurtarıcı olarak kutsaması arasında geçen yüz yıl içerisinde sanatsal idealler ve kurumlar bütün bir Avrupa'da çok büyük bir değişime uğramıştı. Sanatın maksatlı olarak toplumla bütünleştirildiği ve sadece çok az sayıda sanatsal kurumun var olduğu XVII. yüzyıl dünyası gitmiş, yerine bambaşka bir dünya gelmişti. Bu yeni dünyada, orta sınıfın ve bir sanatsal piyasa sisteminin gelişmesinin sonucu olarak modern güzel sanat kurum ve pratiklerinin neredeyse tamamı ortaya çıkmıştı: Resim alanında sanat sergileri, sanat müzayedeleri, sanat eseri tüccarları, sanat eleştirisi, sanat tarihi ve imza vurgusu vardı artık; müzik alanında ise dinsel olmayan konserler vardı, opera

sahnesindeki koltukların yerinde yeller esiyordu, müzik eleştirisi ve müzik tarihi gelişmişti, "eser" kavramı ve bununla birlikte de eksiksiz notasyon, tamamlanmış besteler ve opus numaraları ortaya çıkmış, buna paralel olarak da başkalarından parça alma ve kendi parçalarını yeniden kullanıma sokma pratikleri ortadan kalkmıştı artık; edebiyata gelince, ödünç kitap veren kütüphaneler, edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihi vardı, yerli dil kanonları gelişiyordu, telif hakkı yerleşmişti ve özgür yaratıcı olarak yazarın yeni bir statüsü vardı artık. Kurumlardaki ve davranışlardaki bu değişimlere paralel olarak sanatsal kavramlarla terimlerde de bir devrim söz konusuydu. Eski ve genel sanat nosyonu ("bir sanat") güzel sanat ile zanaat şeklinde, eski zanaatçı/sanatçı düşüncesi yaratıcı olarak sanatçı ideali ile rutin imalatçı olarak zanaatçı şeklinde, eski beğeni anlayışı ise "estetik" denen incelmiş ve entelektüel deneyim ile sıradan duyu ve işlev zevkleri şeklinde ikiye bölünmüşlerdi. Sanat, sanatçı ve estetikten oluşan bu üç yeni kategorinin her birinde yeni bileşenler ya da eski bileşenlerin yeni anlamlandırmalarla oluşturulan yeni halleri vardı. Örneğin sanatçıyı ele alacak olursak; burada yüceltilmiş özgürlüklerle ideallerin yanı sıra taklitten özgünlüğe, icattan yaratıma ve yeniden üretici hayal gücünden yaratıcı hayal gücüne doğru esaslı kaymalar olmuştu. İşte kurumlarda, pratiklerde, ideallerde ve terimlerde ortaya çıkan bütün bu değişimler bir araya gelerek bugün de hâlâ büyük ölçüde geçerli olan modern güzel sanatlar sistemini oluşturuyorlardı.

Fakat tabii bu büyük kültürel değişim bir gecede gerçekleşmedi; ayrıca bu değişimle gelen yeni kategoriler de değişmez ve tek parça değildi. Örnek olarak, eski beğeni anlayışından estetiğe geçişin bütün Avrupa'ya ve sömürgelerine yayılması onlarca yılı almıştı ve hatta bu geçişin tamamlanışının ardından bile bu konuda görüş ayrılıkları vardı. Nitekim Kant ve Schiller için çok önemli olan "tarafsız derin düşünce" nosyonu bütün düşünürlerin de bu kadar üzerinde durduğu bir şey değildi. Örneğin Hume'dan Kames'e ve Alison'a kadar birçok yazar daha çok "önyargısız yargılama" ile yetiniyordu ve bu yazarlar estetik deneyimin benzersizliğinin sağlanmasından ziyade evrensel bir beğeni standardını yakalamakla ilgileniyorlardı hâlâ. Daha az sofistike bir düzlemde ise Bernard Mandeville bencilliği ve lüksü överek kamuoyunu sarsıyor ve hatta Shaftesbury'nin tarafsızlık hakkındaki diyalogunun bir parodisini yazıyordu. Mandeville'nin karşı diyalogunda karakterler –ki, Shaftesbury'ninkinin tersine, bunlardan biri kadındı– aristokratlar tarafından tercih edilen İtalyan tarihsel resim türüyle daha çok popüler bir tür olan Hollanda natürmortunun mezi-

yetleri üzerinde tartışıyorlardı. Diyaloğun Shaftesbury'ci karakteri, karşısındaki genç kadına şöyle diyordu: "Allah aşkına yeter Kuzen, düşük Beğenini Savunmayı bırak artık ... Büyük Ustalar sıradan Halk için değil, incelmiş Kavrayış sahibi Kişiler için resim yaparlar" (Mandeville 1729, 2:35).

Hiç kuşkusuz, özellikle de Alman yazarlar arasında, estetik konusunda orta yolu tutanlar da vardı. Herder halk şarkılarını ve şiirini savunuyor, Kant'ın tarafsızlık nosyonunu açıkça eleştiriyor ve –en azından heykel bağlamında– elle dokunmanın yerine uzaktan seyrin yeğlenmesini reddediyordu. Her bir sanatın yalnızca farklı duyumsal kayıtlara göre değil aynı zamanda da kültürel ve tarihsel bağlamları açısından yorumlanması gerektiğini vurgulayarak bağımsız bir biçimciliğe doğru giden düşünsel estetik eğiliminin hızını kesti. Bununla birlikte Herder, bütün tarihselciliğine rağmen, güzel sanatlar kategorisi, sanatsal dehanın yüceltilmesi ve de evrensel güzellik ilkelerini ortaya koyacak olan bir estetik "bilimi" düşüncesi gibi yeni güzel sanatlar sisteminin öteki yönlerini benimsiyordu (Herder 1955; Norton 1991).

İşte şimdi 8. Bölümde yeni ortaya çıkan bu özerk estetik düşüncesine alternatifler geliştirmiş olan üç yazarı ele alacağım kısaca: William Hogarth, Jean-Jacques Rousseau ve Mary Wollstonecraft. Önceleri yeni gelişen incelmiş ve düşünsel beğeni ideali her üçüne de cazip gelmişti ancak nihayetinde üçü de bu idealin karşısında tensel zevk ve toplumsal faydayı yeğledi. Hogarth'ın "hazcı estetik"i görsel sanatlar açısından, Rousseau'nun "festival estetiği" öncelikle müzik ve tiyatro açısından, Wollstonecraft'ın "toplumsal adalet estetiği" ise pitoresk eleştirisi açısından yaklaşıyordu meseleye. Bu üç yazarın yeni ortaya çıkan güzel sanat ve estetik idealleri karşısında takındıkları ikircikli tavır, modern güzel sanatlar sisteminin inşasının neler getirip neler götürdüğünü değerlendirmemize yardımcı olabilecek bir alternatif geleneğin unsurlarından birini oluşturuyor.

Fakat güzel sanat sistemi bir yanda kurumsal ve entelektüel değişimlerin sonucu olduğu kadar öbür yanda da kurumsal direniş biçimlerini beraberinde getiren bir şeydi. İşte 9. Bölümde, güzel sanatların artan bağımsızlaşması ve özelleşmesi karşısında ortaya çıkmış direnişlerin en dramatiğini inceleyeceğiz: Fransız Devrimi'nin devrimci festivaller, Ulusal Müzik Enstitüsü ve ulusal bir sanat müzesi aracılığıyla bir amaç hedefleyen eski sanat sistemini yeniden canlandırma girişimi. Her ne kadar hayatla sanatı yeniden birleştirme çabalarında başarısızlığa uğramış olmaları daha sonraki siyasal olarak bağlan-

mış bir sanat yaratma çabalarına olan inancı sarsmış olsa da devrimcilerin hedefi sanatı propaganda aracı olarak kullanmanın ötesinde bir şeydi. Bu bağlamda özel önem taşıyan girişimlerinden biri Louvre'da bir ulusal sanat müzesi yaratmalarıydı. Aslında devrimcilerin Kant'ı ya da Schiller'i okumaya pek vakitleri olmamıştı ama, kaderin cilvesine bakın ki, sanat eserlerini işlevsel bağlamlarından koparararak seyredilmeleri için müzeye koymaları tam da yeni "sanat için sanat"ın estetik düşünme idealini hayata geçirmiş oluyordu.

VIII
Hogarth, Rousseau, Wollstonecraft

A. HOGARTH'IN "HAZCI ESTETİĞİ"

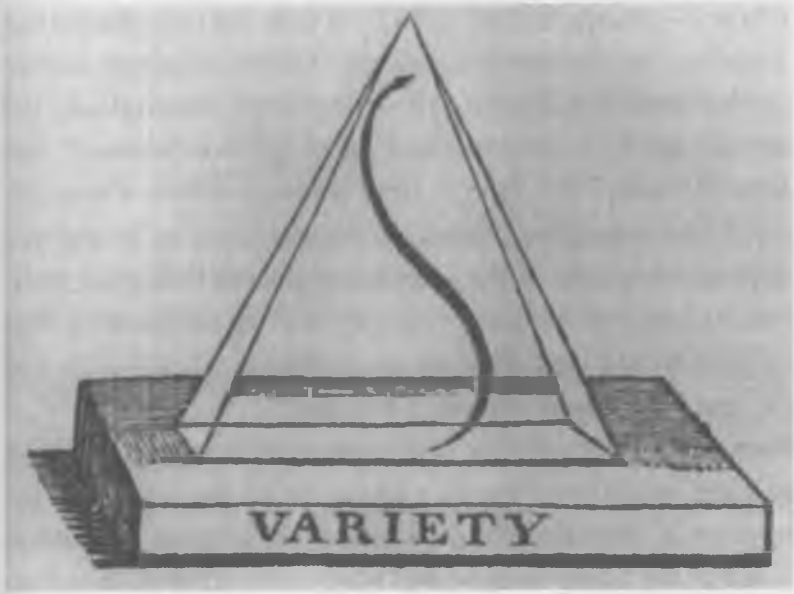
Mandeville'nin lükse ve bencilliğe övgüsünü reddetse de, Hogarth, uzmanlara ve sözümona "Beğeni insanları"na karşı yürütülen savaşın en ateşli neferlerinden biriydi. *The Analysis of Beauty* ([1753] 1997) [Güzelliğin Analizi] adlı eserinde, bir yandan uzmanların Kıta Avrupası'ndaki görkemli üslubu yeğlediklerini ortaya koymak öte yandan da yeni sanat için sanat vurgusunun hakkını vermek suretiyle, "beğeniye dair oturmamış düşünceler"i yerli yerine oturtmaya çalışıyordu. Yeni ortaya çıkan sanatçı idealine yönelik tavrında olduğu gibi Hogarth'ın estetik karşısındaki yaklaşımı da iki dünya arasında gidip geliyordu: Eğitimi yaygın zevklerle harmanlayan eski sanat/zanaat dünyası ile yeni incelmiş beğeni ve sanat için sanat dünyası. Gerçekten de, Hogarth'ın bu eserinde ele aldığı ilk güzellik ilkesi uygunluk

(fitness) ilkesidir; buradaki uygunluktan kasıt sadece parçaların bütüne uygunluğu değil aynı zamanda da örneğin şişeler ve bıçaklarda, pencereler ve kapılarda ve bir geminin tasarımında olduğu gibi amaca uygunluk ve hepsinden önemlisi, insan bedeninin gerek iş gerekse de oyun sırasındaki hareketlerine uygunluğudur. Hogarth'a göre simetri, orantı ve birlik gibi, geleneksel sanat incelemelerinin merkezindeki ilkeler uygunlukla yakından ilişkilidir (Hogarth [1753] 1997, 25-26). Ancak Hogarth'ı en çok ilgilendiren ve heyecanlandıran iki ilke daha önceki incelemelerde pek rastlanılmayan –ve sadece rokoko tarzını değil aynı zamanda ve özellikle de yeni seyir zevki vurgusunu yansıtan– ilkelerdir: Çeşitlilik (variety) ve giriftlik. Çeşitlilik kullanımdan ziyade yüzeyin biçimi ya da süsüyle ilgilidir ve öncelikli amacı "gözü eğlendirmek"tir. Giriftlik ise "gözü amaçsız bir kovalamacaya sürükler" ve "güzelliğe yakışan bir zevk verir" (27, 32-33). Burada amaca uygunluğun güzelliğinden çok farklı bir güzellik türüyle, bizatihi kendisi olarak zevk verecek bir güzellikle karşı karşıya gibiyiz. Nitekim Hogarth iç içe geçmiş yılankavi biçimleri izleyen gözün aldığı zevkten "takip için takip" zevki diye söz ederken kendisinin daha sonraları Kant'ın hayal gücü ve idrakin oyunu olarak ya da "amaçsız amaçlılık" oyunu olarak betimleyeceği şeyin izini sürdüğünü düşünebiliriz.

Ancak Hogarth'ın modern estetiğin ana doğrultusuna ters giden bir yönü de var. Bir Kames'in yahut da bir Kant'ın, gözü "amaçsız" bir kovalamacaya sürükleyen bir giriftlikten söz edeceği kimsenin aklına bile gelmez. *Güzelliğin Analizi*'ndeki anahtar ifadelerden biri Hogarth'ın uzman ve akademisyenlerin klasik biçimleri taklit etme idealiyle alay ettiği yerdir: "Yaşayan kadınlarda yüz, boyun, el, kol vesaire görmediğini, Yunanlıların Venüs'ünün bile sadece bayağı bir taklitçi olduğunu ... bir yobazdan başka kim söyleyebilir?" (Hogarth [1753] 1997, 59). Hogarth için güzellik duyumsal, bedensel ve hatta belki de erotik –cinsel sahip olma olarak değil, sıradan kösnül zevk olarak– bir şeydir. Paulson'un ifadesiyle Hogarth'ın "hazcı estetiği" özellikle de verdiği örneklerle –ki çoğunu insan bedeninden veriyor– ortaya konuyor. Örneğin, "tertipli bir biçimsel giriftliğin güzelliği," "takip zevki veren iç içe geçmiş perçemleriyle gözü büyüleyen" dalgalı saçlarla resmediliyor (Paulson 1991-93, 3:94; Hogarth [1753] 1997, 34). Ayrıca Hogarth bu tür girift biçimleri "dansın gerçek ruhu" olarak adlandırıyor. Her ne kadar tiyatroda da görülebilmesine rağmen dansın gerçek ruhunun aranacağı asıl yer, ne tantanalı güzel sanatlardan biri ne de sanattan yoksun bir hoplayıp zıplama olmayan

bunun yerine eski anlamıyla sade bir sanat olan "halk dansları"dır (109-111). Tıpkı insan bedeninin gündelik hayattaki sıradan hareketleri gibi halk dansları da pek çok yılankavi çizgiden, yani "düzenlenmiş bir çeşitlilik"ten meydana gelir. Fakat Hogarth kendi ifadesiyle yılankavi "güzellik çizgisi"ni yalnızca dalgalı saç kıvrımlarında ve dans eden insanlarda değil aynı zamanda da şamdanlar, korseler ya da hatta *Güzelliğin Analizi*'nde tam iki sayfa yer ayırdığı bir şöminenin kontrol aracının sonsuz dişlisi gibi sıradan nesnelerde görüyor (33-34) (şekil 43).

Ve işte nasıl ki sıradan bedenler ve gündelik eşyalarda nesnel güzellik biçimleri varsa aynen bunun gibi her insanın gözü de bunlardaki güzelliği algılayabilecek yetenektedir. İnsanların bu yeteneklerini kullanabilmeleri için ihtiyaç duydukları şey ne Dubos'nun ya da Kames'in "karşılaştırma beğenisi" için gereken üst düzey toplumsal ve ekonomik statü ne de Moritz ve Kant'ın "tarafsız yargı gücü" için gereken çileci ve entelektüel disiplin değil, sadece yozlaşmamış bir göz



Şekil 43. William Hogarth, *Güzelliğin Analizi*'nin kapağından bir simge (1753). Hogarth cesur bir biçimde Teslis'i simgeleyen saydam piramidi kullanıyor ama Tanrı'nın adı için kullanılan geleneksel İbranice harflerin yerine kendi "güzellik çizgisi"ni koyuyor. Buradaki yılankavi çizginin ucu, yine kapakta yer alan ve Şeytanın Havva'yı baştan çıkarışını anlatan Milton'un dizelerinden birine göndermeyle, yılan başı şeklinde çiziliyor.

ve kulakla "Beğeni insanları"nın önyargılarından uzak bir zihindir. Hogarth insanların ürettikleri sanatlarda, biçimle faydanın daima doğru orantılı olmayabileceğini ve göze pek de hoş gelmeyen bir şeyin bazen faydalı olabileceğini kabul ediyordu; ancak "doğanın makinelerinde güzellikle faydanın ne kadar uyum içinde olduklarını görüyoruz" diyordu (62). Doğa ve özellikle de insan bedeni, zarif çalışma, yürüyüş ve dans hareketlerinde görüldüğü gibi, çizgi, orantı ve uygunluğu en üst derecede iç içe geçiriyor. Çeşitlilik ve orantının, giriftlik ve işlevin bu kadar güzel kombinezonları herkesin görebileceği şekilde sunulmaktadır. Hogarth'ın bazen "daha incelikli insanlar"dan söz ederken kastettiği kişiler daha sonraki ana akım estetiğin tarafsız seyircileri değil, bunun yerine Hogarth'ın kendi girift yergilerini anlayabilecek zekâya sahip kimselerdir. Hogarth *Güzelliğin Analizi*'ni kolay ve eğlenceli bir üslupla ve "her iki cinsten insanlar" için yazılmış bir kitap olarak tanıtıyordu (xvii). Paulson'a göre Hogarth beğeninin "bir siyaset ve iktidar sorunu olduğunu, yargılama yetkisinin kimlerin elinde olduğu ya da kimlerin elinde olması gerektiği sorunu olduğunu" görmüştü ve beğeniyi inceltmekten "ziyade demokratikleştirme"yi hedeflemişti (Paulson 1991-93, 3: 121). Modern güzel sanatlar sisteminin ana-akım gelişimi çerçevesinde düşünüldüğünde "hazcı estetik" kendi içinde çelişen bir tabirdir. Sonuçta hâkim estetik haline gelecek olan şeyin bütün amacı "incelmiş," "akılcı" ya da "estetik" beğeniyi ister doğrudan doğruya duyumsal olsun isterse de bir amacın tatmini şeklinde olsun bütün sıradan zevklerden ayırmaktı; ve Shaftesbury'den Kant'a kadar beğeni üzerinde kalem oynatan belli başlı yazarların birçoğu arzuyu estetikten tamamen dışlıyordu. Hogarth incelmiş doğrultunun cazibesini görmüştü ama öte yandan bu doğrultuya içkin seçkinciliği de görmüştü. Ve, "temelden uygunsuz" oldukları gerekçesiyle yeni güzel sanat sergilerine alınmayacak olan "rütbesiz askerlerin, hamalların ve çocuklu kadınların" yanında saf tutmuştu (Pears 1988, 127).

B. ROUSSEAU'NUN FESTİVAL ESTETİĞİ

Sıradan tenselliği ve eşitliği savunmakta yalnız değildi Hogarth. Bu konudaki genel görüşünü paylaşan Jean-Jacques Rousseau, mizacı ve ilgi alanları bakımından Hogarth'tan o kadar farklıydı ki ikisinin adlarının bir arada anılması bile tuhaf bir durumdur. Bununla birlikte, tıpkı Hogarth gibi Rousseau da eski sanat sistemiyle yeni

güzel sanatlar sistemi arasında kalmış birisiydi. Hatta çağdaşları bile kendisini, çelişki değilse bile, bir paradoks içinde olmakla, bir yandan güzel sanatları ahlâki yozlaşmanın bir tezahürü olarak reddederken öte yandan da opera, oyun ve roman yazmaya devam etmekle suçluyorlardı. Bazı bilginler Rousseau'nun bu iki yönünü uzlaştırmaya ve onu daha çok modern estetiğe daha uygun hale getirmeye çalışmaktadırlar.[1] Oysa bana göre onun bize daha çok şey öğreten tarafı ikircikliliğidir. Burada Rousseau'daki üç konu üzerinde yoğunlaşacağım: Güzel sanatların toplumsal rolü, beğeninin doğası ve festival ideali.

XVIII. yüzyılda bir yerlere gelmeye çalışan pek çok genç gibi Rousseau da müzik ve edebiyatı kendisinin kibar topluma giriş hakkı [entré] olarak kullanmayı umuyordu. Cenova'da yoksul bir firari iken müzik hocası ve ücretli bir kalem olarak çalışmak zorunda kalmış, Paris'e geçmeyi başarana dek asi çocukları eğitmiş ve tanıtım yazılarıyla taslaklar kaleme almıştı. Paris'teyken Diderot ve d'Alembert'ten *Ansiklopedi* için müzik yazıları yazma teklifi aldı (Cranston 1991a). Bir gün, sansürcülerin hapse attığı Diderot'yu ziyaret etmek üzere Vincennes hapishanesine giderken yolda Dijon Akademisi'nin deneme yarışmasının ilanını gördü; yarışmanın sorusu sanat ve bilimlerin "ahlâkın temizlenmesi"ne hizmet edip etmediğiydi. Birdenbire Rousseau'nun beyninde şimşekler çaktı ve oradaki bir ağacın dibine çöktü. Sonraları hayatını vereceği konuda sayısız düşünce geçiyordu kafasından: İnsanlık esas itibarıyla iyidir fakat kurumları yüzünden yozlaşmıştır.

Rousseau'nun ödül alan *Birinci Söylev*'i (1751)* sanat ve bilimlerin ahlâki yararları konusundaki soruya verilen şiddetli bir "Hayır!"dı. Rousseau'nun denemesini bizim için bu denli ilginç kılan şeylerden biri şudur: Rousseau, tam da d'Alembert'in *Ansiklopedi*'nin önsözünde bu kavramların reklamını yaptığı yıl kaleme aldığı bu denemesinde, hem yeni *beaux arts* kategorisini hem de zevk ve fayda karşıtlığını kesin bir dille eleştiriyordu. Rousseau'nun eleştirisi çökmüş Atinalılarla kentli zihniyete sahip Ispartalılar arasındaki bildik karşıtlık üzerine inşa ediliyordu: "Güzel Sanatların getirdiği günahlar Atina'ya sokulurken" Ispartalılar "Sanatı ve Sanatçıları kapı dışarı" ediyor-

1. Rousseau'nun sanata ilişkin düşünceleri üzerine yapılmış en önemli ve dengeli çalışma Robinson'unkidir (1984). Rousseau'nun müzik hakkındaki görüşlerini inceleyen Michael O'Dea da, Rousseau'nun güzel sanatlara yaklaşımındaki gerilimlerin asla durulmadığını söyleyen Robinson'la hemfikirdir (1995). Trousson ve Eigeldinger'in çalışmaları (1996) da bütün ciddi Rousseau öğrencileri için olağanüstü bir kaynaktır.

* Jean-Jacques Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Cem Yay., 1998. (y.h.n.)

lardı (1954, 9; 1992, 9).[2] *Birinci Söylev* Diderot gibi dostları tarafından kurnaz bir paradoks olarak karşılanmış olsa da Rousseau yeni kültürel kamçı rolünü coşkulu biçimde üstlenmişti artık.

Rousseau'nun *Birinci Söylev*'i birçok eleştiri aldı. Bu durum onu, güzel sanatların toplumu yozlaştırmaktaki rolü üzerine daha derinden düşünmeye zorladı. Rousseau eşitsizliğin kökenlerini işlediği *İkinci Söylev*'de (1754), işbölümünden özel mülkiyete ve oradan da lüks ve güzel sanatlara bir şecere çıkararak, beşeri sanatların varsayımsal bir soykütüğünü geliştirdi. Bu şekilde ortaya konan insanlığın düşüşü çerçevesinde Rousseau saf doğal durum ile yoz toplumsal durum arasındaki dönemi "olgunlaşmamış toplum" olarak adlandırıyordu. Bu dönem, insanlığın sanatın basit zevklerini gündelik hayatın bir parçası olarak tattığı özel mülkiyet öncesi bir tür altın çağdı. "İnsanlar kulübelerin önünde ya da büyük bir ağacın etrafında toplanmaya başladılar; sevgi ve boş vaktin gerçek çocukları olan şarkı ve dans, bir araya toplanan işsiz kadın ve erkeklerin eğlencesi ya da daha doğrusu meşgalesi haline geldi" (1954, 71; 1992, 47). İnsanlar kendi elbiselerini, kendi araç gereçlerini ve kendi müzik enstrümanlarını kendileri yaptıkları ve sanatsal olarak süsledikleri dönemlerde "özgür, sağlıklı, iyi ve mutlu"lardı. Ancak ne zaman ki işin içine kıskançlık ve işbölümü girdi işte o zaman özel mülkiyet, eşitsizlik, emek ve sefalet doğdu. Bu andan itibarendir ki, en sonunda güzel sanatların toplumsal farklılıkları belirleyen bir araç olarak kullanıldığı lüks ve gösterişten ibaret modern dünyayı doğuracak olan o uzun süreç başlamış oluyordu (1954, 49).[3]

Rousseau'nun ortaya koyduğu güzel sanatlar soykütüğünü Diderot kursağında kalmış bir heyecanla karşılarken Voltaire bütünüyle reddediyordu. Çünkü yeni ortaya çıkmış olan estetik düşüncesinin hayati unsurlarından biri olan güzel sanatlar ve lüks ayrımı ortadan kaldırılıyordu bu tasavvurda. 1758 yılında, Cenovalıların beğenilerini geliştirmeleri için bir tiyatro kurmaları gerektiğini söyleyen Rousseau d'Alembert'i de kendisinden soğutmayı başardı. Bu kadarı çok faz-

2. İki yere gönderme yapıldığı durumlarda birinci gönderme benim çevirdiğim olduğum Fransızca metne, ikincisi ise mevcut İngilizce baskıyadır.

3. Rousseau'nun tasavvuruna göre, grup halinde şarkı söylemek ve dans etmek için yapılan bu ilk toplanmalar çok geçmeden kimin en iyi şarkı söyleyip dans ettiği kavgaları üzerinden kıskançlık ve eşitsizliğe yol açıyor ve işte insanlık bu andan itibaren baş aşağı yuvarlanmaya başlamış oluyordu. Bundan sonra, yalıtılmış doğal durumun belirleyici niteliği olan olumlu kendini-koruma ya da kendini sevme (*amour de soi*) dürtüsünün yerine kıyaslamanın körüklediği olumsuz bir dürtü geliştiriyordu insanlar: Gurur ya da kendini sevmek (*amour propre*). Rousseau'nun tasavvurundaki geçici "olgunlaşmamış toplum" dönemi, kıyaslama ve *amour propre* tohumlarının atıldığı ama henüz bunların zehirli meyvelerini vermediği bir zaman dilimi olarak idealleştiriliyor.

laydı, Rousseau bunun üzerine kaleme aldığı *Lettre à d'Alembert*'inde [d'Alembert'e Mektup] tiyatronun yurttaşlara sağlayacağı sözde faydalarına hücum ediyor ve tiyatronun, sahnedeki acılar için döktükleri gözyaşının binde birini gerçek dünyadaki acılar için dökmeyen üst sınıfların pohpohçusu olduğunu ileri sürüyordu. *Birinci Söylev*'den sonra da opera ve oyun yazmayı halen sürdürdüğü için bu durum kendisini tam bir ikiyüzlü konumuna düşürüyordu. Bu türden suçlamalara verdiği yanıtında mazeret olarak, güzel sanat kurumlarını Paris ya da Londra gibi zaten yozlaşmış bulunan şehirler için ahlâki bir geçici önlem olarak kabul edebileceğini, ama aynı durumun saf ve sağlıklı Cenovalılar için geçerli olmadığını söylüyordu.

Birinci ve *İkinci Söylev*'leriyle *d'Alembert'e Mektup*'unda güzel sanatlara yönelttiği şiddetli eleştirilere rağmen, güzel sanatları basit birer geçici önlemin ötesinde şeyler olarak gördüğü yazıları da –örneğin, *Müzik Sözlüğü* ([1768] 1969)– var Rousseau'nun. Fakat bu konudaki genel görüşleri ışığında bakıldığında şunu düşündüğü ortaya çıkıyor: Bir güzel sanat eserinin geçici önlem olmaktan öteye geçebilmesi için kibirlilik lekesinden arınması ve yüksek bir ahlâki amaca hizmet etmesi gerekir. Örneğin, *Julie ya da Yeni Heloise** için yazdığı ikinci önsözde, romanını yalın hayat mesajıyla geniş bir kitleye ulaşacak "faydalı" bir araç olarak sunuyor ve hatta karı kocaların daha mutlu bir evlilik hayatı için bu romanı birlikte okumalarını öneriyor ([1761] 1997, 16). Bundan birkaç sene sonra *Müzik Sözlüğü* içinde opera üzerine yazdığı makalesinde ise operanın güzel sanatların en yücelticisi olduğunu söylüyordu; fakat tabii Rousseau'nun buradaki operadan kastı, şiirsel metne hizmet ve eşlik eden bir müzik aracılığıyla basit hareketleri betimleyerek insanların ahlâki duygularını geliştireceğine inandığı Gluck'un operaları ya da kendi *Köy Kâhini* operası gibi eserlerdi ([1768] 1969). Tabii operanın potansiyel ahlâki etkilerinin bu şekilde övülmesi, kendine yeten eserlerin tarafsızca değerlendirilmesi düşüncesinden çok uzak bir yaklaşımdı.

Rousseau'nun beğeni düşüncesi de güzel sanat kategorisine yaklaşımı gibi belirsizlik arz ediyordu. Zaman zaman, beğenide duygu ve akıl birliğini vurgulamasında olduğu gibi, sonraları estetik halini almış olan incelmiş beğeniye doğru giden görüşler seslendirmiştir. Bundan başka, bazen erkeklerin ahlâki bir anlayışlarının olduğu, kadın "doğa"sının ise tersine, "fiziksel" bir beğenisi olduğunu (dolayısıyla, ona göre, kadınlar edebiyat gibi ciddi şeyler üzerine fikir beyan etmeye kalkışmamalıydılar) söylemek suretiyle bir ayrım yaparak incelmiş

* Jean-Jacques Rousseau, *Yeni Heloise I, II*, çev. Hüsen Portakal, Öteki Yay. (y.h.n.).

beğeniye dair ana akım düşünceleri geliştiren çoğu kimsenin toplumsal cinsiyet önyargılarını paylaşıyordu. Hatta eğitimin işlendiği *Émile** adlı risale/romanında, kırsalda tamamen "doğal" biçimde yetiştirilmiş olan hayali öğrencisini bir süreliğine Paris'e gönderir; çünkü sanatsal incelikleri ayrımsamayı öğrenmesi için orada daha fazla fırsat olacaktır (1957, 426; 1979, 341). Fakat bu konuda Rousseau'nun daha oturmuş olan görüşü şudur: Yüksek beğeni, "hayatın tadı"nı ören "küçük şeylerin dokusu"ndan tat almayı bilmekle ilgili bir meseledir. Bizler "hayatı güzelliklerle doldurmayı" bu küçük şeyler sayesinde öğreniriz (1957, 430; 1979, 344). Zaten Kant'ın "estetiğin" önündeki perde olarak gördüğü şey tam da bu tat ya da hoşluktu. Nitekim Kant'ın tam anlamıyla tarafsız bir tutumu benimseyemeyenlere verdiği örneklerden birinin de "insanların kafasını fuzuli yere işgal eden büyük şeylerin beyhudeliği"ni eleştiren Rousseau olması hiç de tesadüf değildi (Kant 1987, 46).

Daha sonraları ana akım estetik kuramının kucak açtığı incelmiş ya da tarafsız zevkin tersine Rousseau kendisinin "ılımlı tensellik" ya da "şehvetlilik" (voluptuosness) adını verdiği sıradan bir zevk biçimi olarak tanımlıyordu beğeniyi. Sonraları kaleme aldığı yazılarında duyumsal ve incelmiş, yalın ve sofistike, doğal ve yapay, herkesin deneyimleyebileceği sıradan zevkler ve sadece kültürlü azınlığın deneyimlediği şık güzel sanat zevkleri arasında devamlı bir karşıtlık ilişkisi kuruyordu. *Julie*'de, kadın kahramanın giyim ve yeme içme tarzının "incelikten yoksun bir tenselliği" yansıttığı söyleniyor ve kadın, Clarens kırsalındaki malikâneyi kibar toplumun yapay ve moda "eğlenceleri"nin yerine yalın ve samimi "meşgaleler"i koyacak şekilde yeniden düzenliyor ([1761] 1997, 412-18). Rousseau'nun gündelik hayatın tadını tensel olarak çıkarma idealini en iyi yansıtan yerlerden biri Clarens'teki şarap hasadını anlattığı giriş cümleleridir: "Her bir köşede birbirine karışan fıçı sesleri; üzüm toplayan kadınların şarkıları ... onları kamçılayan kırsal enstrümanların sesleri: sanki yeryüzünü aşan hoş ve etkileyici genel bir neşe tablosu ... bütün bunlar bir araya geldiğinde tam bir festival havası oluşuyor ve bu hava üzerinde düşündükçe daha bir güzelleşiyor çünkü görüyoruz ki insanların hoş ile faydalıyı aynı anda yaşadıkları tek ortam bu festival havasıdır" (494).

Ne var ki Rousseau'nun yeni ortaya çıkan güzel sanat ve estetik ideallerine direnişini tam anlamıyla değerlendirebilmemiz için bu

* Jean-Jacques Rousseau, *Emile Ya da Çocuk Eğitimi Üzerine*, çev.: Mehmet Baştürk, Yavuz Kızılçim, Babil Yay., 2002. (y.h.n.)

ılımlı tensellik olarak beğeni düşüncesiyle onun zanaat ve festival hakkındaki kanılarını birlikte ele almamız gerekiyor. Rousseau'ya göre, gündelik hayatla sanatın özgün birliğinin izlerine Amerika Yerlilerinin zanaat pratiklerinde ve hatta kimi İsviçre köylerinde hâlâ rastlayabilirdik. *D'Alembert'e Mektup*'unda, rençber ailelerin kışları kendi giysilerini, kendi mobilyalarını kendileri yaparak ve eğlenerek geçirdikleri, neredeyse herkesin resim yapabildiği ve çoğu kimsenin de flüt çalıp şarkı söyleyebildiği Neufchatel Gölü yakınlarındaki bir dağ topluluğundan söz ediyor. Ayrıca Rousseau *Émile*'in tam bir bölümünü, gücendirici sanatçı ve zanaatçı ayrımına ve "bir mesleği küçümseme önyargısı"na hücum etmeye ayırıyordu. Doğaya uygun olarak eğitilen Émile'e centilmenlerin aldığı uzmanlık dersleri değil, bunun yerine onurlu bir zanaat olan marangozluk eğitimi veriliyor (1957, 213-34; 1979, 185-203).

D'Alembert'e Mektup'unun sonunda, tiyatronun sözde faydalarına sayfalarca saldırdıktan sonra nihayet şu soruyu soruyor Rousseau: "Peki hiç mi gösteri olmamalı?" Tabii ki olmalı, diyor Rousseau kendi sorusuna cevaben, hem de birçok gösteri olmalı. Fakat olması gerekenler "bir avuç insanı ... sesin ve hareketin olmadığı ... karanlık bir mağaraya kapatan seçkinlere özel gösteriler değildir ... Hayır, mutlu insanlar, sizin festivaliniz bunlar değil. Sizin festivaliniz açık havada, gökyüzünün altında bir araya gelip kendinizi tatlı duygularınıza bıraktığınız festivallerdir." Peki bu kamusal gösterilerde "gösterilecek" olan şey nedir? Buralarda insanlar birbirlerine kendilerini göstereceklerdir. "Bir meydanın ortasına bir kazık çakın ve ucuna çiçekler takın, insanları toplayın, işte size bir festival. Daha iyisini mi istiyorsunuz? O zaman bizzat seyircileri gösterinin kendisi haline getirin, onları aktör yapın ve bu aktörlerin gösterisini öyle bir düzenleyin ki herkes karşısındakinde kendisini görsün ve sevsin, insanlar daha iyi kaynaşsın" (1954, 224-25; 1960, 125-26).

Rousseau'nun sanata ilişkin düşüncelerinin en yetkin yorumcusu onun betimlediği festivali "normatif bir mit" olarak adlandırıyor (Robinson 1984, 252). Fakat bu tamamen bir fantezi değildi. *D'Alembert'e Mektup*'unda, çocukluğunda Cenova'da şahit olduğu kendiliğinden bir kutlamayı aktarıyor Rousseau. Bir gece, Saint-Gervais bölgesinde milisler, askeri egzersizler yaptıktan sonra meydandaki pınarın etrafında toplanıp meşale ışığı altında davul ve flüt eşliğinde dans etmeye başlıyorlar. Beş yüz-altı yüz kişilik grup el ele dans ederek pınarın etrafını dolanırken bu insanların karılarıyla ço-

cukları da onları pencereden seyretmek için yataklarından kalkıyorlar. Sonra milisler ellerinde şaraplar caddeden aşağı dağılıyorlar ve gece de şerefe kaldırılan kadehler, kucaklaşmalar ve kahkahalarla bitiyor. O zaman babasının kendisine şunları söylediğini hatırlıyor Rousseau: "Jean-Jacques, ülkeni sev. Şu Cenovalıları görüyor musun? Hepsi bizim dostumuz, kardeşimiz; hepsi neşeli ve huzurlu" (1954, 232-33; 1960, 135-36). Tiyatro düşkünü ve opera hayranı olan Rousseau için bu basit ve kendiliğinden festivalin hatırası, sessizlik içinde üzerinde düşüncelere dalınan en mükemmel sanat eserinden bile daha otantik ve büyüleyiciydi. Fakat tabii *Mektup*'u yazdığı 1758 yılına gelindiğinde artık idealleştirilmiş bir hatıraydı bu anlattığı. Nitekim bu ideal versiyonun, sınıfsal bölünmelerin ve otoriter oligarşinin pençesindeki gerçek Cenova'dan ne kadar uzak olduğunu, bundan sadece dört yıl sonra doğduğu şehir Cenova'nın *Émile*'i yaktığı ve yazarı olarak da kendisini mahkûm ettiği zaman öğrenecekti (Cranston 1991b).

Herkesin iştirak ettiği bir festivalde icra edilen basit sanatlar, Rousseau'nun ılımlı tensellik olarak beğeni nosyonuna karşılık geliyor. Rousseau'nun festivali, bir eşitlik ve kendiliğinden ifade zamanı, nazik zevkle ahlâki kaygının birleştiği bir şeydir. Burada insanın aklına ister istemez Schiller'in "oyun" ideali geliyor. Bu ikisinin birçok ortak tarafı bulunuyor, özellikle de Schiller'in oyun nosyonunu zevkle görevi, duyumsal ile tinseli birleştiren bir şey olarak tanımlaması düşünüldüğünde. Bununla birlikte Schiller oyunun en yüksek biçimi olarak güzel sanatları görüyor ve sıradan tensellik ile faydayı reddederek [sanatsal] biçim üzerine tarafsız derin düşünceyi öne çıkarıyordu. Ana akım estetik ve güzel sanat kurumları Schiller'in yolundan gittiği için, XX. yüzyıl sanat dünyasının Sanatla Hayatı yeniden birleştirme çabalarının hep boşa çıkması hiç de sürpriz değildir.

C. WOLLSTONECRAFT VE ADALETİN GÜZELLİĞİ

Mary Wollstonecraft'ın hayatı ve yazıları Rousseau'yu kızdıracak ve Hogarth'ı da deliye döndürecek cinstendi. Zaten kendisi de Rousseau'nun kadınlar hakkındaki ataerkil görüşlerine dayanamıyor ve Hogarth'ın yılankavi güzellik çizgisini de "dar bir kural" olarak görüyordu (Wollstonecraft 1989, 6: 289) (şekil 44). Her ne kadar bugün bizler onu daha çok feminizm ve siyaset üzerine yazan bir yazar olarak bilsek de Elizabeth Bohls, Wollstonecraft'ın, Helen Maria Wil-

liams, Dorothy Wordsworth, Ann Radcliffe ve Mary Shelley'le birlikte, XVIII. yüzyıldaki düşünsel estetik akımına incelikli bir eleştiri getirdiğini gösteriyor (Bohls 1995). Bohls'un incelediği yazarların her biri estetiğin farklı bileşenlerini reddetmiş ya da bunlara ciddi sınırlar çizmişlerdi ama hepsinin ortak tarafı kadınların (ve kimi durumlarda da alt sınıfların ya da beyaz ırktan olmayan sömürge halklarının) beğenisini doğrulama ve beğeninin hayatın özel ilgilerinden ayrı tutuluşuna direnme iradeleriydi. Mary Wollstonecraft'ın eserlerinde yalnızca tarafsız beğeni anlayışının güçlü bir eleştirisi yer almıyor aynı zamanda da bir toplumsal adalet kaygısıyla birleşen tensel zevk olarak algılanan alternatif bir beğeni görüşü ortaya konuyor.[4]

Wollstonecraft'ın siyasal duruşunun estetik içerimlerinin en açık biçimde ifadesini bulduğu yer, Edmund Burke'ün son derece etkili *Reflections on the Revolution in France*'ına ([1790] 1955) [Fransız Devrimi Üzerine Düşünümler] yapıştırdığı ateşli cevabı olan *A Vindication of Rights of Men*'dir [Bir Erkek Hakları Doğrulaması]. Burke'ün muhafazakâr bir tavırla eski rejimin eşitsizliklerini savunmasının büyük ölçüde otuz yıl önce *Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful* ([1757] 1968) [Yüce ve Güzel Düşüncelerimizin Kökeninin İncelenmesi] adlı eserinde geliştirdiği estetik duruşlara dayandığını hemen fark etmişti Wollstonecraft. Burke devrimcilerin boş soyutlamalarına seçenek olarak "sevimli yanılsamaları sayesinde ... iktidarı nazik ve itaati de liberal kılan" bir yerleşik düzenin güzelliklerini koyuyordu okurlarının önüne. Halbuki, diyordu burun kıvırarak Burke, devrimcilerin felsefesi "her türlü beğeni ve şıklıktan yoksun olduğu gibi sağlam bir akıldan da mahrumdur" (Burke 1955, 87). Wollstonecraft, Burke'ün siyasette de aynen sanattaki ya da doğadaki güzellikleri sezgisel olarak algılarken kullandığımızı söylediği türden bir incelmiş beğeniye dayandığını görüyordu. Yani yönetici sınıfa hangi senfoninin övgüye değer olduğunu söyleyen şeyle, hangi siyasal sistemin duygusal bağlılığa değer olduğunu söyleyen şey aynı kendiliğinden yargılamaydı. Wollstonecraft Burke'ün estetikleştirilmiş siyasal argümanını baştan aşağıya analiz ederek onun güzel ve organik toplum düşüncesinin, aslında, mirasa dayalı mülkiyet ve statü üzerine inşa edilen mevcut iktidar yapısını örten retorik bir maskeden ibaret olduğunu gösterir. Burke'ün kendi estetik

4. Wollstonecraft estetik meselelere sadece ünlü siyasal yazılarının birçoğunda değinmemiş aynı zamanda da bir roman yazmış ve radikal *Analytical Review*'da roman ve şiir eleştirileri yayımlamıştır. Wollstonecraft'ın estetik görüşlerinin kısa bir değerlendirmesi için bkz. Jump (1994). Düşüncesinin genel değerlendirmesinin yapıldığı en iyi çalışma Shapiro'nunkidir (1992).



Şekil 44. John Opie, *Mary Wollstonecraft* (yaklaşık 1790-91). Londra Tate Galerisi ve New York Art Resource'un izinleriyle.

kategorilerini yüzüne çarpar: Sömürge topraklarında Afrikalı kölelerini kırbaçlatan ve ardından da "en son ithal edilen romanı ellerine alarak latif duygularını harekete geçiren" soylu hanımefendilerin "şaşmaz duyarlılık"ları nerede diye sorar. Hiç kuşkusuz, diye devam eder Wollstonecraft, bu hanımefendiler Burke'ün *Yüce ve Güzelin İncelenmesi*'ni okumuşlar ve "zayıflık numaraları yaparak zarif olmaya çalışmaktadırlar." Burke'ün kadınları güzel ("küçük, nazik, zarif,

çekici") nosyonuyla niteleyişi, kadınların akıllarını kullanma ve bunun sonucu olarak da ahlâkı ve bunun yüce kahramanlığını hayata geçirme haklarını reddetmek anlamına gelmektedir (Wollstonecraft [1790] 1989, 5:45).

Wollstonecraft Burke'ün beğeni anlayışını kabul edip buradaki yüce nosyonunda kadınlar için de eşit bir pay istemiyor, bunun yerine gerçek güzellik ve yüceliğin ahlâki erdeme dayandığını ve güzellikten zevk alması için kişinin "dümeni aklın elinde bulundurması gereken" bir duygu ve akıl birliğini sağlaması gerektiğini iddia ediyor (Wollstonecraft 1995, 48-50). Şiir ve müzik gerçekten de hayal gücümüz üzerinden bizde kendiliğinden bir tepki yaratma gücüne sahiptirler ancak bunlar aynı zamanda bizim ahlâki aklımızı da etkilerler. Bununla birlikte, Wollstonecraft'ın beğeni anlayışını derin düşünce idealinden ayıran en önemli faktör onun beğeni zevki ile siyasal ahlâk arasında kurduğu doğrudan bağlantıdır. Bunun en bariz biçimde ortaya çıktığı yer, Burke'ü çürütürken pitoresk düşüncesini ele aldığı yerdir.

Wollstonecraft pitoresk teamüllerini kullanırken şunu göstermeyi amaçlıyor: Muntazam planlanmış bir İngiliz ya da Fransız malikânesinin güzelliği, orada çalışan sıradan insanlardan çalınan değerlerle inşa edilmektedir. Bu gerçek, Burke ya da Gilpin gibi beğeni adamlarının görmek istemediği bir şeydir.

> Biliyorum, gerçekten de yoksulluk çoğu zaman hayal gücünü isyan ettirecek kadar iğrenç sıkıntılarla doludur. ... Zengin bir adam bir ev bina eder, sanat ve beğeni eve son halini verir. Bahçesine ağaçlar dikilir ve bu ağaçlar bahçe sahibinin zevkine hizmet etmek için büyürler. ... İnsanlar hariç –halbuki en yüce keyif insanların mutluluğuna katkıda bulunmaktır– malikânedeki her şey el üstünde tutulur. Oysa eğer göze hitap eden *nesneler* olan uçsuz bucaksız zevk arazilerinin, dikilitaşların, tapınakların ve şık çiftlik evlerinin yerine kalpler doğaya uygun çarpmış olsaydı bu malikâne arazilerinin üzerinde adam gibi çiftlikler kurulur ve o zaman herkesin de yüzü gülerdi (Wollstonecraft [1790] 1989, 5:56).

"Gerçek zevk" tamamen pitoresk değerlerin tarafsız olarak seyredilmesi değil, bunun yerine toplumsal adaletin hâkim olduğu bir kırsalın yalın güzelliğindedir. Wollstonecraft birkaç yıl önce Portekiz'e yapmış olduğu bir gezi sırasında –ki tam da Gilpin ve öteki pitoresk kuramcılarının insanları harabe şatolar, yıkılmış barakalar ve pitoresk manzarada aylak aylak dolaşan kaba köylülerle süslü bir peyzajı (tabii uygun bir mesafeden) seyretmeye teşvik ettikleri türden bir geziydi bu– şahit olduğu kaba eşitsizliğin karşıt tasviriyle devam

ediyor sözlerine: "Bir keresinde despotik bir ülkeden toprakları iyi işlenen ama pek de öyle pitoresk olmayan bir İngiliz toprağına –yoksul adamın bahçesinden almadığım zevkler var burada!– dönmüştüm. Basit ve eğitimsiz beğeninin kaba zevkiyle yapılmış çitler ve bunlara dolanmış frenk sarmaşıkları, geldiğim ülkede devlet sarayından ahır gibi evlere giderek insanlığın kaderine ağlayan ve uygarlığın sanatlarına lanet okuyan gözlerim için rahatlatıcı bir manzaraydı!" ([1790] 1989, 5:56-57). Kibar toplumun pitoreskinin incelmiş ve derin düşünceye dayalı beğenisinin yerine zarafet ve faydayı birleştiren "basit, eğitimsiz beğeni"yi koyuyor Wollstonecraft. Ona göre gerçek zevk, gözlerini "beğeni ve şıklığın ideal dünyasından" çevirip "dünyaya ... alabileceği her çeşit güzelliği vermek" yoluyla bulunur (61).

Bohls, Wollstonecraft'ın yayımlanmış son eserinde –ki para kazanmak için yazılmış bir gezi kitabıydı– beğeninin tensel zevkle toplumsal adaletin birleşimi olduğu yolundaki inancının doğrudan doğruya pitoresk gezi yazısı alanına aktarıldığını gösteriyor. *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (1796) [İsveç, Norveç ve Danimarka'da Geçirilen Kısa Dönemden Mektuplar], tipik bir yaklaşımla süs olmaları haricinde pitoreskin insani varlığını yok sayan ve bu insanların toprak ve emeklerinin ekonomik çıkarlarla kullanımından söz etmekten kaçınan çoğu gezi yazısından farklıydı. Wollstonecraft kitabının satılması için pitoresk türünü kullanırken bile tasvirini yaptığı sahnelerin ekonomik ve siyasal yönlerini bir arada değerlendiriyordu. Önce gayet sıradan bir pitoresk tasviriyle başlıyor fakat hemen ardından pratik ve siyasal konulara giriyordu. Norveç'te, örneğin,

> fantastik başları sanki gökyüzünü delen kayalıklar her biri kendi pitoresk manzarasını yaratan çam ve köknar ağaçlarıyla kaplıydı. Yer yer küçük koruluklar vardı ... ve ağaçsız çıplak vadi ve vadicikler gölgelik çam ağaçlarının kasvetiyle olağanüstü bir kontrast yaratıyordu. ... Karşımıza çıkan küçük tarlalar bu büyüyü bozamıyordu. Ama küçük kulübeleri bastıran kuleleriyle insanın orman sakinlerinden daha vahşi olduğunu kanıtlayan şatolar için aynı şeyi söylemek mümkün değildi. Ayılardan bahsettiler ama maalesef azametli yürüyüşüyle hiçbirini göremedim. Keşke yabani ortamında bir ayı görebilseydim. Bu ayıların kışları yolunu kaybetmiş inekleri yakalayarak sahibini büyük bir kayba uğrattıklarını anlattılar bana. (Wollstonecraft [1796] 1989, 6:263)

İşlenmiş tarlaların varlığı kayalık ve çamlarla kaplı manzaranın "büyü"sünü bozamıyordu ama küçük kulübeleri bastıran feodal şatolar bu büyüyü bozuyordu. Bohls'un da işaret ettiği gibi, Wollstonecraft'ın çiftçilerin kaybettikleri inekleriyle ilgilenişi pitoresk teamüllerin estetik uzaklığını tamamen yıkan bir şeydir (Bohls 1995, 156).

Wollstonecraft'ın *Mektuplar*'ı kendisinin bir "beğeni kadını" olduğunu, ama XVIII. yüzyılın "beğeni adamları"ndan çok farklı olduğunu ortaya koyuyor. Her ne kadar yeni güzel sanat ve sanatçı-dâhi ideallerinden bir kısmını paylaşmış ve zaman zaman orta sınıfın bazı kültürel önyargılarını taşımış olsa da Wollstonecraft'ın beğenisi kibar toplumun mesafeli estetiği değil, bunun yerine siyasal adalet kaygıları taşıyan bir gündelik zevkti.[5] Manzaranın kendisine verdiği zevkin betiminden eski aşk maceralarının hatıralarına geçtiği ve en sonunda da yıkandığı bir mağaraya kürek çekerek gidişinden aldığı zevki anlattığı 8. mektuba ilişkin Bohls'un dediği gibi: "Bütün bu üç tip zevk, yani estetik doyum, seks ve egzersiz zevki örtük biçimde bir arada gruplandırılarak, estetik deneyimin öteki zevklerden nitelik olarak ayrı, onlardan yüksek ve tamamıyla bedensel olmayan bir şey olduğu yolundaki kuramlardan ayrı bir görüş ortaya konuyor" (Bohls 1995, 165).

Wollstonecraft'ın erken yaşta yaşamını yitirdiği 1798 yılında modern güzel sanatlar sisteminin zaferi henüz tamamlanmamıştı. Yeni güzel sanat, sanatçı ve estetik düşüncelerinin, idealizm ve romantizmden başka yeni sanat kurumları ve sanat kamuoyunun yayılması sayesinde iyice kök saldığı XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde gelecekti bu zafer. XX. yüzyılın başlarına gelindiğinde, estetik üzerine çalışan tarihçi ve filozoflar sanat ve estetiğin özerkliğini kaçınılmaz bir sonuç olarak değerlendirecekler ve buna paralel olarak da direniş geleneği tarih ve antoloji çalışmalarının çoğundan dışlanacaktı. Halbuki modern sanat sistemine karşı yürütülen direniş, tıpkı sistemin kendisi gibi, sadece bir anlayış sorunu değildi, aynı zamanda da kurumlar ve pratikler içinde cisimleşmişti. Wollstonecraft'ın güzellik ve toplumsal adaletin bir olduğu iddiasının en güçlü ifadesinin, Burke'e karşı Fransız Devrimi savunusunda ortaya çıkışı çarpıcıdır. Yeni güzel sanat ku-

5. Örneğin, *Bir Kadın Hakları Doğrulaması*'nın ilk bölümü, Rousseau'nun *Birinci Söylev*'indeki güzel sanatlara karşı tutumunun tam tersini yansıtıyor. Burada şiiri tartışırken bildik coşku ve hayal gücü bağlamındaki dehadan söz ediyor ve beğeniyi de kendiliğinden, incelmiş duygular gösteren bir şey olarak betimliyor. Toplu eserlerindeki (1989, C. 7) "Şiir Üzerine" denemesine bakınız. Bundan başka, *Mektuplar*'ında, yargıları "sanat ve bilim terbiyesince şekillendirilmemiş" insanların "duygululuk kelimesinin karakterize ettiği ... duygu ve düşünce zarafetinden" yoksun olduklarını yazıyordu (1989, 6:250-251). Bohls'a göre bu pasaj, Wollstonecraft'ın "herkesin estetik kapasitesinin olduğu" yolundaki genel düşüncesine bir istisna teşkil etse de düşüncesindeki gerilimi yansıtıyor (Bohls, 1995, 168).

rumları ve ideallerinin kaderini bir de Devrim'in cadı kazanı içinde değerlendirecek olursak eski ve yeni sanat sistemleri arasındaki son mücadeleyi, biraz rahatsız edici de olsa, daha iyi görürüz.

IX
Devrim
Müzik, Festival, Müze

Devrimci Fransa'nın yabancı orduların istilasına uğradığı ve iç ayaklanmaların pençesine düştüğü 1793 yazında Konvansiyon, vatandaşları krallıktan kalan bütün simgeleri imha etmeye çağırıyordu. Aslında daha önce kalabalıklar zaten heykelleri devirmiş ve heykellerin önündeki kral portrelerini yakmışlardı. Ancak asıl resmi vandalizm eylemleri şimdi başlıyordu. Fransız krallarının St. Denis'deki güzel mezarlarının parçalanması, kurumuş ve çok kötü kokan cesetlerin büyük bir çukura doldurulması ve mezarlardaki bronz ve kurşun malzemenin de silah yapımında kullanılması emrediliyordu. Bundan birkaç hafta sonra ise Paris Komünü Notre Dame Katedrali'nin batı cephesindeki yirmi iki taçlı kralın (aslında bunlar Yahuda krallarıydı ama Fransız olduklarına inanılıyordu) heykelinin yontularak ortadan

kaldırılmasını resmen emrediyordu. Bu arada, bütün heykellerin üzerindeki kraliyet armaları ve zambak desenleri kaldırılıyor ve kitaplardaki rahatsız edici kapaklar sökülüyor ya da bu kitaplar toptan yakılıyordu. Evet Devrim'de sanat deyince ilk aklımıza gelen şeyler genellikle bu yıkım sahneleri olsa da aslında gerçek çok daha karmaşıktı.[1]

A. HİMAYENİN ÇÖKÜŞÜ

Fransızlar Devrimleri için sadece tartışıp mücadele etmekle kalmamış aynı zamanda onun için şarkılar söyleyip dans da etmişlerdi (şekil 45). Aslında Paris ve Avrupa'nın bütün öteki büyük şehirleri her zaman için gürültülü yerler olmuştu ama Devrim'le birlikte Paris'in gürültüsüne kışkırtıcı hatiplerin, bağırıp çağıran göstericilerin, uygun adım yürüyen bandoların ve festival korolarının sesleri de ekleniyordu. Bundan başka, kraliyet tiyatrolarının tekeli ve ayrıcalıkları sona erdiği için kapalı mekânlarda çalınan müziklerin sayısında da büyük bir artış oldu; 1793 yılına gelindiğinde iki düzine yeni müzik ve tiyatro mekânı açılmıştı. Devrim, ayrıca, yeni kurulan Ulusal Muhafızlar Bandosu ve Ulusal Müzik Enstitüsü üzerinden devlet destekli fırsatlar sunuyordu müzisyenlere. 1789 öncesinde müzisyenlerin çoğu kiliseler, kraliyet ailesi, aristokrat hamiler ya da birkaç tiyatro tarafından istihdam edilirdi. Halbuki artık belirsiz de olsa hizmetlerini satabilecekleri büyük bir piyasa ortaya çıkmıştı (Franz 1988; Brevan 1989; Charlton 1992).

Devrim'in ressamlar üzerindeki etkisi daha karışıktı. Çünkü ressamların doğal hamilerinin birçoğu yurtdışına göçmüştü, geride kalanlar ise mali açıdan baskı altındaydı. Buna ek olarak, Fransız, Alman ve İtalyan soylular sürgün ya da ceza masraflarını karşılayabilmek için ellerindeki tabloları satışa çıkarınca piyasadaki tablo sayısı birdenbire öyle artmıştı ki "sanki dükler ve generallerden tutun

1. Notre Dame Katedrali'ndeki "krallar"ın sökülmesinden birkaç sene sonra heykellerin kalıntısı bir avukatın eline geçti ve satın aldığı kalıntının kutsal heykellerin kalıntıları olduğunu fark eden avukat heykel başlarını kilise yasası uyarınca bir yere gömdü. 1977 senesinde, Fransız hükümeti avukatın eski evini satın alıp da restorasyon sırasında bir duvarı açtıklarında gömülü duran kalıntıları buldular. Kralların sağlam biçimde yontulan başları yaklaşık iki yüz yılın ardından, birkaç parçası kaybolmuş olsa da, en sonunda bir müzeye girmişti! (E. Kennedy 1989, 204-06). Devrim kültürünü işleyen Kennedy'nin kitabından başka, 1970'li yıllardan bu yana kaleme alınan birtakım çalışmalarda sanatların Devrimdeki imgesi yeniden gözden geçiriliyor. Bkz. Ehrard ve Viallaneix (1977); Julien ve Klein (1989); Julien ve Mongrédien (1991); ve Boyd (1992).

da keşişler ve alelade hırsızlara dek neredeyse bütün bir Avrupa kocaman bir spekülatif sanat ticaretiyle uğraşıyor gibiydi" (Haskell 1976, 44). Yaygın toplumsal ve ekonomik yıkımla birlikte satışa çıkarılan tablo seli pek çok sanatçıyı yoksulluk sınırına getirdi. Kamusal Eğitim Komisyonu tarafından 1795 yılında Konvansiyon'a sunulan bir rapor şöyle bağlanıyordu: "Sanat Devrim'den büyük bir yara aldı. Kiliselerin, dinsel binaların dekorasyonunu; Kraliyet sarayları ve bahçelerinin, dalkavukluktan inşa edilen kraliyet anıtlarının ya da matemden inşa edilen mezarların, Akademinin resepsiyon bölümündeki resim ve heykellerin dekorasyonunu kaybettiler Sanatçılar. Ve nihayet kişilerin lüks eşyalarından bekledikleri gelirlerin tamamını da kaybettiler" (Pommier 1991, 250). Eski himaye/sipariş sisteminin hızlı çöküşünü bundan daha iyi betimleyecek bir şey olamazdı.



Şekil 45. *Vatansever Nakaratlar* (yaklaşık 1792-93). Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle. Resmin altına basılan "Dansons la carmognole" ve "Ça ira" şarkıları Devrimin en popüler şarkılarındandı. Özgürlük ağacı Devrim yandaşlarınca takılan kurdelelerle süsleniyor ve tepesine de radikal devrimcilerin kırmızı şapkaları konuyordu.

Siparişler azalıp da yazarlar, müzisyenler ve ressamlar hizmetlerini istikrarsız bir piyasada satmak durumunda kaldıkça, dehanın özgür sanatı ideali üzerindeki vurguları da gittikçe arttı. Besteci André Grétry bu yeni durumu, 1780'li yıllarda zaten var olan eğilimlerin doruğa çıkışı olarak görüyordu: "Büyük siyasal devrimin hemen öncesinde sanatçı müzisyenlerin bir devrim yarattıklarını görüyordum ... o zamana dek kamuoyu tarafından hırpalanan müzisyenler birdenbire silkinip ayağa kalkıyor ve kendilerine yöneltilen hakaretleri geri püskürtüyorlardı" (Attali 1985, 49). Joseph Lakanal 1793 tarihli telif hakları yasasını önerirken "deha ürünleri"nin özel statüsüyle "ölümsüzlük arayışları"nda sanatçılara tanınması gereken özgürlüğün altını çiziyordu (Gribenski 1991, 26). Jacques-Louis David ve diğerleri tarafından Resim ve Heykel Akademisi'nin faaliyetlerini izlemek üzere kurulan bir örgüt olan Sanat Komünü de sanatçıların "doğaları gereği özgür, dehanın özünün bağımsız, ve hiç kuşkusuz bu unutulmaz Devrim'in en yılmaz savunucularının da sanatçılar olduğunu" ilan ediyordu (Pommier 1991, 168).

Ne var ki, tam da sanatçıların piyasaya artan bağımlılıklarını mutlak özgürlük iddialarıyla örttükleri sırada Devrim de karşı bir hamleyle fayda ve hizmet anlayışını teşvik ediyordu. David'in resimlerinin çoğu doğrudan doğruya Devrim'in hizmetindeydi ve bunun sonucunda kendisi de devrimci festivallerin başlıca planlayıcısı haline geldi. 1793 senesinde Konvansiyon'da şunları söylüyordu David: "Her birimiz doğanın bize bahşettiği yeteneklerden dolayı ülkemize karşı sorumluyuz ... gerçek bir vatansever bütün coşkusuyla yurttaşlarını aydınlatmaya çalışmalı ve kahramanlık ile erdemin yüce amaçlarından asla taviz vermemelidir" (Soboul 1977, 3). Gerçi birçok ressam, yazar, aktör ve müzisyen aynen David gibi büyük bir coşkuyla siyasal hengâmenin içine atmışlardı kendilerini ama geri kalanlar Devrim'e konformizm, fırsatçılık ya da temkinli olmak için hizmet ettiler. Örneğin François Gossec ya da Étienne Méhul gibi besteciler, kilise ya da kraliyet kumpanyalarının siparişlerini bırakıp devrimci hükümetler için şarkılar ve marşlar yazmaya başlamayı gayet normal karşılıyorlardı.

B. DEVRİMCİ FESTİVALLER

Devrim'in, gittikçe özelleşmiş estetik yaşantı idealine karşı direnişinin anahtar kurumları devrimci festivallerle Ulusal Müzik Enstitüsü'ydü. Birer çok yönlü sanat [multiarts] olayı olarak festivaller, tam

da yeni sanat için sanat sistemi tarafından pabucunun dama atıldığı bir sırada eski fayda için sanat sistemini canlandırma çabalarının bir parçası olarak görülüyordu. Devrimci liderler sadece Rousseau'nun festival idealini hayata geçirmeye çalışmakla kalmıyor, aynı zamanda da kargıların ucuna geçirilmiş kanlı kellelerin taşındığı şiddetli tören alaylarına ya da üzerindeki tabelada "Kirası ödenmiştir" yazılı bayram direkleri diken kırsal ayaklanmalara bir alternatif arıyorlardı. Resmi festivallerde, koparılmış kellelerin yerine Voltaire ya da Franklin'in büstleri taşınıyor ve bayram direklerinin yerine ise özgürlük ağaçları dikiliyordu. Fakat bu festivallerin en yakın ya da en son öncülleri 1790 kışında toplanan taşra "federasyonları"ydı. Bu "federasyonlar"da yakın köylerden bir araya gelen milisler işbirliği yeminleri ederek kalabalığın toplandığı bir açık hava mekânına doğru yürüyorlar, burada bayrakları kutsuyor, ant içiyor, federatif bir antlaşmayı imzalıyor, en sonunda da danslar ederek şenlik ateşleri yakıyorlardı (Ozouf 1988) (şekil 46).



Şekil 46. *1790 Şubatında N... Köyünde İyi Köylülere İthaf Edilen Vatandaşlık Yemini*. Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle. Haça asılmış tabelada, bir "krallığın" mutlak monarşisinden bir "ulus"un anayasal monarşisine barışçıl biçimde geçmenin henüz mümkün görüldüğü Devrim'in ilk günlerini yansıtan "Ulus, Hukuk, Kral" yazıyordu.

Kraliyet yöneticileri bu yerel şenlikleri bir "Büyük Federasyon"la Paris'te kralın huzurunda bir araya getirerek kazanmaya çalışıyordu. 14 Temmuz 1790 tarihindeki Paris merasimi fazlasıyla ciddi bir askeri tören havası taşıyordu: Fransa'nın dört bir tarafından gelen elli bin asker ve Ulusal Muhafız temsilcisi, kralın ve büyük bir kalabalığın huzurunda Talleyrand'ın yönettiği bir ayini dinlemek ve Lafayette'in yönettiği bir yemin törenine katılmak için büyük Champs de Mars tören alanında (şu anda Eyfel Kulesi'nin bulunduğu yer) toplanarak tören vaziyeti alıyordu. Aynı gün taşrada her türlü geleneği bünyesinde harmanlayan çok daha canlı ve renkli festivaller düzenleniyordu: Béziers'de askeri egzersizleriyle birlikte bir şarap hasadı dansı icra ediliyor; Chateau-Parcien'de yerel kızların "kraliçesi" konuşma yapıyor; Dèneze-sous-le Lude'de ise bir bayram direğinin etrafında şenlik ateşi yakılıyordu. Törenlerde genellikle çocuklarla genç kadınlar da yer alıyor ve Hıristiyan, klasik ve devrimci semboller iç içe geçiyordu: Alay sancaklarının arasında Kutsal Ekmek taşınıyor ya da bir melek üçrenkli bir bayrağı dalgalandırıyor ve günün sonunda da içkiler içiliyor, şarkılar söyleniyor ve dans ediliyordu.

Taşra festivallerinin kaygısız karışımıyla Paris'in resmiyeti arasındaki fark, yetkililerin karşı karşıya kaldıkları zor seçimleri ortaya koyuyor. Kendiliğinden yapılan halk törenlerinin ya da dinsel kökenli törenlerin yerine reformdan geçirilmiş ve arındırılmış törenleri ikame etmek zor da olsa mümkündü belki. Fakat Devrim'in şiddet dolu ve kaotik seyrinden dolayı bu iş neredeyse imkânsızlaşmıştı. Özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin kutlanması amacıyla bir araya gelme zamanı olarak düşünülen festival, rakip festival törenlerinin birbirlerine meydan okumasından dolayı çoğu zaman toplumsal parçalılığı hatırlatan bir uyarı haline geliyordu. 1792 yılında biri ressam David, diğeri ise sanat kuramcısı Quatrèmere de Quincy tarafından tasarlanan iki rakip tören sadece bir iki hafta arayla düzenleniyordu. Bunlardan birincisi bazı isyancı askerlerin kurtuluşunu kutlamak için radikal kulüplerce örgütlenen bir "özgürlük festivali"ydi ve bu festivalde bir İnsan Hakları Bildirgesi okunuyor, Voltaire, Rousseau ve Franklin'in büstleri taşınıyor, bir özgürlük şarkısı söyleniyor, beyazlar içindeki kadınlar askerlerin zincirlerini taşıyor ve kocaman bir yarış arabasıyla koltuğa kurulmuş bir Özgürlük heykeli taşınıyordu (şekil 47). Yiyecek için ayaklanan insanlar tarafından öldürülen bir belediye başkamnın onuruna hükümet tarafından örgütlenen ikinci törende ise Bastille'in bir örneği, Adaletin kılıcı, öldürülen belediye başkamnın büstü, bir Hukuk şarkısı, beyazlar içindeki kadınlar ve kocaman bir at



Şekil 47. *Özgürlük Festivali, 15 Nisan 1792*. Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle. Alt yazıda "Brest kadırgalarında esir tutulan kırk Château-Vieux askerinin serbest bırakılması münasebetiyle düzenlenen ilk Özgürlük festivali" yazıyor.

arabasının taşıdığı bir Hukuk heykeli vardı. Her ne kadar bunlardan birincisi hükümet karşıtı duyguları teşvik etse ve ikincisi ise yasal otorite onuruna düzenlenmiş olsa da her ikisinde de benzer amblemler, benzer yarış arabaları, benzer heykeller, benzer beyazlı kadınlar ve Gossec'den benzer müzikler vardı ve her ikisi de Devrim'in simgelerini ulusun altarına koymak amacıyla, daha önceleri Büyük Federasyon'un toplandığı yer olan Champ de Mars'da sona eriyordu (Ozouf 1988).

Mirabeau, Robespierre ya da David gibi devrimci liderlerin gözünde festivaller vatanseverlik duygularını yükseltmenin ve Devrim'e duygusal bağlılığı perçinlemenin araçlarından biriydi. David'in festival programları (ki sokaklarda insanların eline tutuşturuluyordu) büyülü bir tonla kaleme alınıyordu; bu programlarda yalnızca uyduruk bir Ateizmin küllerinden belli bir noktada nasıl bir Bilgelik heykelinin çıkacağı betimlenmiyor aynı zamanda da "herkesin gözünden neşe ve şükran gözyaşlarının akacağı" söyleniyordu. Festival düzenleyicileri-

nin karşılaştığı sorunların en zoru, kalabalıkları şiddetli aşırılıklara sürüklemeden yoğun duyguları ateşleyecek imge ve müziklerin nasıl bulunacağıydı. Bunun için buldukları çözüm ise klasik alegoriydi. Fakat neoklasik heykeller, frizler, sütunlar, tripodlar, çelenkler ve kostümler eğitimsiz insanlar için kafa karıştırıcı ve itici şeyler olduğundan bunların pankartlar, etiketler ve hatiplerin uzun konuşmalarıyla desteklenmesi gerekiyordu. Nitekim David'in önerisi olan (Fransızları temsil eden) dev Herkül heykelinin alnında "ışık," göğsünün iki yanında "doğa" ve "hakikat," kollarında "kudret" ve ellerinde de "iş" sözcükleri vardı (Schlanger 1977; Hunt 1984).

Bu devrimci festivaller Rousseaucu idealin uygun bir provası mıydı acaba? Herhalde hiçbir tarihsel deneyim herhangi bir mitin uygun bir provası değildir. Maalesef, devrimciler bir yandan sanatı yeniden doğal bir festivalle bütünleştirmeye çalışırlarken öte yandan da bir amaç için sanat icra etmenin doğal olduğu eski sanat sisteminin yıkımını hızlandıran bir piyasa ekonomisini teşvik ediyorlardı. Bundan başka, her tarafa hâkim olan şiddet ve derin ideolojik bölünmeler, daha kendiliğinden olan şeylerin gelişip kök salmasına asla izin vermiyordu. Sanatın özerkliğini doğal bir veri olarak alan daha sonraki dönemlerin perspektifinden bakıldığında, devrimcilerin güzel sanatları yeniden gündelik hayatla bütünleştirme girişimleri kaçınılmaz olarak bir manipülasyon görüntüsü çiziyor. Ancak böyle bir eleştiri, tam da Devrim'in mücadele ettiği sanat ve toplum ayrımını varsayıyor. Bununla birlikte, devrimcilerin amaçlarına sempatiyle baktığımızda bile, girişimlerinin en başından başarısızlığa mahkûm olduğu gözüküyor. Fransız Devrimi'ni, sanatın paylaşılan ritüellerle doğal biçimde bütünleştirilmesinin ancak küçük inanç cemaatleri içinde tümüyle mümkün olduğu, çoğulcu toplumları doğuran dramatik anlardan biri olarak görmek iki yüz yıl sonra bugün elbette ki daha kolaydır. Ayrıca 1789 yılından bu yana hükümetlerin sanata ve tinsel hayata müdahale ettikleri pek çok deneyimden şunu da öğrendik ki, devletin rolü olacaksa çok dolaylı olmalıdır. Öte yandan festivaller, Devrim'in eski sanat sistemini yeni bir temelde yeniden canlandırma girişiminin sadece bir parçasıydı.

C. DEVRİMCİ MÜZİK

"Ulusal festivalleri olmayan bir Cumhuriyet, müziksiz de bir festival olmaz" diyordu Ulusal Muhafız Bandosu'nun kurucusu Bernard



Şekil 48. *Üstün Varlığa İlahi ile Devam Eden ... 8 Haziran Seremonisinin Ayrıntıları* (Haziran 1794). Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle. Bu festival programında çeşitli grupların nerelerde toplanacağı, hangi güzergâhların izleneceği ve ilahinin dizelerinin "dağda duracak olan genç kadınlarla birlikte yaşlılar, ergenler ve anneler" arasında nasıl paylaştırılacağı anlatılıyor.

Sarrette (Jam 1991, 39). Devrim'le birlikte ortaya çıkacak en önemli yeni müzik kurumu olan Ulusal Müzik Enstitüsü'nün öncelikli kuruluş

amacı bando, ordu ve festivaller için müzik ve müzisyen çıkarmaktı. Enstitünün, içlerinde dönemin en meşhur bestecilerinin de bulunduğu icra ve öğretim kadrosu altı yüz genç müzisyeni eğitiyor ve yurtsever şarkılar, marşlar ve uvertürler besteliyordu; bestelenen bu eserler arasında, örneğin, Méhul'un "Chant du Départ"ı, Gossec'in "Marche Lugubre"si ve Cherubini'nin "Hymne à la Fraternité"si vardı. 1794 yazında düzenlenen Üstün Varlık Festivali öncesinde enstitüden müzisyenler Paris'in kırk sekiz semtini karış karış gezerek semt sakinlerine Gossec'in "Üstün Varlık Şarkısı"nı öğretiyorlardı (şekil 48 ve 49). Enstitü için yazılan besteler ulusal varlık sayılıyor ve Fransa'nın her iline ve ordunun her taburuna bedava dağıtılmak için bastırılıyordu. Müzik üretiminde kilise, krallık ve aristokrasinin geleneksel hâkimiyetinin yerini kısa bir süreliğine "ulus" için yapılan üretimler alıyordu (Jam 1989; Gessele 1992).

Tabii müziğin Devrim'deki siyasal rolü bu resmi deneylerle sınırlı kalmıyordu. Her siyasal eğilimin kendi devrimci ya da karşı-devrimci şarkıları boy gösteriyordu; bunların çoğunda bilinen opera ve dans-



Şekil 49. *8 Haziran 1794 Günü Üstün Varlık Şerefine Düzenlenen Festivaldeki Yeniden Birleşme Alanında Yükseltilen Dağın Görünümü.* Paris Bibliotheque Nationale'in izniyle. Genç kadınlardan oluşan koro, ateş ocağının hemen yanındaki yapay dağın orta sol tarafında görülebiliyor.

lardan nağmeler kullanılıyordu ama aralarında Rouget de Lisle'nin "Marseillaise"si gibi çarpıcı yeni besteler de vardı. Öte yandan yeni operalar ve çeşitli enstrümantal konserlerle seçkin müziği de gelişiyordu. Ne var ki Devrim'in gittikçe daha da radikal bir çizgiye girmesiyle birlikte siyasal çatışmalar tiyatroları istila ediyor ve hatta bazen gösterileri yarıda kesiyordu. Bunun bilinen örneklerinden biri Opéra-Comique'de yaşanmıştı. Sahnedeki şarkıcı "Yârime sevgim naziktir. Nasıl da severim yârimi!" dizelerini okuduğu esnada başını Marie Antoinette'e çevirince, devrimciler şarkıcının boğazına sarılmak üzere sahneye fırlarken şarkıcının aktör arkadaşları da onu savunmak için koşturmuşlar ve sahnede büyük bir arbede çıkmıştı (Jam 1989).

Krallık ve aristokrasiyle özdeşleşmiş olan operanın başı özellikle dertteydi ve yurtseverliğini kanıtlamak durumundaydı. Bunun için de Gossec ve koreograf Gardel, çoğu operanın sonunda sahnelenen mutat divertimentoların yerine oynanabilecek "Offrande à la Liberté (scène religieuse)" adlı bir sahne yerleştiriyorlardı. Bu sahne, yaratıcı küçük bir parçaydı: Bir solist köylülere düşmanın yaklaştığını haber vererek onları Özgürlüğün önünde eğilmeye çağırıyor, köylüler de ayağa kalkıp hep birlikte "Marseillaise"yi söylüyorlardı. Bu parçayı bu kadar başarılı kılan şey Gossec'in orkestrasyonuyla Gardel'in koreografisiydi. Gossec her bir güfte için farklı bir akompaniman yazıyor ve en çok da görkemli bir danstan sonra gelen "Amour sacré de la patrie" (kutsal yurt sevgisi) adlı altıncı güfte üzerinde duruyordu. Dansta, yumuşak bir kornonun eşlik ettiği titrek bir solo klarnet "Marseillaise" temasına devam ederken beyazlar içindeki çocuklar, bir Özgürlük heykelinin önünde yakmak üzere tütsü getiriyorlardı. Saygılı bir edayla "Amour sacré de la patrie"'yi söylerken bütün bir koro diz çöküyor, ardından "Aux arms citoyens! Formez vos bataillons!" şeklindeki son nakarat için çanlar çaldığında da hep birlikte ayağa kalkıyordu. "Özgürlüğe Adak," coşkuyla izlendiği yüzün üzerinde temsile ulaşıyordu (Bartlet 1991).

Devrimcilerin, sansürü ve Terör'ü tesis ettikleri 1793 yılına gelindiğinde çağdaş yurtsever temalar üzerine inşa edilen pek çok opera ortaya çıkıyordu: "Thionville Kuşatması", "Toulon'un Alınışı", "Cumhuriyetin Zaferi". Sokak kıyafetleri giyen aktörler sıradan yurttaşları oynayıp yurtsever şarkılar söylerlerken sıradan yurttaşlar da korolara katılıp ellerine tutuşturulan şarkı sözlerini söyleyerek aktörlük yapıyorlardı. Ne var ki kurguyla gerçekliği birbirinden ayıran bu çizginin ortadan kalkması tehlikeli sonuçlar doğuruyordu. Bazı tiyatrolar kapatılırken, oyunlarında kraliyet üyelerini kurgusal olarak canlandır-

dıkları için ihanet şüphesiyle birçok aktör tutuklanıyor ve bunlardan en az bir tanesi de sahnede "Asil Kralımız çok yaşa!" repliğini söylediği için giyotine gönderiliyordu. "Pasif eğlencenin ötesinde ortak bir coşku" isteyen devrimciler, müzikal ve dramatik tiyatronun omzuna kaldıramayacağı bir yük yüklüyorlardı (Johnson 1995). Rousseau'nun önerisinde olduğu gibi güzel sanat tiyatrosunun yerine "seyircilerin bizzat gösterinin kendisi olduğu" halk festivallerini ikame etmeye değil de tiyatronun kendisini siyasal bir ritüele dönüştürmeye çalışan devrimcilerin bu çabası, muğlak ve ölümcül bir melez doğurmuştu.

Devrim'in en şiddetli ve olaylı yılları, müzik ve festivallerin rolü hakkında birbirleriyle kesişen bir meseleler kümesini gün yüzüne çıkarmıştır: Sanattaki zevk ve fayda karşıtlığı sorunu, duygunun müzikteki yeri ve saf enstrümantal müziğin değeri. Diderot ve başkalarının tensel zevkle ahlâki ya da toplumsal fayda arasında bir üçüncü yol tanımlama yönündeki çabalarına rağmen, 1790'lı yılların Fransası'nda insanların çoğu, müziği ve festivalleri hâlâ bir ya/ya da perspektifinden değerlendiriyordu: Ya hoş (zevk, eğlence) ya da faydalı (eğitim, esin). Opera ve bale birçok yurtseverin özellikle kuşkuyla yaklaştığı şeylerdi çünkü bunlar eski rejimin "hafifmeşrep" zevkleriyle (*agréments*) yakından bağdaştırılıyordu. Eğer ne tensel (hoş) ne de ahlâki (faydalı) olmayan özel bir incelmiş ve entelektüel zevkin öngörüldüğü Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni okuyup anlayacak olsalardı, devrimcilerin çoğu bunun fazlasıyla seçkinci ve apolitik olduğunu düşünürdü.[2] Devrim, müziğin ahlâki faydasını vurgulamak suretiyle, öznel bir estetik deneyim eğilimine direnmeye çalışıyordu. Ne var ki Devrim'in müziği siyasi ve ahlâki amaçlarla kullanması öteki iki sorunla arapsaçı oluşturuyordu: Enstrümantal müziğin statüsü ve müziğin duyguları nasıl etkilediği sorunu.

Johnson'un da işaret ettiği gibi, devrimcilerin işini zorlaştıran esas etken 1780'lerden sonra ortaya çıkmış olan saf enstrümantal müziğin sadece sesleri (gök gürültüsü, kuş sesleri) taklit etme kabiliyetini değil aynı zamanda insani duyguları aktarma kabiliyetine de sahip olduğu inancıydı. Bunun sonucu olarak da artık hiç kimse enstrümantal müziği sırf teknik egzersizler olarak yadsıyamıyordu ve devrim döneminin birçok bestecisi, her ne kadar enstrümantal parçalarının başlıkları ya da bağlamı neyin hissedileceği konusunda genellikle kuşkuya pek yer bırakmasa da, tamamen armonik besteler

2. 1792 yılında kurulan yeni bir müzik cemiyeti, Lycée des Arts, amaçlarından birini *arts agréable* ile *arts utile* arasındaki engelleri kaldırmak olarak ortaya koyuyordu. Kant ve ana-akım estetik ise daha yüksek bir deneyimle bunların her ikisini de aşmanın yolunu arıyordu (Julien 1989, 72-73).

aracılığıyla yurtseverlik coşkusunu ya da cenaze ciddiyetini anlatmakla övülüyordu (Johnson 1995, 138). Bununla birlikte ortalamanın üzerindeki kimi cumhuriyetçiler için bu bile yeterli değildi. Ocak 1795'te Konvansiyon, Ulusal Enstitü'nün verdiği bir konserle kralın idamının ikinci yıldönümünü kutluyordu. Orkestra sadece kısa bir giriş müziği olarak yumuşak bir melodi çalarken bir meclis üyesi ayağa fırlayarak "Kralın karşısında mı yoksa yanında mısınız?" diye bağırıyordu. Bunun üzerine zavallı Gossec orkestra parçasını açıklamak zorunda kalıyor ve ardından da günü kurtarmak için "Ça ira" ve öteki yurtsever besteleri çalıyordu. Sözsüz müzik hâlâ kuşkuyla bakılan bir şeydi (Jam 1989, 23).

Robespierre'in düşmesi ve Terör'ün sona ermesiyle birlikte sadece siyasal değil aynı zamanda toplumsal ve sanatsal bir tepki de doğuyordu. Louis-Sébastien Mercier'in betimlediği gibi, Thermidor'un ardından "lüks, dumanların çıktığı yıkıntıların arasından her zamankinden daha çarpıcı biçimde kendisini gösteriyordu ve güzel sanatlar kültürü de bütün ihtişamına yeniden kavuşmuştu" (Johnson 1995, 155). Tiyatrolar yeniden tıklım tıklımdı ve yurtsever eğlenceleri bir kenara bırakarak yeniden geleneksel operalara, enstrümantal konserlere ve hafif eğlencelere dönmüşlerdi. Halk festivallerinin yerini satın alma gücü olanların katıldığı ticari şenlikler alıyordu. İnsanlar akşam yemeklerini yiyebildikleri, dans edebildikleri, (Haydn dahil) farklı müzikler dinleyebildikleri ve belki gecenin sonunda da havai fişek seyredebildikleri sayıları hızla artan halk bahçelerini, balo salonlarını ve kabareleri dolduruyorlardı (Mongrédien 1986). Bu arada, hükümetin gençler, yaşlılar, hasat, vesaire için bütün bir festival sistemi tesis etmiş olmasına rağmen bunlara olan ilgi ve katılım gittikçe azalıyor ve Napolyon da en sonunda bunları kaldırıyordu. Devrim öncelikle müziğin ve müzisyenlerin kiliseye, kraliyete ve aristokrasiye olan bağımlılığını ortadan kaldırıyor, arkasından hem festivallerin hem de ulusal bir müzik programının çökmesiyle birlikte meydan piyasa güçlerine ve bir müzikal bağımsızlık estetiğine kalıyordu. Artık birçok yurttaş zevki siyasetten ve ahlâktan ayırmaya, müziği ise tamamen özel zevk alanıyla sınırlamaya hazır hale gelmişti.

Gerçi zevkin dönüşü her zaman özellikle Kantçı ve Schillerci estetiğin yüksek ve incelmiş zevki olarak ifade ediliyordu ama yine de bu dönüşle birlikte tam da böyle bir tutumu geliştirecek olan eğitimli seçkinlerin yolu açılıyordu. Hemen 1798 yılında başlayan yeni üyeliğe dayalı konserler hakkındaki yorumlarda bunun işaretleri kendini gösteriyordu zaten. Concert des Amateurs'den söz ederken şöyle iç geçi-

riyordu bir eleştirmen: "Particilik, her türlü çekişme ve husumet son buluyor ... orada insan sadece sanatı düşünüyor." 1801 senesine gelindiğinde ise, bir zamanlar kendini halk için devrimci müzikler yapmaya adayan Ulusal Konservatuvar'ın öğrenci ve öğretmenleri de bir enstrümantal konserler dizisine başlıyorlardı ve konserde çalanlar basın organlarında "parıltılı ... coşku"larıyla ve "sanatlarına olan aşklarının bir tapınma" olmasıyla methediliyorlardı (Johnson 1995, 198, 201). Napolyon ve Restorasyon dönemlerinde geleneksel himaye biraz canlanır gibi olacaktı ama müziğin öncelikle dinsel ve toplumsal amaçlara hizmet ettiği o eski himaye sistemi bir daha dirilmemecesine ölmüştü. Tıpkı Devrim'in bunu dünyevi ve eşitlikçi bir temelde yeniden diriltme çabalarının ölmesi gibi.

D. DEVRİM VE MÜZE

Eski sanat sistemiyle yeni güzel sanat sistemi arasındaki çatışma, Louvre Sarayı'nda ulusal bir sanat müzesi kurulması etrafında yapılan tartışmalarda da aynı şekilde ön plandaydı. Festivaller ve enstitü üzerinden bir ulusal müzik yaratma girişimlerinin tersine, Ulusal Müze –her ne kadar, paradoksal biçimde, sonuç itibarıyla ulusun hizmetindeki sanat düşüncesini değil de sanat için sanat düşüncesini yücelten bir kurum haline gelmiş olsa da– Devrim'in en kalıcı yaratımlarından biriydi. 1793 Ağustosu'nda Louvre'un bir kanadında açılan müze, uzun zamandır beklenen özel bir kraliyet koleksiyonunun sergilenmesinin çok ötesinde bir şeydi (McClellan 1994). 1793 senesine gelindiğinde Devrim, müzeye güçlü bir ideolojik yük bindiren bir dizi radikal dönüşüm yüzünden yalpalamıştı. Müzenin Devrim çatışmalarına bulaştırılmasında ilk başlarda iki şey etkili olmuştu. Birincisi, birçoğu pahalı mobilyalar ve geniş kütüphanelerle bilimsel aygıt, müzikal enstrüman, resim ve heykel koleksiyonları içeren göçmenlerin ve kilisenin mallarının kamulaştırılmasıydı. İkincisi ise, Paris, Versailles, Fontainebleau ve başka yerlerin bizzat kraliyetin sanatsal anıt ve simgeleriyle dolmasıydı. 1790 Ekim'inde mecliste devletin iflastan kurtarılması için kilise varlıklarının satışının nasıl örgütleneceği tartışılırken adı sanı pek bilinmeyen bir bilgin, bütün bilim ve sanat eserlerinin envanterinin çıkarılmasını ve "ulusal miras" adını verdiği şeylerin konulması için de bir müzenin kurulmasını öneriyordu. Kasım ayına gelindiğinde, Ulusal Malvarlığını Tanzim Komisyonu bünyesinde, envanteri denetlemek ve nelerin satılıp nelerin de nihai bir bilim

ve sanat (ki bu iki kavram çoğu kimsenin kafasında henüz ayrılmamıştı) müzesine konulması gerektiğine karar vermek üzere özel bir Anıtlar Komitesi kurulmuştu. Meselenin bu şekilde çözülmüş olduğunu düşünebilirsiniz. Fakat hiç de öyle olmadı ve 1792 Ağustosu'nda krallığın devrilmesiyle birlikte her şehir ve kasabada bulunan sayısız kraliyet nişanının –her yerde XIV. ve XV. Louis'nin heykelleri, prens ya da kraliyet metreslerinin resimleri ve kraliyeti simgeleyen zambak desenleri vardı– ne yapılacağı üzerine ateşli bir çatışma baş gösterdi.

1793 senesinde bir ay arayla meydana gelen iki olay bu konuda alınan karşıt tavırları ortaya koyuyor. Fontainebleau'dan gelen bir heyet, Konvansiyon'da Chateau'daki kraliyete ait bütün portrelerle bir şenlik ateşi yaktıklarını gururla anlatıyordu. Söylediklerine göre, Philippe de Champaigne tarafından yapılmış olan bir XIII. Louis portresininin zevkle işlenmiş kolunu sanatçısının hatırına muhafaza edip etmeme konusunda kısa bir tereddüt yaşasalar da sonunda bu parçayı da portrenin bütünüyle birlikte şenlik ateşine atmaya karar vermişlerdi. Öte yandan heykelci Girardon tarafından yapılmış olan bir XIV. Louis madalyonu, Troyes'de bulunan bir hükümet elçisinin "despotizmden nefretlerinden dolayı görmeye daha fazla tahammül edemeyecek durumdaki cumhuriyetçi dostların gözlerinin önünden" kaçırması sayesinde kurtarılıyordu. Bu türlü süs eşyalarının "sanata saygıdan dolayı muhafaza edilmesi gerektiğini" de ekliyordu elçi (Pommier 1988, 138, 472).

Biri sanatsallıkları ne olursa olsun "despotizm"in bütün işaretlerini kökünden kazımayı hedefleyen, diğeriyse simge olarak ne kadar itici olursa olsun "sanat"ı muhafaza etme kararlılığında olan bu iki karşıt tavır Devrim'in belirleyici yılları boyunca –ve hatta bazen aynı insanın kendi içinde– birbiriyle mücadele etmişti. Aralarında Charles-Maurice de Talleyrand ya da Jean-Marie Roland'ın da bulunduğu bazı isimler içerikleri ne olursa olsun geçmişe ait önemli sanat eserlerinin korunması gerektiğini savunurlarken, eski rejime aidiyetleri ön planda olan eserlerin parçalanarak yeni özgürlük ve erdem eserlerinin ham maddesi olarak kullanılması gerektiğini savunan David gibi sanatçılar bu görüşe karşı çıkıyordu. Çarpıcı olan şey şuydu: Devrim'in hayati evrelerinin her birinde imha söyleminin neredeyse hemen ardından bununla aynı derecede tutkulu bir muhafaza söylemi ortaya çıkıyor ve sanat müzesi düşüncesi bu karşıtlığın çözülmesinde anahtar konuma geliyordu.

İmha retoriğiyle muhafaza retoriği arasındaki çatışma iki ayrı anda gün gibi ortaya çıkıyordu. Bunlardan biri 10 Ağustos 1792 günü

krallığın devrilmesini takip eden haftalar, ikincisi ise 1793 yazında savaşın ve Terör'ün ortasıydı. 10 Ağustos 1792'yi takip eden günlerde kalabalıklar kraliyet heykellerini deviriyor ve meclis de kraliyete ait her türlü anıt ve nişanın imhasını öngören bir kararnameyi onaylıyordu.[3] Bundan sonraki üç hafta boyunca, ülkenin dört bir yanından gelen birçok başyapıtın tahrip ya da imha edildiği yolundaki raporların ortasında ateşli bir tartışma yaşanıyordu. Meclis üyelerinden biri sanat eserlerinin Aydınlanma'nın belgeleri olarak muhafaza edilmesini önerirken öteki üyeler "barbarlar" ve "vandallar"a lanet yağdırıyordu.

İşte bu aşamada, meclisin muhafaza seçeneğini benimsemesinde belirleyici rol oynayan argüman Pierre Cambon'dan geliyordu. Cambon "kraliyete ait anıtlar"ın "bir müze oluşturulması"nda kullanılmasını öneriyordu. Bu eserleri bir müzeye koymakla, diyordu Cambon, hem "kraliyet düşüncesini ortadan kaldıracak" hem de aynı zamanda "başyapıtları muhafaza etmiş olacağız." Yukarıda bahsedilen birinci kararnameden sadece bir ay sonra, 16 Eylül 1792 günü çıkarılan yeni bir kararnameyle "resimlerin, heykellerin ve Güzel Sanatlara ait öteki anıtların muhafazası ... ve önce bir merkezde toplandıktan sonra bunların Paris müzesiyle öteki şehirlerde kurulabilecek müzeler arasında dağıtılması" öngörülüyordu. Bu çerçevede Louvre Sarayı'nın bir kanadını ulusal bir müzeye dönüştürmek üzere bir müze komitesi tayin ediliyordu (Pommier 1991, 104, 106). Meclis, kuşkuyla bakılan eserleri bir müzeye yerleştirirken, müzenin bunların sakıncalarını etkisizleştireceğini teslim ediyordu. Kraliyete ait anıtlar müzeye kondukları andan itibaren eski kutsal güçlerini yitireceklerdi. Bu eserler kendilerinden öte anlamlar ifade eden simgeler olmaktan çıkarak sade birer sanat eseri haline geleceklerdi. Devrim'in cadı kazanından, sanat "üreten" bir kurum, yani, belirli bir yer ve amaca adanmış sanat eserlerini alarak bunları esasen yeri ve amacı olmayan Sanat eserlerine dönüştüren bir kurum doğmuştu. Ya da, Kant'ın terimleriyle ifade edecek olursak, "amaçsız amaçlı" eserlere, amaçlılığı bir sanatçı tarafından üretilme olan ama –Sanat olma dışında– tikel hiçbir amaca hizmet etmeyen eserlere dönüştüren bir kurum.

Gerçi müzenin etkisizleştirme gücü 1792 tartışmaları çerçevesinde resmen kabul ediliyordu ama 1793 ilkbahar ve yazında Devrim'in iyice radikalleşmesiyle birlikte yeniden bir imha politikası benimseniyor, bunun sonucunda St. Denis'deki kraliyet mezarları parçalanıyor ve Notre

3. Aslına bakılırsa kararnamenin maddeleri birbirleriyle çelişiyordu: Birinci madde bu eserlerin yerlerinden sökülerek muhafaza edilmesini, ikinci madde tunçtan yapılmış bütün eserlerin eritilmesini, üçüncü madde "vakit geçirilmeden imha"yı, dördüncü madde ise "sanatla ilgili" olabilecek nesnelerin muhafazasını öngörüyordu (Pommier 1991, 101-102).

Dame Katedrali'ndeki "krallar" yontularak imha ediliyordu. Bir kez daha Müze bir çözüm sağlıyordu. Devrim karşısındaki askeri tehdidin ortadan kalktığı 1793 yılı Ekim ayının ortalarına gelindiğinde, Konvansiyon geçen aylarda yapılan aşırılıkları kınıyor ve çıkardığı bir kararnameyle herhangi bir sanat eserinin üzerindeki kraliyet nişanlarının esere zarar vermeksizin çıkarılmasının mümkün olmadığı durumlarda söz konusu eserin "en yakın müzeye nakli"ni emrediyordu (Pommier 1991, 136). Bu arada, Ulusal Müze için oluşturulmuş olan planlama komisyonu, çalışmalarını sürdürmüş ve Louvre Müzesi, bütün şehrin David'in tertiplediği büyük Birlik Festivali fırtınasına kapıldığı gün, krallığın devrilişinin 10 Ağustos'taki yıldönümü kutlamalarının bir parçası olarak kapılarını ziyaretçilerine resmen açtı. Meclis üyelerinden biri festivaldeki yeniden doğuş seremonisinde kullanılmak üzere Konvansiyon'a "jasper taşından oyma, iki elin tuttuğu akik bir kupa" hediye ediyor ve daha sonra da Konvansiyon, kupanın yeni müzede saklanmasına ve yanına da "yaptığı yüce ve hatırda kalıcı hizmeti belirten bir yazıt" iliştirilmesine karar veriyordu (Pommier 1991, 66) (şekil 50).



Şekil 50. *10 Ağustos 1793'te Bastille'in Enkazı Üzerinde Dikilen Yeniden Doğuş Fıskiyesi.* Paris Bibliotheque Nationale'in izniyle. Konvansiyon üyelerinden biri bir kadın heykelinin göğsünden fışkıran yeniden doğuş suyunu bir kaba alıyor. Bu suyu aldığı Yeniden Doğuş Kadehi daha sonra Konvansiyon'un emriyle Louvre'a konuyordu.

Hiç kuşkusuz müze sadece imha ve muhafaza söylemleri arasındaki çatışmayı çözmenin bir çaresi olmanın çok ötesinde bir şey olarak görülüyordu. Müze başlangıçtan itibaren yurttaş eğitiminin bir aracı olarak değerlendiriliyordu. Nitekim eski eserlerin korunması ve müzenin hazırlanması için çalışacak olan komiteler, Konvansiyon'un Kamu Eğitimi Komisyonu bünyesinde kuruluyordu. Elkonulan nesnelerin envanterini çıkarmaktan sorumlu özel komitenin başkanı olan Félix Vicq d'Azyr, 1794 senesinde Fransa'nın bütün valiliklerine, içinde Devrim baskısı altında yapılan sanat sınıflandırmasına ilişkin aydınlatıcı bir tartışmanın da bulunduğu bir "talimat" gönderiyordu. Vicq d'Azyr bu tartışmasında, "despotizm" Eski Rejimi sırasında resim, heykel ve mimarinin ya "hoş sanatlar" ya da "güzel sanatlar" olarak adlandırıldığını, halbuki bunların hiçbirinin de doğru olmadığını yazıyordu. Ona göre "hoş sanatlar" terimi bu sanatları küçümsüyor, "güzel sanatlar" tabiri ise "icraları için en az öteki sanatlar kadar icat ve ruh gerektiren *mekanik sanatları* aşağılıyor"du. "Son dönemlerde resim, heykel ve mimarlık, bu adlandırmalara göre daha doğru olan *taklit sanatları* olarak ya da bu sanatların asıl amacını yansıttığı için daha yerinde bir isim olan *tarih sanatları* olarak adlandırılmaktadır. Tarihsel sanatlar ismi bunların içinde en uygunudur çünkü bu sanatlardan beklenen şey, faydalı eylemlerin anlamını ve insanlığın faydasına çalışanları yaşatmak amacıyla yapılan anıtlar aracılığıyla tarihin rotasını çizmektir" (Aboudrar 2000, 95). Vicq d'Azyr'in bu muhafaza talimatı, her ne kadar özgül bir müze programı olmasa da, kendisinin gözünde aristokratik toplumsal ayrımlar ve siyasal mutlakıyetçilikle bağlantılı olan güzel sanat ve mekanik sanat karşıtlığının çarpıcı bir şekilde reddini yansıtıyor. Vicq d'Azyr'e göre Devrim'de güzel sanatlarla zanaat, eşitlikçi bir toplumun esin ve eğitim kaynağı olan "tarihsel sanatlar" olarak yeniden birleşecekti. Eskiye ait sanat eserlerine gelince, bu konuda Vicq d'Azyr özgür bir halkın bu eserlerin sanatsal değerini bir zamanlar hizmet ettikleri gerici amaçlarından ayırabilecek yeterlilikte olacağını düşünüyor. Fakat müzenin halka bu ayrımı yapabilmesinde yardımcı olması için kullanılmasının içerdiği tehlikeyi görmüyor: Madem müzenin kralcı ve dinci anlamları etkisizleştirme gücü vardı o halde bu güç Devrim'in anıtları için de aynı etkiyi yapmayacak mıydı? Nitekim Konvansiyon 1793 yılında bu tehlikeyi görüyor ve Louvre müzesine konacak olan Birlik Festivali'nin yeniden doğuş kupasının böyle bir etkisizleştirmeye uğramaması için yanına "yüce ve hatırda kalıcı hizmeti"ni belirten bir yazıtın iliştirilmesini emrediyordu. İlerleyen yıllar içinde kimi devrimciler, sanat müzesinin

halka cumhuriyetçi erdemlerin öğretilmesinde herhangi bir faydasının olup olmadığından kuşkulanmaya başlıyor ve Champs Élysée bulvarı boyunca asılacak duvar resimlerinin ya da büyük düşünür ve kahramanların bulvar boyunca dikilecek heykellerinin Devrim'e daha iyi hizmet edeceğini öne sürüyorlardı. "Anıtlarımızı Müzelere hapsetmekten vazgeçersek," diyordu bu devrimcilerden biri, "sanatı yeniden gerçek yoluna ... vatandaşların arasına sokmuş oluruz" (Mantion 1988, 126).

Fakat müze artık iyice yerleşmişti ve hem devrimci ordunun hem de Napolyon ordusunun fetihleri, her ne kadar müzenin, "sanatlar"ın "Sanat"a dönüştürülmesinde oynadığı rolü iyice aydınlatan ateşli bir tartışmayı doğursa da, müzenin estetikleştirici gücünün yeniden onaylanması için başka bir fırsat yaratmış oluyordu. Henüz 1793 Martı'nda zamanın içişleri bakanı olan Garat, müze planlama komisyonunda yaptığı bir konuşmada, gelecekte Louvre'un "sanatlara tapınmayı ihmal etmediğimizin, tam aksine devrimin bütün bu korkunç fırtınalarının ortasında bu tapınmayı geliştirdiğimizin şahidi" olacağını söylüyordu (Pommier 1991, 118). Fransızların övünç kaynakları arasında müzenin bu kadar yüksek bir yere oturtulduğu göz önüne alındığında, fethedilen topraklardaki sanat başyapıtlarının el konularak Fransa'ya götürülmesi politikasını Fransızların çoğunun desteklemiş olması hiç de şaşırtıcı değildir. Bonapart'ın İtalya'daki gaspları bunların en ünlüsüydü, ama bu politika 1794 yılında Belçika'nın fethiyle başlamıştı. Belçika'daki kamulaştırmalar için meclis üyelerinden biri şöyle diyordu: "Flaman ekolü müzelerimizi süslemek üzere topluca ülkemize teşrif ediyor" (Pommier 1991, 25). 1798 senesinde Paris'te "İtalya'daki Bilim ve Sanat Eserleri Koleksiyonlarının Kurtuluşu ve Ülkeye Getirilişi Festivali" düzenleniyor, resim, heykel ve el yazmalarının sergilendiği savaş arabaları büyük bir geçit töreni yapıyordu. Venedik'ten getirilen ünlü Aziz Markos'un tunçtan atlarını taşıyan savaş arabasının üzerindeki bir pankartta "Artık özgür topraklardalar" yazıyordu (E. Kennedy 1989).

Öte yandan el koyma fikrini reddetmiş pek çok yazar ve sanatçı da vardı. Bunlar içinde görüşlerini en açık biçimde dile getiren kişi *Letters to [General] Miranda on Removal of the Art Monuments of Italy*'nin ([1796] 1989b) [İtalya'daki Sanatsal Anıtların Nakli Hakkında [General] Miranda'ya Mektuplar] yazarı olan Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy'ydi. Quatremère'nin temel argümanı, eskiçağ ve Rönesans'a ait eserlerin yaşayan tarihsel bağlamlarından koparılmasının bunları anlamlarını tahrip edeceğiydi. Asıl düzenekle-



Şekil 51. Hubert Robert, *Louvre Büyük Galeri* (1794-96). Paris Réunion des Musees Nationaux'un izniyle. Yeni ulusal müzenin ilk yıllardaki görünümü bu şekildeydi. Kopyacıların varlığı müzenin amaçlarından birini, sanatçılara büyük tabloları model olarak kullanma fırsatı verme amacını yerine getiriyordu

rinden koparılarak müzeye konulan bu eserler Sanatın kutsal emanetleri olarak aşırı değerli bir hale –ya da sanki fantastik bir dükkânın vitrinindeki ticari mallarmış gibi değerlerinin altında şeyler haline– geliyorlardı. Quatremère bu düşüncelerinde yalnız değildi. Aralarında David'in de bulunduğu elli sanatçı Direktörler Heyetine Quatremère'nin tezlerini desteklediklerini bildiren bir dilekçe sunuyorlardı. Öte yandan Quatremère'nin kitabına saldırılar da geliyor ve aralarında François Gérard ile Carle Vernet'in de bulunduğu otuz sanatçı ise iki ay sonra Direktörler Heyetine el koymayı savunan bir dilekçe sunuyorlardı. Bu sanatçılar dilekçelerinde özgürlük ve yeniden doğuş retoriğini kullanarak özgür deha ürünü eserler için tek uygun yerin Fransa olduğunu iddia ediyorlar ve İtalyanların bu eserlerin tarihsel anlamla-

rına saygı göstermediklerini çünkü bu eserleri Fransa'nın düşmanları olan İngilizlerle Avusturyalılara sattıklarını sözlerine ekliyorlardı.

Takip eden yıllarda Quatremère, sanat müzesinin doğallığı yok edici etkisi üzerine daha geniş değerlendirmelerde bulundu ([1815] 1989a). Ona göre sanat eserleri ancak ve sadece özgül bir amaç ve mekân için üretildikleri zaman en derin duygularımıza seslenebilirler. Görece yeni bir düşünce olan, sipariş üzerine değil de piyasa ya da müze için sanat icra etme anlayışının sonucu olarak bizler sanat eserlerini ya lüks eşya olarak görüyoruz ya da bunların sadece biçimsel ve teknik nitelikleri üzerinde duruyoruz. Müze, bir sanat eserinin tek amacının başka sanat eserlerine yol açmak olduğu bir kısır döngü üretiyor. Sanat eserleri müzede "ruhsuz bedenler, hareket, duygu ve hayattan yoksun boş suretler" haline geliyor (Quatremère 1989a, 26). Aslında bazı başka yazarlar Quatremère'nin bu iddialarını desteklemişlerdi ama pek etkili olamadılar. Napolyon'un el koyduğu eserlerin birçoğu 1815'ten sonra mecburen eski yerlerine iade edildiler ama Louvre güzel sanat tapınağı ve örnek modern sanat müzesi olarak kaldı (şekil 51). Daha da önemlisi, çok geçmeden kimi XIX. yüzyıl ressam ve heykelcileri eserlerinin asıl ve nihai durağının müze olduğunu düşünmeye başladılar; ki bu düşünce "Sanat için Sanat"a giden yolda daha sonraki estetikçi bildirilerden çok daha güçlü bir dürtüydü. Bu arada Quatremère'nin sanat eserlerinin kullanıldıkları bağlamlarından yalıtılmasının etkileri hakkındaki içgörüleri büyük ölçüde unutulmuştu.[4]

4. McClellan, Papa VII. Pius'un görüşlerinin, resimlerin nereler için yapılmışlarsa oralarda durması gerektiğini söyleyen Quatremère'yle açık bir şekilde uyuşmadığına, çünkü Fransızların İtalya'daki kiliselere iade ettikleri bazı eserleri almayıp bunları 1817 yılında açılan Vatikan Resim Müzesi'ne koydurduğuna işaret ediyor (1994, 200-201).

Dördüncü Kısım
Sanatın İlahlaştırılması

GENEL BAKIŞ

Eğer güzel sanatları ayrı bir alan olarak görme eğilimi 1750'lerden itibaren zaten ivme kazanmış olmasaydı, Fransız Devrimi'nin başarısız kalmış olan, güzel sanatlarla toplumsal ve siyasal hayatı yeniden bütünleştirme girişiminin "sanat için sanat" düşüncesini kışkırtması mümkün olmazdı. XVIII. yüzyıl eski sanat düşüncesini güzel sanat ve zanaat şeklinde ikiye ayırmış, XIX. yüzyıl ise güzel sanatları şeyleştirilmiş bir "Sanat"a, bağımsız ve ayrıcalıklı bir ruh, hakikat ve yaratıcılık alanına dönüştürmüştü (10. Bölüm). Benzer şekilde, daha önce XVIII. yüzyılda zanaatçıdan zaten kesin biçimde ayrılmış olan sanatçı kavramı da artık insanlığın en yüksek tinsel uğraşlarından biri olarak kutsallaştırılıyordu. Öte yandan zanaatçının statüsü ve imgesi ise gerilemeye devam ederken, sanayileşme yüzünden birçok kü-

çük atölye kapanmaya zorlandı, birçok becerikli zanaat erbabı da fabrikalarda önceden saptanmış rutinleri icra eden operatörler olarak çalışmaya başladı (11. Bölüm). Ve nihayet, incelmiş beğeninin özel bir tarafsız derin düşünme biçimine dönüştürülmesiyle birlikte daha önce zaten inşa edilmiş olan "estetik," XIX. yüzyılda kültürlü seçkinlerin bir kısmı için hem bilimden hem de ahlâktan daha üstün bir deneyim türü haline geliyordu (12. Bölüm). Bu yüceltim sadece inanç düzlemiyle sınırlı kalmıyor aynı zamanda kurumsal ve davranışsal değişiklikleri de beraberinde getiriyordu. Müze, dinsel olmayan konser ve yerli edebiyat müfredatı gibi kurumlar Avrupa ve Amerika kıtalarının dört bir yanına ağır ağır yayıldıkça, doğru estetik davranışı öğrenen orta sınıf üyelerinin sayısı da bununla birlikte artıyordu. Öte yandan daha geniş olan sanat izlerçevresi gün geçtikçe bölünmüş hale geliyor ve farklı kurumların müdavimi olmaya başlıyorlardı. Aslında sanat, sanatçı ve estetik ideallerinin yüceltilmesi ve kutsallaştırılması 1830'lu yıllara gelindiğinde büyük ölçüde tamamlanmıştı ama sanat kurumlarının inşası, yeni ideallerin öğretimi ve davranışların bu ideallere göre şekillendirilmesi ancak yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşiyordu. Benzer şekilde, önceleri kendi atölyelerini işleten ve üretimin bütün aşamalarına katılan becerikli ve yaratıcı zanaat erbabının düşüşü bir anda gerçekleşmeyip yüzyılın büyük bölümüne yayılıyor, sanayileşmenin hızına göre ülkeden ülkeye ve zanaattan zanaata değişiklikler gösteriyordu.

X
Kurtarıcı Vahiy Olarak Sanat

1830 yılında, Roma'dan Varşova'ya kadar çoğu kolaylıkla bastırılan birçok ayaklanma ve kargaşayı da tetikleyen başka bir devrim daha gerçekleşti Paris'te. O sırada sürgünde olan Alman şair Heinrich Heine, nükteli bir biçimde, Almanya'da devrimin belki başarısız olduğunu ama "sanatın kurtarıldığı"nı söylüyordu: "Bugün Almanya'da ve özellikle de Prusya'da sanat için mümkün olan her şey yapılıyor. Müzeler rengârenk sanat zevkleriyle parıldıyor, orkestralar gürlüyor, dansözler en güzel *entrechat*'larla sıçrıyor,* halk Binbir Gece masallarıyla büyülü dünyalara gidiyor ve tiyatro eleştirisi bir kez daha altın çağını yaşıyor" ([1830] 1985, 34). Goethe'nin izinden gidenler için zaten, diye yazıyordu Heine aynı denemesinde, "sanat ikinci bir

* *Entrechat* (Fr.): Ayaklarını birbirine vurarak sıçrama. (y.h.n.)

bağımsız dünyadır. Sanatın onların gözündeki yeri o kadar yüksektir ki bütün öteki insani faaliyetler –din, ahlâk– sanatın altında sıralanır" (34). XIX. yüzyılda, "sanat"ın artık özerk bir alan haline gelmiş olduğunu belirtmekten başka "sanat"ın insanları siyasal baskılardan kurtarmakta da kullanılabilecek bir şey olduğunu söyleyen ilk isimlerden biriydi Heine.

A. SANAT BAĞIMSIZ BİR ALAN OLUYOR

"Kendi içsel ancak genel ilkeleriyle, soyut ve büyük harfle Sanat"ın ilk önce ne zaman ve nerede ortaya çıktığını tam olarak söyleyemesek bile 1830'lu yıllara gelindiğinde böyle bir kavramın iyice yerleşmiş olduğunu biliyoruz (Williams 1976, 33). 1835 senesinde bir Fransız eleştirmen "güzel sanatlar yerine bu yüzyılın yeni kralı olarak Sanat var artık" diyordu (Bénichou 1973, 423). Aynı yıl Théophile Gautier *Mademoiselle de Maupin*'nin önsözünde "Sanat için Sanat"tan söz ediyor. Emerson da 1836 tarihinde verdiği derslerinde Sanatın din, bilim ve siyaset gibi "yaşamın bir bölümü" olduğunu söylüyordu (Emerson 1966-72, 2:42). Ayrıca Sanat sadece kavramsal ve dilbilimsel açıdan değil aynı zamanda kendine özgü kurumlarıyla da ayrı bir alandı artık. Görsel sanatlara baktığımızda, müzayedeler, sanat eseri tüccarları ve müzeler 1830'lara gelindiğinde Avrupa yaşamının yer-



Şekil 52. Pierre-Philippe Choffard, *Basan Matbu Resim Galerisi* (1805). Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle.

leşik bir vasfı haline gelmişti (şekil 52). Aynı şekilde yüzyılın ilk yarısında müzik ve edebiyat da hem kavramsal hem de kurumsal biçimler açısından kendilerini daha önceki işlevsel bağlamlarından ayıran değişimlerden geçiyorlardı.

Devrim sırasında Louvre'da ulusal bir sanat müzesinin kuruluşuna daha önce değinmiştik. 1835 senesinde ise Franz Liszt, Louvre'da bir müzikal eserler "müzesi" kurulmasını öneriyor ve her beş yılda bir en iyi müzik eserlerinin bir ay boyunca Louvre'da icra edilmesi gerektiğini, bu eserlerin notalarının da devlet tarafından satın alınarak yayımlanması gerektiğini söylüyordu. Gerçi Liszt'in düşündüğü Louvre müzik müzesi hiçbir zaman kurulmadı ama Lydia Goehr'in "hayali müzikal eserler müzesi" adını verdiği daha genel bir müzik müzesi ortaya çıktı. Bu hayali müze, "eser" kavramının geriye dönük şekilde işletilerek tarihteki bütün büyük müzik sanatçılarından ve icra dağarcığı olarak da onların sanat eserlerinden oluşan bir kümenin oluşturulmasına dayanıyordu (Goehr 1992). Yavaş yavaş bağımsız senfoni



Şekil 53. Leipzig'deki (daha önceleri Kumaş Tüccarları Salonu olan) eski Gewandhaus'da bir konser (1845). Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz'in izniyle. Kadınlar yüzleri birbirlerine dönük şekilde sıra halinde otururken erkekler onların arkasında duruyor.

orkestralarının kurulması ve eski yahut yeni büyük müzik eserlerinin icra edilebildiği özel konser salonlarının inşasıyla birlikte Liszt'in rüyası kısmen gerçekleşmiş oluyordu (şekil 53).

XVIII. yüzyılda başlayan müziğin dinsel ve toplumsal bağlamlarından ayrılması süreci, enstrümantal müziğin statüsündeki dramatik yükselişle birlikte yeni bir şekle bürünüyordu. XVIII. yüzyılın son üçte birlik dilimine gelinceye dek çokları enstrümantal müziğin hüner sergilemenin ötesinde bir şey olmadığını söyleyerek küçümsüyordu. Ancak bazı romantikler artık ipleri ellerine geçirerek müzik ismini hak eden tek türün enstrümantal ya da "saf" müzik olduğunu iddia ediyorlardı. "Bağımsız bir sanat olarak müzikten söz ederken," diye yazıyordu 1813'te E. T. A. Hoffmann, "bununla sadece ... müziğin özgül doğasını tam olarak yansıtabilen enstrümantal müziği kastetmiyor muyuz?" (Strunk 1950, 775). Enstrümantal müziğin ilahlaştırılması iki iddiayı içeriyordu: Birincisi, bir güzel sanat olarak müzikle hedeflenen, özgül toplumsal ya da dinsel faydalar yerine genel bir tinselliğe hizmet etmesiydi; ikincisi, bu işi en iyi yapabilecek sanat enstrümantal müzikti çünkü enstrümantal müziğin anlamı tamamen bizzat kendi içindeydi (Dahlhaus 1989).

İlkin bilimsel yazılar, arkasından tarih ve en sonunda da vaaz ve mektup olmak üzere, daha önceleri genel edebiyatı oluşturan bileşenlerin birer birer kendilerine has alanlar olarak ayrılmalarıyla birlikte edebiyat düşüncesi benzer bir dönüşümden geçiyordu.[1] Hayal gücüne dayalı edebiyatın en sonunda genel edebiyattan ayrılmasında birkaç etkenin katkısı vardı. Sınıflandırma düzleminde, daha önce romanın güzel sanat olarak kabul edilmesiyle birlikte yaratıcı yazın [writing] için şiir teriminin yerine "edebiyat" terimi kullanılmaya başlanmıştı zaten.[2] Fakat Alman romantik kuramcılarla İngiliz romantik şairler yaratıcı edebiyatı, akıl ya da bilimin kavrayabileceğinden daha derin hakikatleri ifade eden bir şey olarak övmeye başladıklarında "edebiyat" kullanışlı bir kategori olmaktan daha öte anlamlar kazanıyordu (Schaeffer 1992).

1. Tabii, Gibbon'un *Decline and Fall*'u [Düşüş ve Çöküş] ya da Bossuet'nin vaazları gibi eski birtakım kurgudışı eserler üslup incelemeleri için sonraları yeniden edebiyat müfredatına girmiştir. XIX. yüzyılın ilk dönemlerinde İngilizce, Fransızca ve Almanca kaleme alınan "edebiyat tarihi" kitaplarında şiir ve epik eserlerinin yanında hâlâ felsefe, doğa bilimleri ve siyaset alanındaki eserler de yer alıyordu (Gossmann 1990, 32). Tarihin "edebiyat" olmaktan çıkıp "bilim" olma süreci için bkz. White (1973). Modern edebiyat düşüncesinin ortaya çıkışını tam olarak görebilmek için daha çok araştırma yapmamız gerekiyor. Bkz. Becq (1994b, 293-301).

2. Bir İtalyan yazar 1779 yılında *Idea della poesia alemanna* başlığıyla yayımladığı kitabının başlığını 1784 tarihli ikinci baskısında *Idea della bella letteratura alemanna* olarak değiştiriyordu (Wellek 1982, 16).

Bir sanat dalı olarak edebiyatın genel edebiyattan ayrılmasındaki üçüncü bir etken de yaratıcı edebiyatın giderek kurumsallaşmasıydı. Açık ki, yüksek edebiyat kurumlarının genel edebiyat kurumlarından ayrı olarak konumlandırılması resim ya da müzik alanındaki ayrışmaların tanımlanmasından daha zordur; çünkü müzenin ya da konser salonunun edebiyat alanında tam bir karşılığı yoktur. Yaratıcı edebiyat eserleri için özel kütüphaneler kurulmamış olsa bile, Alvin Kernan'ın büyük edebiyat eserlerinin "Hayali Kütüphanesi" adını verdiği, Goehr'in "hayali" müzikal eserler "müzesi"ne benzer bir şey ortaya çıkıyordu (1982). XVIII. yüzyılda gelişmeye başlamış olan anadildeki edebiyatın kanonları XIX. yüzyıl müfredatında tamamen kurumsallaşıyordu. Bu anadilin kanonları artık öncelikle gramer ve üslup kipleri değil, bunun yerine, T. S. Eliot'ın meşhur tabiriyle, "anıtlarıyla ideal bir düzen teşkil eden" bir Hayali Kütüphaneyi oluşturan başyapıtlar kümesiydi (1989, 467). Asıl toplumsal ya da tarihsel bağlamlarından koparılan bu başyapıtlar, güzel sanatlar sıfatıyla örnek şiir ya da edebiyat eserleri olarak zihinde (ya da, antolojiler yahut inceleme derslerinde olduğu gibi fiziksel olarak) bir araya getiriliyorlardı. İkinci sınıfta "inceleme dersleri" alan kolej öğrencilerinin çok iyi bildiği edebiyat antolojileri, bir anlamda sanat müzesinin ya da konser repertuvarının edebiyattaki eşdeğerini oluşturuyor. Bu açıdan bakıldığında, modern kanonların işlevini özcü bir edebiyat anlayışı bağlamında yeniden gözden geçirmek, hangi eserlerin kanonlara uygun olduğu hakkındaki asırlık tartışmalardan daha önemlidir.

Günümüzde bu hayali kütüphaneler üzerine inşa edilen en önemli edebiyat kurumları okullarımız, kolejlerimiz ve üniversitelerimizdeki edebiyat bölümleridir. Bugün bizler edebiyat disiplinini sanki ezelden beri var olan bir şey olarak değerlendiriyoruz. Halbuki ayrı bir akademik çalışma konusu olarak edebiyat şunun şurasında yüz yıldan biraz fazla bir zaman önce doğmuştur. XIX. yüzyılın başlarında, Avrupa ve Amerika'da kolejlerde ya da üniversitelerde okuyan seçkin azınlık Yunanca ve Latinceyi, sırf klasik yazarların eserlerinden gramer, retorik ve yurttaş davranışı bağlamında yararlanabilmek amacıyla öğreniyordu. XIX. yüzyıl başlarının Britanya'sında İngiliz edebiyatı, ilkin teknisyen okullarının müfredatında, ardından da orta sınıfların okuduğu "taşra" üniversitelerinde okutulmaya başlıyordu. İngiliz edebiyatı şunun şurasında Oxford'da 1894 yılında, Cambridge'de ise 1900 yılından sonra bir bölüm haline gelmişti (Baldick 1983; Court 1992). Fransız edebiyatı ise tersine, XVII. yüzyıldan itibaren hem bir ulusal itibar aracı olarak hem de bölgesel ve yerel lehçelerin henüz güçlü

olduğu bir ülkenin birliğini sağlamanın bir yolu olarak görülüyordu. XIX. yüzyıl Fransız edebiyat kültüründe yalnızca merkezi bir ulusal müfredat yoktu, aynı zamanda salonlar ve yazar toplulukları, edebiyat ödülleri ve hükümet sübvansiyonları, Académie Française ve Panthéon da vardı (Clark 1987).

Amerika'daki Latince ve Yunanca eğitiminden İngilizce dil eğitimine, oradan da edebiyat eğitimine doğru yaşanan kademeli geçişi Yale'deki profesörlük unvanlarındaki değişikliklerde görebiliyoruz: 1817 yılındaki "retorik ve hitabet" profesörlüğü unvanı 1839 senesinde "retorik ve İngiliz dili" haline geliyor ve en sonunda 1863 yılında da "retorik ve İngiliz edebiyatı"na dönüşüyordu (Scholes 1998). Bu unvanlar ve bunların arkasındaki müfredat, retoriğin İç Savaş'a gelene dek edebiyattan daha önemli olduğu tipik bir Amerikan yüksek eğitim sistemini yansıtıyordu. Bundan başka, İç Savaş öncesi dönemde edebiyat dersi büyük hatiplerin konuşmalarıyla birlikte Shakespeare ve Milton'dan seçilen kısa pasajların incelenmesinden öteye geçmiyordu genellikle. Edebiyat, retoriğin boyunduruğundan ancak 1870'li yıllara gelindiğinde kurtulabiliyordu. Ancak o zaman bile birçok okuldaki İngilizce bölümü, akademik olarak daha saygın olan tarihsel dilbilimcilerle, zor tahammül edilen umumi gökçeyazıncılar [belletristic generalist] –bunların öğretim alanı manevi esin kaynağı olarak büyük edebiyat eserleriydi– arasında ikiye ayrılıyordu. Ancak, 1890'lı yıllara gelindiğinde misyoner gökçeyazıncılar birçok okulda ipleri ellerine geçirmeye başlıyorlardı. Bunun tipik örneklerinden biri, İngilizcenin bir dilbilim ya da dil tarihi değil, "edebi sanat eserleri olarak ... edebiyat başyapıtlarının" incelenmesi olduğu iddia edilen Chicago Üniversitesi'nin bir raporuydu (Graff 1987, 101). XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde, şeyleşmiş bir "edebiyat" bütün bir Amerika'da kurumsal olarak tesis edilmişti. 1915 yılına gelindiğinde ise Rus biçimci eleştirmenler "edebiyat"ın özünü tanımlamaya ve dolayısıyla da güzel sanat olarak edebiyatı genel edebiyattan bir daha hiç birleşmemecesine bilimsel olarak ayırmaya girişiyorlardı (Erlich 1981).

Tabii, nasıl "sanat" terimi hem genel anlamdaki bütün sanatları hem de sadece "güzel sanatlar"ı işaret edebiliyorduysa aynen bunun gibi küçük harfle "edebiyat" ya da "müzik" de hem genel yazın ya da müzik alanına hem de bunların daha özgül güzel sanat biçimlerine gönderme yapabilirdi. Güzel sanat alanıyla popüler sanat alanını birbirinden ayırmak gerektiğinde ya ilgili terimlerin baş harfleri büyük yazılıyor ya da "yaratıcı" edebiyat ve "ciddi," "klasik" ya da "sanat" müziğinde olduğu gibi sıfatlar kullanılıyordu. Sanatın, müziğin ve ya-

ratıcı edebiyatın, her birinin kendine yeten eserler için yapılmış kendine ait gerçek ya da hayali müzesi olan ayrı birer alan haline gelmesinin sonuçlarından biri şuydu: "sanat" terimi, Emerson'un zamanında zaten olduğu gibi (Emerson "Sanat ve Edebiyat"tan "her birinin kendi değeri olan terimler" olarak söz ediyordu) (1966-72, 2:55), genellikle sadece resim, heykel ve mimarlığı kapsayan görsel sanatları işaret eder hale geliyordu. Ancak sonraki dönemler için daha da önemli olan, toplumun geneli içinde bağımsız bir alan oluşturan bütün güzel sanatları işaret etmek için büyük harfle "Sanat"ın kullanılmasıydı. XIX. yüzyılın başlarında bu kullanım, romantik şairler ve idealist filozoflardan tutun da toplumsal peygamberlere ve Darwinci kuramcılara dek birçok yazar tarafından metafizik ve dinsel bir anlama büründürülüyordu. Artık "Sanat," eski sanat sisteminde olduğu gibi herhangi bir insani üretim ve performans için kullanılan bir cins isim ya da hatta XVIII. yüzyılın sonlarında inşa edilen Güzel Sanat kategorisi için düşünülen bir kısaltma değil, bağımsız bir alanın ve aşkın bir gücün özel adıydı.

B. SANATIN TİNSEL YÜCELİŞİ

XIX. yüzyılda Alfred de Vigny gibileri "Sanat, modern ... tinsel inançtır" türünden sözler etmiş olsalar da bu sözler pek de Avrupalı ortalama burjuvanın Sanat için Hıristiyanlığı bırakmak üzere olduğunu göstermiyordu (Shroder 1961, 50). Öte yandan, gittikçe daha kuşkucu hale gelen entelektüel seçkinler, sanatı ve çeşitli toplumsal ütopyaları eski dinsel ideallerin ve dogmaların yerine koymaya başlıyordu (Charlton 1963: Honour 1979). Sanatı dinin bir yedeği olarak görme yolundaki bu eğilim doğrudan doğruya sanatın içinde olmayan insanlar arasında ancak ağır ağır yayılıyordu ve yayılırken de zorunlu olarak dinsel inancın yerini alıyor değildi. Sanatın yüce rolüne inanan yazarların çoğu, sanatı en fazla dinle aynı seviyede değerlendiriyorlardı (Chateaubriand, Hugo, Goethe). Dünyevi cepheye baktığımızda, Flaubert'in mektuplarında sanatın tinsel rolü üzerine söylenen en esrik sözlerle karşılaşıyoruz. Örneğin 1853 yılında yazdığı bir mektubunda Louise Colet'e şöyle sesleniyordu Flaubert: "Gelin, tıpkı mistiklerin birbirlerini 'Tanrı'da' sevdikleri gibi biz de birbirimizi 'Sanatta' sevelim" (1980, 196). İngiltere'de ise Matthew Arnold "bugün din ve felsefe üzerinden var olan çoğu şeyin yerini gelecekte şiirin alacağı"nı iddia ediyordu (1966, 2). Amerika'da da pek çok yazar ve

öğretmen "yüz yıl önce" Hıristiyanlık ya da aşkınlık [transcendentalism] kapsamına girecek olan "edebi duygulara yöneliyor"du (Graff 1987, 85). Hiç kuşkusuz, XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde bile, kamu önünde Hıristiyanlığın yerini Sanat ya da Edebiyatın alması gerektiğini söylemek için bazı tehlikeleri göze almak gerekiyordu (nitekim 1857 yılında ahlâksızlık ve dine tecavüz unsurları içerdikleri gerekçesiyle hem Flaubert'in *Madame Bovary*'si* hem de Baudelaire'in *Les fleurs du mal*'i** aleyhine dava açılıyordu).

Sanatın tinsel yücelişi genellikle sanatı, insanı kurtaracak gücüyle birlikte üstün bir hakikatin açığa çıkması olarak gören Schillerci bir biçim alıyordu. Bu görüşe göre, hayal gücü ve duygunun içgörüleri bilimsel ya da pratik akıl yürütmenin berraklık ve kesinliğinden belki yoksundur ama bizler bu içgörüler sayesinde insanlar arasındaki dinsel ayrılıkları aşan bir tinselliğe erişebiliriz doğrudan doğruya. Shelley "baykuş-kanatlı hesap yetisinin uçmaya bile cesaret edemediği yüksekliklerden ışık ve ateş" getirebilecek tek şeyin şiir olduğunu iddia ediyordu (1930, 135). Hoffmann ise enstrümantal müzikten, "insana bilinmeyen bir alanın, dışındaki onu sarmalayan duyumsal dünyayla hiçbir ortak yönü bulunmayan bir dünyanın kapılarını açan" bir şey olarak söz ediyordu (Strunk 1950, 775). Sanatın aşkın hakikatinden dem vuran şair ya da eleştirmenler genellikle bu iddialarının içini doldurmazlarken bazı Alman romantik kuramcılar ve idealist filozoflar bu muğlak düşünceleri, Jean-Marie Schaeffer'in ifadesiyle, "spekülatif Sanat kuramı"na dönüştürmüşlerdi (1992).[3]

Spekülatif Sanat kuramının özü, sanatın, duyumsal araçlar olan imge, simge ve ses dolayımıyla evrenin esasını (Tanrı, varlık, mutlak) açığa çıkardığı iddiasıdır. Filozof F. W. J. Schelling'e göre Sanat, "doğa ve tarih tarafından paramparça edilen ezeli ve kökensel birliğin tek bir alev gibi parıldadığı kutsalların kutsalını ... önümüze seren" bir eylem olan mutlakın kendini dışsallaştırmasıydı ([1800] 1978, 231). Sanatın duyumsal bir yönü de olduğu için din ve felsefenin sanattan "daha" tinsel olduğuna inanması bir yana, Hegel'in sistemindeki "mutlak tin"in üç biçiminden biri de sanattı. Zaten tam da duyumsal bir yönü olmasından dolayıdır ki Sanatın özel görevi "Tinin en kapsamlı hakikatlerini ... [bunları] duyumsal olarak teşhir etmek suretiyle" ifade etmektir ([1823-29] 1975, 7). Amerika'da ise Emerson,

* Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, çev.: Tahsin Yücel, Can Yay., 2002. (y.h.n.)

** Baudelaire, Charles, *Kötülük Çiçekleri*, çev.: Sait Maden, Çekirdek Yay., 1998; Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev.: Erdoğan Alkan, Varlık Yay., 1999. (y.h.n.)

3. Jean-Marie Schaeffer'e göre modern güzel sanat düşüncesini tesis eden Kant ile romantikler arasındaki kırılmadır (1992, 16-24).

sanatın hayattan ayrılmasını eleştirmesine rağmen, geniş bir kitleye hitap eden ayağı yere basan bir ifade biçimiyle idealist etkileri harmanlamak suretiyle spekülatif Sanat kuramının yerli bir versiyonunu geliştiriyordu (bkz. 13. Bölüm).

Bu arada Arthur Schopenhauer bir irade metafiziği üzerinden aynı derecede tantanalı iddialar ortaya koyuyordu sanat hakkında. Schopenhauer'e göre bizim iradenin güdümündeki sıradan varoluşumuz sonu olmayan bir arzu ve bıkkınlık diyalektiğine tabidir, bu diyalektikten kaçışın tek yolu da ya çileci inziva ya da sanattır. Güzel sanatlar, kendimizi estetik bir esrimiş derin düşünce eylemine kaptırarak arzulayan kişiliğimizi unutmamızı sağlamak suretiyle bizi bu sonu gelmez mücadeleden geçici olarak kurtarabilir (Schopenhauer 1969, 52). Schopenhauer dünyevi arzularımızı geçici olarak gemlemenin tesellisini ve telafisini sanatta bulurken Friedrich Nietzsche irade metafiziğini bir neşe ve olumlama estetiğini tanımlamak için kullanıyordu. Nietzsche'ye göre, Tanrı'nın olmadığı bir dünyada "tek Tanrı Sanattır! Sanat hayatı mümkün kılan asıl araçtır, insanı hayata çeken asıl ayartıcıdır ... *bilgi insanlarının ... eylem insanlarının* ... ıstırap çekmenin büyük bir zevk biçimi olduğu bir yerde ... *mustariplerin kurtuluşudur*" (1967, 452).

Gerçi XIX. yüzyılın Saint-Simoncuları, sosyalistleri ve Darwincileri spekülatif sanat kuramcılarının metafiziğini kabul etmiyorlardı ama onlar da sanata çoğu zaman benzer bir yüceltilmiş tinsel rol yüklüyorlardı. Gerek Claude-Henri Saint-Simon'un gerekse de Auguste Comte'un geleceğe ilişkin toplumsal vizyonlarının merkezinde sanat ve sanatçı vardı. Comte "Pozitif Felsefe"sinde Sanatı, bilimle ve kendi insanlık diniyle aynı düzlemde değerlendiriyordu. Hatta bir noktada Comte duygulara daha yakın olduğu ve kuramsal ile pratiği birleştirdiği için Sanatın bilimden daha yüksek olduğunu bile iddia ediyordu (Comte 1968, 221). Hatta Grant Allen gibi bir Darwinci bile temel gereksinimlerimizin karşılanması durumunda estetik deneyimlerin hayatlarımızı sadece daha mutlu değil aynı zamanda "daha parlak, daha yüce ve ruh gibi uçucu" kılacağı sonucuna varıyordu (Allen 1877, 55). Gerçi spekülatif sanat kuramının idealist, dirimselci ya da toplumsal Darwinist versiyonları modern sanat sisteminin düzenleyici varsayımları haline gelmedi ama sanatın özerk bir alan ve tinsel bir güç olduğu inancı klişe halini aldı. Öyle ki sanat eserlerinin kendilerinden öte bir göndergelerinin bulunmadığını vurgulayan Clive Bell gibi biçimci bir eleştirmen bile 1914 yılında sanat deneyimi "o kadar değerli ki ... sanatın dünyayı kurtarabileceğine inanasım geliyor" diyebiliyordu (1958, 32).

Sanatın bu şekilde şeyleşmesinin doğal sonuçlarından biri ister ruh, ister irade, ister hayat, ister duygu isterse de biçim olarak tasavvur edilsin Sanatın özüne en yakın güzel sanatın hangisi olduğunu saptama girişimleriydi. Pek çok şairle birlikte aralarında Hegel ve Comte'un da bulunduğu birçok filozof, sanatın özünü en iyi örnekleyenin şiir sanatı olduğuna derinden kanaat getirmişlerdi. Hegel şiirin, duyumsal ortamlar olan ses, renk ya da taşa göre ruha daha yakın olduğunu öne sürüyordu. Buna karşın Schopenhauer, saf sesleriyle iradeyi doğrudan doğruya ifade ettiği için sanatın ideal örneğinin enstrümantal müzik olduğunu düşünenlerdendi. Schopenhauer'in bu görüşü, enstrümantal müziği bir zamanlar şiir ya da resmin işgal ettiği üstün statüye çıkarma yönündeki XIX. yüzyılın genel eğiliminin bir parçasıydı. Pek çok yazarın enstrümantal müziği en yüksek sanat olarak görmelerinin başlıca nedeni bütün sanatlar içinde en az dünyasal olan gibi görünmesi ve kendi içkin zevklerinin ötesinde hiçbir amacının olmamasıydı. Walter Pater de o çok alıntılanan sözünde "Bütün sanatların rüyası müzik gibi olmaktır" derken belki bunu kastediyordu ([1873] 1912).

Sanatla yakından ilintili bir terim olan "kültür" de XIX. yüzyılda anlam kaymasına uğramıştı. XVIII. yüzyılda kültür, eğitim görmüşlerle cahiller ya da görgüsüzler arasındaki toplumsal ayrımı işaret ediyordu: o zamanlar kültür, aşağı yukarı eğitimli bir kişinin sahip olduğu bir şeydi. Matthew Arnold gibi kimi XIX. yüzyıl yazarlarının gözünde ise kültür neredeyse güzel sanatın eşanlamlısı olmasına rağmen artık daha genel anlamıyla tarih, felsefe ya da hatta doğa bilimleri gibi yüksek entelektüel faaliyetleri de çoğunlukla içine alıyordu. XIX. yüzyıl sonunun tarihçi ve antropologları ise, Herder'in bir toplumun bütün davranış, inanç ve kurumlarını gösteren genel bir terim olarak kullandığı "kültür"ü yeniden dolaşıma sokarak kapsamını daha da genişletiyorlardı. Tabii, XX. yüzyılda kültür hakkındaki en belirgin tartışmaların bir kısmı yüksek kültür ve düşük kültür ayrımı etrafında dönmüştür. Bu ayrım daha önceki sanat ve zanaat ayrımına paraleldi çünkü "düşük" kültür genellikle en geniş anlamıyla "zanaat"ın da içine giren popüler sanatı, dekoratif sanatı ve ticari sanatı içine almaktadır (Williams 1976; Clifford 1988).

XI
Sanatçı
Kutsal Bir Uğraş

A. YÜCELTİLMİŞ SANATÇI İMGESİ

"Uğraşımız çok yüce Dostum: Yaratıcı Sanat!" diye yazıyordu Wordsworth 1815 yılında neoklasik ressam Benjamin Robert Haydon'a mektubunda (1977, 317). Sanayi devrimiyle birlikte ressamlar, müzisyenler ve yazarlar birbiri ardına ücretli işçiler ya da maaşlı eğlendiriciler haline geldikçe ideal sanatçı figürü daha yoğun bir tinsellik halesine bürünüyordu. Tabii bu bağlamda birçok sanatçı yüksek tinsel meslek anlayışlarını geleneksel dinsel kanaatlerle ilintilendiriyordu. Bu tür grupların bir örneği, Roma'da Sanata ve Katolikliğe adanmış bir yarı manastır hayatı yaşayan genç Alman ressamların oluşturduğu "Nazarinler"di. Protestan cephede ise İngiliz şair ve ressam William Blake vardı. Blake 1820 yılında şunları yazıyordu: "Şair, Ressam, Müzisyen ya da Mimar olmayan bir İnsan Hıristiyan olamaz. Sanat'a giden yolda önünüze kim çıkarsa çıksın ona sırtınızı dönmeli-

siniz. Babanız, Anneniz, Aileniz ve Vatanınız da olsa." (Eitner 1970, 19). Hector Berlioz da Gluck'un bir operasındaki "babama, anneme, amcalarıma, dayılarıma, halalarıma, teyzelerime, dedelerime, ninelerime ve dostlarıma rağmen müzisyen olacağım" sözlerini duyduktan sonra benzer dinsel gerekçelerle tıbbi çalışmalarını bırakıyordu. Hemen kalemine sarılıp babasına yazdığı mektupta "mesleğinin buyurgan ve karşı konulmaz doğası"ndan söz ediyordu (Honour 1979, 246). Bestecilik, yazarlık ve ressamlık öyle sıradan meslekler değil, tıpkı dinde olduğu gibi kişinin kendisini feda etmesini gerektiren "yüce" uğraşlardı. Bir eleştirmenin de 1834 senesinde belirttiği gibi "Devrin despotu *Sanatçı* sözcüğüdür. ... Eskiden iyi sanatçıların inançlarının olduğu söylenirdi. ... Halbuki bugün bizatihi Sanatın kendisi bir inançtır. Gerçek sanatçı da bu ezeli dinin rahibidir." (Bénichou 1973, 422). Ayrıca bu bakış açısı sadece seçkin ressam ve bestecilere özgü de değildi. XIX. yüzyıldan kalma edebi kayıtlara baktığımızda, adı sanı bilinmeyen kâtip ve memurların da güzellikler denizine açılabilmek için kendilerini "Sanatın güçlü rüzgârı"na bırakmaktan ya da dünyayı Sanat için sevdiklerinden söz ettiklerini görüyoruz: "Ey İlahi Sanat, sen benim ruhumdasın. Sana layık olabilmeme izin ver" (Grana 1964, 79).

Enstrümantal müziğin XIX. yüzyılın başlarındaki yeri göz önüne alındığında, birçok insan için manevi peygamber olarak örnek sanatçının Beethoven olması hiç de şaşırtıcı değildi. 1835 yılından itibaren çeşitli Alman prensliklerinde Beethoven'ı yücelten anıtlar boy göstermeye başlıyor. ileriki yıllarda da Georges Bizet tek bir cümleyle her şeyi özetliyordu: "Beethoven bir insan değil, bir tanrıdır" (Salmen 1983, 269). Aynı şekilde, gösterişli hareketlerini, fantastik parmak manevralarını ve hünerli icrasını insanları etkilemek amacıyla binbir hesapla yapmasına rağmen Paganini'nin kemandaki virtüozitesi çoklarınca şeytani bir iş olarak görülüyordu (şekil 54). Edebiyata gelince, sanatçının peygambervari güçlerine ilişkin en ünlü söz Shelley'nin *Şiirin Savunusu*'nun son satırıdır: "Şairler dünyanın onaylanmamış yasa koyucularıdır" (1930, 7:140). Bununla beraber, Shelley'nin son sözündeki "onaylanmamış"ın da işaret ettiği gibi, kâhin olarak yüceltilmiş sanatçı ideali evrensel kabul görmüş bir şey değildi. Hatta bir kısım yazarlar daha mübalağalı peygamberlik iddialarıyla eğleniyorlardı. Thackeray, önsözlerinde size mutlaka *"sacerdoce littéraire*den"* dem vuran 1830'lar Parisi'nin "yazar çizer takımı"yla alay ediyordu (Grana 1964, 57). Tabii, genişleyen orta sınıfın çoğunluğu bu tumturaklı sanatçı uğraşı lakırdılarından uzakta, hâlâ ressamları

* *Sacerdoce littéraire:* (Fr.) Edebi Papazlar takımı. (y.h.n.)



Şekil 54. Eugène Delacroix, *Paganini* (1831). Ahşap paneldeki mukavva üzerine yağlıboya. 17' X 11' inç. Washington, D. C., Phillips Koleksiyonu'nun izniyle.

el işçileri olarak, şair, romancı ve müzisyenleri ise eğlenceli ama icabında fuzuli gösterişli süsler üreten insanlar olarak görme eğilimlerini sürdürüyorlardı. Hızlı ticari ve sınai büyümenin yaşandığı bir yüzyılda, sanatçılık mesleğindeki bu yükseliş, kısmen, çoğu sanatçının tiksindiklerini açıkladıkları faydacılık ve hırsa karşı bir tepkiydi. Bu bağlamda insanın aklına hemen Dickens'ın *Hard Times*'ındaki [Zor Günler] Gradgrind portresi geliyor; Gradgrind "gerçekler, gerçekler, gerçekler" diyerek öğrencilerinin kafalarından fantezi ve duyguyu kazıyordu. Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde birçok sanatçı, kendisini, kendine has kurumları, zümreleri ve teamülleriyle özel bir alt kültüre, ticaretle yatıp ticaretle kalkan düşüncesiz bir toplumun ortasındaki bir güzellik ve tinsel değerler hücresine ait hissetmeye yöneliyordu. Sayısız filistin'e* (ki bu terim bu dönemde Almanya'da icat edilmişti) rağmen tinsel yol gösterici olarak sanatçı ideali kalıcı oldu ve pek çok sanatçının, eleştirmenin ve sanat kamuoyunun bir kısmının davranış ve başarı ölçütü olarak kullandığı ölçüt haline geldi.

Bu yüceltilmiş sanatçı imajının temeli XIX. yüzyılda, hayal gücü dehası olarak sanatçı idealiyle atılmıştı, bu düşünce kompleksi bugün yeni yüksekliklere erişti. Wordsworth'ün *Prelude*'ünün [Prelüd], şairin "Esasen mutlak iktidarın bir diğer adı olan / ... Hayal gücü"ne ilişkin bir özyaşamöyküsünden aşağı kalır tarafı yoktu ([1850] 1959, 491). Fransa'da Baudelaire ise hayal gücünün "yeteneklerin kraliçesi" ve "yarı ilahi" olduğunu ilan ediyordu (1986, 293; [1859] 1968, 184). Şair ve eleştirmenler arasında en sofistike hayal gücü kuramını geliştiren kişi hayal gücünü üçe ayıran Samuel Taylor Coleridge'di: Bütün insanlarda var olan genel hayal gücü, sırf yetenek ya da zanaat sahibi kişilerdeki çağrışımsal "düş gücü" ve son olarak da sanatçılardaki gerçekten yaratıcı hayal gücü (1983).

Gerçekten de hayal gücünün üstün gücüne olan inancın en renkli ifadeleri romantik şair ve eleştirmenlerden geliyordu ama bu inanç sadece romantizmin bir öğretisi değildi. Saint-Simon'un sanatçıları, bilim insanlarını ve sanayicileri karşılaştırdığı 1825 tarihli bir diyaloğunda şöyle deniyor: "Bu diyalogda sanatçı sözcüğü '*hayal gücü insanı*'nın karşılığı olarak kullanılmaktadır ve ressamları, müzisyenleri, şairleri ve edebiyatçıları kapsamaktadır" (Shroder 1961, 6). Hatta romantizmle uzaktan yakından alakası olmayan Herbert Spencer'in *Principles of Psychology* (1872) [Psikolojinin İlkeleri] adlı eserinde bile yeniden üretici hayal gücü ve yaratıcı hayal gücü ayrımının versi-

* Philistine (İng.): Yontulmamış kimse; beğeni yoksunu; sanattan, müzikten, güzel şeylerden anlamayan ve böyle olmaktan da ayrıca gurur veya memnunluk duyan kimse. (y.h.n.)

yonlarına rastlayabilirsiniz; fakat tabii Spencer, tıpkı John Stuart Mill, Auguste Comte ve diğerleri gibi, deha ve hayal gücünün sanatçılarla birlikte iyi bilim insanlarının da belirleyici özellikleri olduğuna inanıyordu (Spencer [1872] 1881; Mill 1965; Comte [1851] 1968). Sonuçta, yaratıcı hayal gücü inancının ifadesinde hangi özel terimler kullanılırsa kullanılsın bu inanç deha olarak modern sanatçı idealinin en önemli unsuru haline gelmişti.

Maalesef, XIX. yüzyıldaki deha ve hayal gücü anlayışları XVIII. yüzyılın toplumsal cinsiyet önyargılarının çoğunu aynen yaşatıyordu. "Kadınlar," diyordu Schopenhauer, "daima öznel oldukları için belki üstün yetenekli olabilirler ama asla dâhi olamazlar" (1958, 2:392). John Ruskin "yaratıcı, kâşif" olarak erkeğin karşısına "zekâsı icat ya da yaratıma değil hoş düzenlemeler yapmaya uygun" bir kadını koyuyordu (Parker ve Pollock 1981, 9). George Eliot, George Sand ya da Rosa Bonheur gibi yaratıcılık ve sanatsal üreticilikleri aşikâr olan kadınlar genellikle sadece toplumsal sapkınlar olarak değil aynı zamanda da fizyolojik hilkat garibeleri olarak görülüyordu. Hatta kadınlar hakkında görece daha olumlu düşünen erkekler bile genellikle kadınların sadece nakışçılık gibi zanaatlara ya da evlerinde şiir yazma yahut çiçek resimleri yapma gibi tali sanatlara yetenekli olduklarını iddia ediyorlardı (Comte 1968, 250). Christine Battersby'ın da işaret etmiş olduğu gibi, dehanın erilliği konusunda sürdürülen ısrarın çarpıcı yanlarından biri şuydu: Dehanın eril olduğuna inanan insanların çoğu aynı zamanda da, başkalarının duygularıyla empati kurma konusundaki yüksek duyarlık ve kapasitede olduğu gibi, yaratıcılığın "kadına özgü" taraflarına vurgu yapıyorlardı. Bununla birlikte, deniyordu, yüksek sanat eserleri yaratabilmek için bu kadınsı duyarlığın erkeklerdeki güçlü iddialılıkla birleştirilmesi gerekiyor. Bu fikirler zaman zaman tıbbi spekülasyonlardan da destek buluyor ve nihayet Otto Weininger'in 1903 tarihinde yayımlanan kötü şöhretli *Sex and Character* [Cinsiyet ve Karakter] adlı eseriyle bir tür kutsal dokunulmazlık makamına yükseliyordu: "Dâhi bir erkeğin içinde ... aynı zamanda bir kadın da vardır. Halbuki kadın eksiktir. ... Kadınlık dehayı asla kapsayamaz" (Battersby 1989, 112).

Yaratıcı hayal gücü bir yana inanç söz konusu olduğunda hiçbir şey modern sanatçı ideali açısından özgürlükten daha önemli olmamıştır. Rus besteci Modeste Mussorgsky bunu çok iyi özetliyordu: "Sanatçı'nın yasası kendisidir" (Salmen 1983, 270). Sanat piyasası ve sanat kamuoyu sanatçının tanınması ve mali başarısında daha önemli bir rol oynamaya başlayınca bağımsızlık iddiaları da buna paralel

olarak daha kapsamlı hale geliyordu. Piyasanın en dramatik etkisi edebiyat alanında kendini gösteriyordu. Kâğıt ve matbaa teknolojileriyle birlikte kitap fiyatları ucuzlayınca, 1840'lı yıllardan itibaren gazeteler de reklam gelirlerine ve dizi romanlara güvenerek fiyatlarını düşürüyor ve okur sayılarını artırıyorlardı. XIX. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bugün bizim çok iyi bildiğimiz çok-katmanlı [multilevel] kültür biçimi belirmeye başlıyordu. Okuduğu gazete ya da kitaplara, dinlediği müziğe, gittiği tiyatro oyunlarına ve tercih ettiği resimlere bakarak bir kişinin toplumsal sınıfını tespit etmek mümkündü. Görsel sanatlar alanında ise, bir yandan taş baskının icadıyla birlikte işçi sınıfının daha yüksek tabakalarının satın alabileceği görece ucuz röprodüksiyonlar piyasaya sürülüyor, öte yandan kopya da olsa resim ve heykel edinebilen bir orta sınıf gelişiyordu. Sadece bir değil birden fazla sanat kamuoyunun ortaya çıkmasının anlamı şuydu: Artık çeşitli üslup ve katmanlarda sanatlar bir arada yaşayabilirdi ama bu katmanlardan herhangi birinde, bağımsız deha idealiyle piyasanın talepleri arasındaki gerilim daima tartışılmalıydı.

Bağımsızlık retoriğinin gelişmesinde sanat piyasasındaki bu yaygınlaşma ve çeşitlenme ne kadar önemli olduysa hırslı yazar, ressam ve bestecilerin sayısındaki keskin artış da bir o kadar önemli oldu. Yüce bir meslek olarak Sanat düşüncesi ve akademi sergilerinin getirdiği görece itibar, Paganini ya da Liszt gibi gezgin solistlerin başarısı ve bir Balzac ya da Dickens'ın şöhreti sayesinde XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde bir sözde sanatçılar furyası ortaya çıkarmıştı (White ve White 1965). Günümüze dek ulaşan, sanatçılara hak ettikleri ilgi ve desteğin gösterilmediği yolundaki beylik şikâyet orta sınıfın farazi filistinliğinden olduğu kadar kronik bir arz fazlalığından da doğmuş olabilir.

Tinsel halesi, kahramanları tanrılaştırması ve özgürlük retoriğinin cazibesiyle sanat dünyasına giren XIX. yüzyılın hırslı sanatçıları başarısızlıklarını açıklamakta hiç de zorlanmıyorlardı çünkü mazeretleri hazırdı: "Ruhum var ama param yok." Böyle bir iklimde George Sand'ın yazar olmaya karar verişini şu şekilde hatırlaması hiç de şaşırtıcı değildi: "Sanatçı olmak! Evet, sanatçı olmak istiyordum, sırf büyüklü küçüklü servetlerin hepimizi iğrenç bir dar saplantılar çemberine hapsettiği maddiyat hapishanesinden kurtulmak için değil aynı zamanda da kanaatlerimi hür kılmak ... dünyanın peşin hükümlerinden azade yaşamak için" (Pelles 1963, 18) (şekil 55). Sand'ın bu yorumunu kesinlikle romantik olmayan bir kaynağın, Britanya Parlamentosu'nun "sanat birlikleri" olarak bilinen kurumları



Şekil 55. Nadar, *George Sand* (1866). Austin'deki Texas Üniversitesi, Harry Ransom Beşeri Bilimler Araştırma Merkezi Gernsheim Koleksiyonu'nun izniyle. Kariyerinin bu aşamasına geldiğinde Sand çoktan Fransız edebiyatının büyük kızı olmuştu.

inceleyen Özel Komitesinin bir raporuyla karşılaştırmak öğretici olacaktır. Sanat birlikleri, sanatçılar tarafından düzenlenen ve ödül olarak da tabloların verildiği piyangolardı. Tahmin edileceği üzere, ödül olarak verilen tablolar en çok bilet sattıracak olan basit janr [genre]

sahneleriydi genellikle. Komitenin raporunda bu piyangolar sanatçı imgesini aşağıladıkları gerekçesiyle eleştiriliyordu: "Eğer Sanatçının kendisi mesleğine bir ticaret muamelesi yapıyorsa bu durumda halktan bu mesleğe Sanat muamelesi yapması beklenemez" (Gillett 1990, 49). Burada sanattan bir "meslek" olarak söz edilmesi tesadüf değildi. Gerçi Britanya'nın bunu nüfus sayımı için resmen açıklaması 1863'ten sonraydı ama bir meslek şu ideal çerçevesinde tanımlanıyordu: Meslek sahibinin parasal ödülü, yaptığı işin ücreti olarak değil topluma yaptığı genel katkının karşılığı olarak değerlendirilmelidir.

Sanatçı özgürlüğüne olan bu derin inanç çeşitli biçimlerde tezahür ediyordu. Orta sınıf tutkusu, terbiyesi ve ahlâkım teşhir eden bohem imgesi popüler imgelemde günümüze dek korunan bir yer edinmiştir. Bu imgenin XIX. yüzyıldaki karşıt kutbu, tuhaf giysileri ve kamusal alandaki savurgan tutumlarıyla aristokratik üstünlüğünü teşhir eden züppe figürüydü (Gautier'in parlak kırmızı yeleği, Sand'ın binicilik alışkanlığı ve puroları, Wilde'ın yeşil karanfili, Gérard de Nerval'ın tasmayla peşinde gezdirdiği ıstakozu). Her ne kadar züppeleri İngiltere'ye ve bohemleri de Fransa'ya borçlu olsak da, XIX. yüzyılın başında Britanyalı çoğu sanatçı züppeliği kaldıramayıp bohem gibi görünebilmek için toplumsal saygınlık peşinde koşuyordu. Her ne kadar hem bohem hem de züppe imgesi en sonunda Avrupa'nın öteki ülkelerine ve Amerika kıtasına taşınmış ve buralarda sanatçı duruşunun iki seçeneği haline gelmişlerse de bu imgelerin, hem ağırbaşlı orta sınıf yazarlar hem de bohem gösterişçiler tarafından benimsenen normatif sanatsal bağımsızlık inancı olarak değerlendirilmeleri yanlış olacaktır. Bohem ve züppe, modern sanat sisteminin yapısal bileşenleri değil, sadece bu sistemin alışılmadık ifade biçimleridir.

Sanatçı bağımsızlığı idealinden doğup da kökleri daha derinlerde olan bir diğer stereotip çifti de ıstırap çeken ve asi ikilisidir. Aslında bunlar, genellikle "Sanatçının yabancılaşması" olarak dramatize edilen aynı fenomenin edilgen ve saldırgan yüzleridir (Shroder 1961, 38). Romantikler genellikle sanatçının ret ve ıstıraplarını "dehanın laneti"yle ilintilendiren tiplerdi. Balzac sürgünde ve Milton da sefalet içinde Cervantes ve Dante'yi okurlarken Nicolas Poussin bunu bile yapmıyordu; hepsi de "ölümlü ne varsa üzerinden atmış ... Çarmıhtaki İsa gibiydi" (Honour 1979, 268). Ve Baudelaire "ilmihal Tanrımızı nasıl anlatıyorsa" bizim de Poe'yu öyle görmemiz gerektiğini öne sürüyordu: "'Hepimizin yerine acı çekti'" (1968, 147). Aynen Hıristiyan azizleri gibi sanatçılar da ıstıraplarına, seçilmişliklerinin alameti olarak sarılacaklardı. İçlerinden bazıları acılarından büyük zevk duyu-

yor gibiydi. Ötekiler ise reddetmeyi meydan okuma ve kahramanlığın uyarıcısı olarak görüyordu. Prometeci tepkiyi en iyi ifade eden isim ressam Théodore Géricault'du: "Dehanın karşı konulmaz çıkışını bastıran her şey dehayı tahrik eder ve onu her yeri fethetme, her şeye hâkim olma, başyapıtlar yaratma ateşiyle doldurur. Nitekim uluslarının övüncü olan kişiler böyle insanlardır. Dışsal koşullar, sefalet ya da zulüm onların çıkışlarına mani olamaz. Onlar eninde sonunda mutlaka patlayacak olan bir volkanın ateşiyle doludur" (Eitner 1970, 101). Yüzyılın sonuna doğru Paul Gauguin sanatçının bu yüceltilmiş imgesinin kimi çelişkilerini yakalıyordu: bu bağlamda en çarpıcı resmi, her ne kadar içinde ironi de olsa, hem aziz hem de Şeytan olarak göründüğü kendi portresiydi (şekil 56).

Çoğu sanatçının hayatı Gauguin'inkinden çok daha yavandı. Britanya Parlamentosu'ndaki Özel Komitenin sanatçılar birliği hakkındaki şikâyeti şu gerçeği yansıtıyor: Erken Viktorya dönemi Britanya ressamlarının çoğu, aynen XVII. yüzyıl Hollandası'ndaki janr ressamları gibi piyasa için üretim yaparak ticari başarı peşinde koşuyorlardı. Çoğu sanatçı, yazar ve besteci sıradan hayatlar sürerek toplumsal onay arıyordu. 1860'lı yıllara gelindiğinde, gerek Britanyalı gerekse de Fransız ressamların gelir ve statüleri, mesleğin toplumdaki yerini mütevazı da olsa yükseltecek kadar iyileşmişti. Bir Sir Walter Scott'a ya da bir Victor Hugo'ya servet ve şöhret getirebilecek seviyelere gelen edebiyat piyasasındaki hızlı gelişme sayesinde yazarların ekonomik ve toplumsal statüleriyse daha dramatik şekilde yükseliyordu. Bununla birlikte, yanlış anlaşılmış ve reddedilmiş deha imgesi ise her an gerekebilir düşüncesiyle bir kenarda bekletiliyordu; bu imge bir Whistler ya da bir Wilde tarafından özenle işlenebilirdi, zaten o günden bu yana temcit pilavı gibi ısıtılıp ısıtılıp piyasaya sürüldü.

Bu renkli imge ve duruşlardan başka, kısmen eski zanaatçı/sanatçı idealine dayanan bir başka gelenek daha vardı: Her şeyini eserinin mükemmeliyeti için feda ederek bir başyapıt yaratmak isteyen, kendini adamış bir zanaatçı olarak sanatçı. Flaubert'in noktasına virgülüne varıncaya dek eserlerini defalarca gözden geçirmesi bunun en güzel örneklerindendir. Ancak sıkı çalışma arzusu Edmond ve Jules de Goncourt ya da Emile Zola gibi çoğu XIX. yüzyıl gerçekçisinin ortak temasıydı ve James Joyce ya da Thomas Mann gibi erken modernistlerle birlikte birçok sembolist ve estetist tarafından da benimseniyordu. Her ne kadar zanaatçılık üstün değerler olarak görülen hayal gücü ve yaratıcılığın daima gölgesinde kalsa da çıplak gay-



Şekil 56. Paul Gauguin, *Kendi Portresi* (1889). Washington, D. C., Ulusal Galeri Chester Dale Koleksiyonu'nun izniyle. Fotoğraf © 2000 Washington, D. C., Ulusal Sanat Galerisi Mütevelli Heyeti.

ret pratiği –bohem ya da züppe imgelerinin kayıtsızlığının karşısında– meslek olarak sanatçılığın alametlerinden biri sayılıyordu; ama tabii kendini adamış zanaatçılık dünyevi bir aziz ve şehit sendromuyla gayet güzel birleşebiliyordu. Goncourt'lar 1867 tarihli *Günlük*'lerinde bunu çok iyi özetliyorlar: "Sanatçı sadece sanatı için yaşayan insandır" (Goulemat ve Oster 1992, 149).

Yüzyılın sonunda, Fransa'da sembolistlerin, Britanya'da ise estetistler "sanat için sanat"ın bir versiyonunu yeniden canlandırdıkları döneme gelindiğinde, sanatçının yüce tinsel uğraşı ve bağımsızlığı artık beylik bir kavram haline gelmişti. Maddiyatçı burjuvazinin bağımsızlığı, kültürsüz yığınlar karşısındaki üstünlüğün cisimleşmiş haliydi artık. İronik şekilde bu durum, piyasanın büyüme ve çeşitlenmesiyle birlikte bu küçük aşırı incelmiş yüksek sanat dünyasını destekleyecek bir yayımcılar, prodüktörler, sanat eseri tüccarları, eleştirmenler ve uzmanlar ağının ortaya çıkması sayesinde mümkün oluyordu (White ve White 1965). Tabii "meydan okuma" duruşu, bu durumda, eğitimsiz orta ve alt sınıfların oluşturduğu yığınlara yöneltiliyor ve gün geçtikçe anlaşılmaz olmasa bile kasten zorlaştırılan eserler üretme biçimini alıyordu (Grivel 1989).

Daha önceleri siyasal radikalizmin metaforu haline gelmiş olan Fransızcadaki askeri "avangard" terimi (tam olarak "öncü güç" anlamına geliyor) de yine bu dönemde en gelişmiş sanatın karşılığı olarak kullanılmaya başlıyordu. Bu terim daha önce 1820'li yıllarda Saint-Simoncu sosyalist vizyonerler tarafından, daha sonraları ise örneğin gazetesine *L'avant-garde* adını vermiş olan Mikhail Bakunin gibi anarşistler tarafından kullanılmıştı. Sanatçılara uygulandığında bu terim orta sınıf teamüllerine ve bu sınıfın yerleşik sanat üslup ve kurumlarına meydan okuma anlamına geliyordu. XX. yüzyılın başlarına gelindiğinde avangard sanat anlayışı çeşitli biçimleriyle modernizmle ve en önemlisi sanat, müzik ve şiirin her şeyiyle yepyeni olması gerektiği inancıyla iyice bütünleşmişti. Daha yakınlarda kimi toplumsal eleştirmenler, geçmişteki tek gerçek avangard hareketin XX. yüzyılın başlarındaki karşı sanat hareketleri –örneğin Dada yahut Rus Konstrüktivizmi– olduğunu iddia etmişlerdir (Bürger 1986).

B. ZANAATÇININ DÜŞÜŞÜ

XIX. yüzyılda sanatçı imge ve statüsü yepyeni mertebelere yükseldikçe zanaatçınınki iyice batıyor ve pek çok zanaatçı müstakil atölye-

sini kapatmak durumunda kalıyordu. Bugüne kadar Sanayi Devriminden, sanki buhar gücüyle çalışan makineler eski atölyeler sistemini bir gecede öldürmüş gibi bahsedildi. Halbuki bugünkü tarihçiler bu süreci bölgeden bölgeye ve sanayiden sanayiye farklılıklar arzeden çok daha aşamalı bir süreç olarak betimliyorlar. Bununla birlikte, tamamlanması ancak XIX. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiş olsa bile, on binlerce küçük atölyenin ortadan kalkması önü alınamayacak bir süreçti. Bu geleneksel atölyelerin, her geçen gün iyice silinerek en sonunda tamamen ortadan kalkmış olan dört belirleyici özelliği vardı. Birincisi, bunlar, bir araya gelerek zanaatın "sanatı"nı ya da "gizemi"ni oluşturan yaratıcılık, bilgi ve beceri üzerine inşa edilmiş mahrem hiyerarşilerdi. Ayakkabıcılık ya da cam üfleyiciliği gibi kimi zanaatlar yedi ile on yıl arasında bir çıraklık evresi gerektiriyordu. Ustalar çoğunlukla yevmiyeyle çalışan deneyimli işçileriyle birlikte çalışırlar, genellikle beraberlerinde yaşayan bu çıraklar, onlardan hem himaye hem de kılavuzluk teklif etmelerini umarlardı. İkincisi, her ne kadar büyük işletmelerde belli bir işbölümü olsa da, çıraklar üretimin bütün aşamalarını öğrenirlerdi; deneyimli işçiler de tasarımdan en son aşamaya kadar üretimin bütün aşamalarını görürlerdi çoğunlukla. Örneğin, XIX. yüzyılın başlarında, New Jersey'li şapkacı Henry Clark Wright arkasına dönüp baktığında "şapka yapabiliyor olmanın verdiği gerçek tatmin"le anıyordu kariyerini: "Çünkü işim üzerinde düşünceye dalmayı seviyor ve üretimin değişik aşamalarını icra etmekten zevk duyuyordum" (Laurice 1989, 36). Üçüncüsü, her ne kadar işin hızı talebe göre değişiyor da olsa, genellikle telaşsız bir çalışma ortamı vardı ve çalışmaya sık sık ara verilerek sohbet edilirdi; örneğin, New England'daki ayakkabı atölyeleri entelektüel ve siyasal tartışma merkezleri olarak bilinirdi. Son olarak, işin büyük bir kısmı halen el aletleriyle ve nesilden nesile aktarılmış tekniklerle yapılıyordu.

Sanayileşmedeki ilerlemelerle birlikte makineler, buhar gücü ve sıkı denetim altındaki çok katlı fabrikalar ortaya çıkıyordu: İlk başlarda sadece daha büyük işletmeler ve biraz daha fazla bir işbölümü vardı, sonra bir ara bazı makineler devreye girdi, arkasından su ve buhar gücü ve buna paralel olarak da daha kapsamlı bir makineleşme; böylece öyle bir aşamaya geliniyordu ki artık eski becerilerin çoğu fuzuli, eski çalışma biçimi ise imkânsız bir hale geliyordu. Örneğin, XIX. yüzyılın başlarında Amerikan ailelerinin kullandığı çanak çömlek ürünlerinin çoğu, tümü aynı zamanda çiftçilikle de uğraşan birkaç çömlekçiyle yardımcılarının elinden çıkma koyu-perdahlı, kırmızı

çömleklerden oluşuyordu. Zamanla şehirlerde daha büyük işletmeler boy gösterir oldu ve İngiltere'den çakmaktaşı çömlek ithal eden bazı tüccarlar kendileri süslü çömlek yapmaya karar vererek kendi atölyelerini açtırmak üzere usta çömlekçilerle anlaştılar. Artık çömlek ustaları ücret karşılığı iş yapan birer işçiydi: işgücündeki artışla birlikte işbölümü de artıyor ve sonunda işyeri sahibi tüccarlar üretim ve eğitim işlerini kontrollerine almaya başlıyorlardı. Bu türlü birleşmeler, XVIII. yüzyılda İngiltere'de ilk fabrikaların ortaya çıktığı dokumacılık alanında daha önce zaten gerçekleşmişti. Amerika'da ise küçük aile



Şekil 57. *Yatak Örtüsü* (yaklaşık 1855). Ortası halı madalyonu desenli olan örtünün kenarlarında kuşlar, bir ucunda da çiçekler var. Indiana Greencastle'dan Muir ailesi tarafından bir Jacquard tezgâhında yapılmıştır. Springfield Illinois Eyalet Müzesi'nin izniyle. Fotoğraf Marlin Roos tarafından çekilmiştir.

dokuma tezgâhları, yatak örtüsü yapımı gibi bazı alanlarda ta 1850'li yıllar gibi ileri tarihlere kadar serpilmeye devam etti (şekil 57).

Mobilyacılık ya da ayakkabıcılık gibi alanlarda, devreye makinelerin girmesiyle birlikte sadece çalışma hızı ve sıkı denetimler artmıyor aynı zamanda da akıl yürütme ve el becerisi gereksizleşiyordu. 1850'li yıllarda bile hâlâ "ham keresteyi eline alıp da bunu şık bir mobilyaya dönüştürebilen çok yönlü usta işçiler" vardı. Ancak bunlar ortadan kalkan bir soyun üyeleriydi; çünkü buhar güçlü testerelerle kereste-leri parçalara ayırmakta ayrı, parçaları bir araya getirmekte ayrı, bunlara son halini vermekte de ayrı bir işçi grubu çalıştıran işletmelerin sayısı gittikçe artıyordu (Laurie 1989, 42). Massachusetts'in Lynn kentinde 1850'li yıllara dek, genellikle hepsi aynı aileden olan, beş altı ayakkabıcının her biri bir tezgâhta olmak üzere, birlikte çalıştıkları sayısız küçük ayakkabı imalat atölyesi vardı. 1851 ile 1883 yılları arasında ise, derinin kesimi, biçimlendirilmesi ve dikilmesi gibi her bir aşama için birbiri ardınca makineler icat ediliyor ve sonunda bir ayakkabının yapımında hiçbiri çıraklık eğitimi gerektirmeyen kırk ayrı aşama ortaya çıkıyordu. McKay Şirketi, fabrikada çalışacak olan işçilere buradaki makinelerin nasıl kullanılacağını iki günde öğretebileceklerini iddia ediyordu.

Joan Wallach Scott, Güney Fransa'da küçük bir kasaba olan Carmaux'daki camcıların 1895 tarihindeki grevlerini incelediği ünlü bir çalışmasında eski zanaat göreneklerinin bu şekilde yok edilmesi karşısındaki dramatik bir direniş örneğini ele alıyordu. Kömür yakan cam eritme fırını kurmanın maliyeti yüksek olduğu için camcılık, şarap şişeleri üreten Carmaux işletmesinde olduğu gibi, daha önceleri de genellikle bir soylunun ya da zengin bir burjuvanın sahipliğinde büyük işletmeler olarak örgütleniyordu. Bununla birlikte Carmaux'daki işletmede usta zanaatçılar ve deneyimli işçiler, çalışmanın hızı ve ürünün kalitesi de dahil olmak üzere üretimin her safhasını kontrol ediyorlar ve kendi çırak ve kalfalarını (ki genelde kendi ailelerinden) kendileri seçiyorlardı. Ne var ki 1880'lere gelindiğinde, Carmaux cam fabrikası günün yirmi dört saati üretim yapabilen gazla çalışan yeni fırınlar kurmakla kalmamış aynı zamanda da şişelerin biçimlendirilmesinde eski açık kalıplara nazaran çok daha az akıl yürütme ve hüner gerektiren yeni kapalı kalıplar kullanmaya başlamıştı. Bu durumda cam işçileri gururlarının zedelendiğini ve güç kaybettiklerini düşünmeye başlıyorlardı; makineleşmeyle birlikte angaryaları azalmış olsa da korkuyorlardı, "cam işçilerinin elindeki zor görevleri almakla hem becerilerini hem de haklı olarak gururlandıkları sanat-

sal yeteneklerini ortadan kaldıracağız" şeklindeki bir rapor işçilerin bu korkularının kanıtıydı (Scott 1974, 83). 1895 tarihli bu grev hünerli bir zanaat olarak cam üfleyiciliğinin hayatta kalması içindi. Ne var ki grev bastırıldı, sendika üyelerinin çoğu işten atıldı ve bunların yerine daha acemi işçiler eğitime alındı. Fakat zaten sendika bu kavgadan kazanarak çıkmış olsaydı bile 1900 yılındaki yeni bir icat, bir zanaat olarak cam şişe yapımcılığının sonunu getirecekti: Öğrenilmesi sadece bir iki günü alan ve daha bir örnek şişeler üreten Boucher üfleme makinesi.

Cam üfleyiciliği, dokumacılık, ayakkabıcılık ve marangozluktaki geleneksel yöntemler terk edilince birçok zanaatçı sıradan makine operatörü durumuna düştü. Buna rağmen kimi ustalar ve deneyimli işçiler ya emekli olana dek düşük gelirlerle idare edebiliyorlar ya da daha az sanayileşmiş bölgelere göçüyorlardı. Kuzey Amerika'yı ziyarete gelen Alexis de Tocqueville 1830'lu yıllarda burada gördüğü binlerce küçük işletmeden çok etkilenmişti. Hatta bundan yüz yıl sonra bile hâlâ birçok küçük işletme vardı burada. 1940'ların sonunda, çocukken, büyükbabamların Kansas'taki küçük çiftçi kasabasında saban demirlerine şekil veren, makineleri tamir eden ve demirden süs eşyaları yapan demirci ustalarını büyülenerek seyrettiğimi hatırlıyorum. Aynı dönemde Chicago yahut New York gibi şehirlerde hâlâ semt fırınları, semt terzileri ve semt kuyumcuları vardı. Hatta 1990'larda bile küçük aile boulangerie'leriyle* Paris'in müstakil zanaatçı fırıncıları, sektörün zincir şirketleriyle mücadelelerinde başarılı olarak bunları püskürtüyorlardı. Bugünkü büyük alışveriş merkezleri ve franchise'lar çağında hâlâ ayakta kalan böyle tek tük örneğe rağmen, 1914 yılına gelindiğinde XIX. yüzyıldaki on binlerce küçük işletmenin büyük çoğunluğunun ve bunların zanaat ethosunun yerlerinde yeller esiyordu artık.

XIX. yüzyılda yaşlı zanaatçılar fabrika operatörü olmamak için emekli olurken ya da başka memleketlere göçerken bunların çocukları ya fabrikada ustabaşıların emrine girme ya da ailelerinin zanaat geleneğini bırakma tercihiyle karşı karşıya kalıyorlar gibi görünüyordu. Bununla birlikte, son yıllarda yapılan çalışmalar XIX. yüzyıl zanaatçılarının önünde üçüncü bir çıkış yolunun daha olduğunu ortaya koymaktadır: Bizzat yeni yeni mekanize olan fabrikaların birçoğunda hâlâ sanatsal beceriye ihtiyaç devam ediyordu. Tekstil, duvar kâğıdı, yer döşemeleri, seramik ve demir işleri sektörlerindeki talep patlamasını karşılamak için üretim yapan fabrikalarda sadece tasarımcıya

* *Boulangerie:* (Fr.) Ekmekçilik, ekmek fırını.

değil, aynı zamanda makine üretim tasarımlarının uygulanmasındaki ara aşamaları yürütebilecek insanlara da ihtiyaç vardı. Örneğin, 1830'lu yıllarda Britanya'daki basma fabrikaları için sadece her daim yeni desenler değil aynı zamanda da bu tasarımları makinelere aktarabilecek en az dört tip becerikli işçi gerekiyordu. Benzer şekilde, sobalar, aydınlatma araçları ya da yemek takımları gibi döküm demirden yapılma ev gereçleri için elektroliz metal kaplama yönteminin geliştirilmesiyle birlikte kâğıt üzerindeki tasarımları üç boyutlu hale getirebilecek gravürcüler, modelciler ve boyacılara ihtiyaç doğuyordu. Çok geçmeden, tasarımdan anlayan ve tasarımı mekanik süreçlere aktarabilen becerikli işçi talebi sadece atölyelerden transfer edilen mevcut deneyimli işçilerle karşılanamaz hale geldi. Bunun sonucunda, gerek Britanya'da gerekse başka yerlerde, işçilere nasıl sanat öğretileceği konusu yaygın biçimde tartışılmaya başlandı. Bu tartışmaların ilk yansıması Britanyalı işçilerin yeni mekanik enstitülerinde çizim ve tasarım dersi alma talebinde bulunmaları, ikincisi ise 1837 senesinden itibaren devlet tasarım okullarının açılmasıydı (Schmiechen 1995; Goldstein 1996).

Schmiechen'in deyişiyle bu yeni "sanat emekçileri," ne eski tarz atölye zanaatçıları ne de bağımsız sanatçılar değil bunun yerine yeni bir zanaatçı türüydü. Öte yandan fabrika işçilerinin çoğunluğu karşısında görece bir becerikli seçkinler sınıfı oluştursalar bile sonuç itibarıyla bunlar hâlâ birer ücretliydi ve çalışma hızlarıyla fabrikadaki konumları da işverenin tasarrufundaydı. Saf tasarımcılar, özellikle de dışarıdan sözleşmeli olarak iş yapan tasarımcılar, fabrika içinde ara uygulama aşamalarında çalışan sanat emekçilerinden ayrıydı genellikle. Ne var ki, tasarımcılar bile bağımsız sanatçı-yaratıcılar olarak görülmüyor, bunun yerine artık "uygulamalı sanatlar" adıyla anılan statünün sahibi oluyorlardı. Avrupa'da, akademilerden ve güzel sanat müzelerinden ayrı ve bunların karşılığı olarak uygulamalı ya da dekoratif sanatlar için okul ve müzelerin açılmasıyla birlikte sanatçı ve zanaatçı karşıtlığının bu uzantısı iyice belirginleşiyordu. Güney Kensington Müzesi (şimdi Viktoria ve Albert) 1862 yılında açıldı, çok geçmeden Viyana'da (1864), Paris'te (1864) ve Berlin'de (1867) rekabetçi bir "sanat ve sanayi" hareketinin parçası olarak öteki "uygulamalı sanat" müzeleri ortaya çıktı (Richards 1927; Brunhammer 1992). Birleşik Devletler'de ise güzel sanat ve zanaat bölünmesi müzelere müzenin iç düzenlemesindeki bölünmeler şeklinde yansıyordu: Resim ve heykelin müzenin içindeki yerleri ayrıydı ve buralardaki eserler dönem ya da kültüre göre sergileniyordu; halbuki toprak, cam,

ahşap, metal ve iplikten yapılma eserler genellikle bir dekoratif ya da uygulamalı sanatlar bölümünde hep birlikte sergileniyorlardı. Yerleşik sanatçılar özgür ve dâhi yaratıcılar olarak yüksek tinsel imgelerine halel getirmeksizin zaman zaman özel ya da sınai müşteriler için tasarım yapabilirken (Whistler'in *Peacock Room* [Tavuskuşu Odası]), zanaatçının imgesi taklit, bağımlılık, ticaret ve şimdi de fabrikayla bağıntılı olmaya devam ediyordu.

Sanatçıyla zanaatçı arasındaki uçurum derinleştikçe, halen bir amaç için yapıldığı düşünülen bir güzel sanat mesleğinin içindeki gerilim de yoğunlaşıyordu: Mimarlık. İnsanların ihtiyaçlarına hizmet etme işine tamamen sırtlarını dönemeseler bile, uygulamalı iş yapan mimarların çoğu görsel seyir için eserler yaratan bağımsız bir sanatçı olarak mimar ideali ile faydalı yapıların tasarımcısı olarak mimar arasında derin bir çatışma yaşıyorlardı kendi içlerinde. Örneğin, Karl Friedrich Schinkel gibi birçok erken XIX. yüzyıl mimarı hem uygulanan hem de uygulanmayan tasarımlarını sanki güzel gravürlermiş gibi yorumsuz olarak bir araya toplayıp yayımlamaya başladılar (şekil 58). Schinkel'in mimarlık üzerine yazdığı yazılar kendisinin, mesleğinin güzel sanat tarafıyla zanaat tarafı arasında kaldığını gösteriyor. Ona göre birçok yönüyle "teknik bir zanaat" olsa da mimarlık bir güzel sanattır ve mimarın gerçek görevi de "doğru estetik unsur"u keşfetmektir (Kruft 1994, 300). Buna karşılık, Gottfried Semper ise, mimarlıktaki güzel biçimlerin önemini inkâr etmeksizin, mimarlıkla zanaat arasındaki bağlantıların altını çizerek malzeme ve işleve sadık kalmaya büyük bir önem atfediyordu (Semper 1989). Fransa'da ise mimarlık kuramcısı Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Semper'inkine benzer bir görüşü savunarak, mimar Henri Labrouste'nin 1868 yılında Bibliothèque Nationale'in demir ve camdan okuma odası ve baca şeklindeki odacığıyla güzel bir şekilde gösterdiği gibi, mimari biçimin amaç, malzeme ve inşa teknikleriyle ilişkisine vurgu yapıyordu.

Makine teknolojileri nasıl dokumacılık, ayakkabıcılık ya da cam üfleyiciliği gibi zanaatları tekdüze işlere indirgediyse, yeni yapı malzemeleriyle demir, cam ve betonarme tekniklerinin ortaya çıkması da mimarın yapı ilkeleri konusunda bir mühendis kadar bilgili olmasını gerektirirken mimarlığın sanat ve zanaat yönleri arasında çok daha büyük bir gerilim ortaya çıkardı. Bu artan gerilimi en iyi yansıtan şey, mimarların da profesyonel mühendislik standartlarına tabi olmaları talebi etrafında XIX. yüzyıl sonlarında İngiltere'de yaşanan tartışmaydı. Pek çok mimar ve sanat eleştirmeni bu yöndeki girişimlere güzel sanat ve sanatçı bağımsızlığı adına şiddetle karşı çıktı; bu tar



Şekil 58. Karl Friedrich Schinkel, *Zevk Bahçesinde İnşa Edilecek Olan Yeni Müzenin Perspektif Görünümü* (1823-25). Bugün Altes Müzesi olarak bilinen ve Berlin'de Schinkel'in planlarına göre yapılmış olan bina Alman neoklasisizminin temel anıtlarından biri kabul edilir. Berlin Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz'in izniyle.

tışmada John Ruskin ve William Morris bile "mühendislik karşıtı"cephede yer alıyordu. Britanya Mimarları Kraliyet Enstitüsü 1887 yılında üyelik için sınav düzenlemeye başlayıp da Parlamento'nun önüne bazı Kayıt Yasa Tasarıları getirilince, önde gelen yetmiş mimar ve sanatçının imzasıyla *The Times*'a gönderilen bir mektupta "mimarı mimar yapan asıl şeyin ... sanatçılık nitelikleri" olduğu ve bu niteliklerin de sınavla ölçülemeyeceği belirtiliyordu. Bir sonraki sene, yerinde bir adla *Architecture: A Profession or an Art?* [Mimarlık: Meslek mi Yoksa Sanat mı?] başlığıyla bir araya getirilen derleme bir kitapta bu görüşler savunuluyordu (Wilton-Ely 1977, 204).

XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde, mimarın öncelikle bir sanatçı olduğunu düşünenler, demir, cam ve betonarme tekniklerini sadece bireysel sanatsal ifade için yeni fırsatlar olarak görüyorlardı. Fakat aynı zamanda birçok mimar bu yeni malzemeleri yaratıcı şekillerde değerlendirerek prefabrike ahşap ya da demir sütunlar, paneller, kapılar, pencereler ve süs eşyaları sipariş ederken, geleneksel zanaatlar olan taş oymacılığı, marangozluk ve ahşap oymacılığına duyulan ihtiyaç iyiden iyiye azalıyordu. Bu nedenle, yaratıcı ve çok yönlü yetenekleri olan zanaatçı ihtiyacının azalmasında çömlekçilik, dokumacılık

ve cam üfleyiciliği sanatlarının ardından inşaat sanatları geliyordu. XIX. yüzyılın akışı içerisinde sanatçı ideali yepyeni tinsel mertebelere çıkıp zanaatçının becerileri de giderek gereksiz hale geldikçe sanatçı imgesi ve statüsüyle zanaatçınınki arasındaki mesafe hiç olmadığı kadar genişledi.

XII
Sessizlik
Estetiğin Zaferi

Emile Zola'nın *L'assommoir* [Meyhane]* adlı romanında (1877) işçi sınıfından bir çiftin düğününe katılan insanlar, sanat müzesinin aydınlatıcı görkeminin nikâh kutlamalarıyla çok iyi uyuşacağını düşünerek bir kafile halinde Louvre'u ziyaret etmeye karar verirler. İçlerinden sadece biri daha önce sanat müzesi görmüş olan bu insanlar müzeyi ağızları açık gezerler: Süslü giysiler içindeki muhafızlar, etraftaki lüks ve şaşaa, yer döşemelerinin ayna gibi cilası, duvarlardaki altın çerçeveler. Rubens'in sarhoş, kusan ve işeyen, şehvetle birbirlerinin üzerine atlayan köylüleri gösterdiği kır festivali tablosunu (*The Kermis*) gördüklerinde kafiledeki kadınlar "küçük hayret naraları attıktan sonra kıpkırmızı kesilen yüzlerini başka taraflara çevirir-

* Emile Zola, *Meyhane*, çev.: Cemal Süreya, Sosyal Yay., 2003. (y.h.n.)

ler." Tabloyu bıyıkları altından gülerek seyreden erkekler ise "müstehcen ayrıntıları kaçırmamak için sanki tablonun içine girerler" ([1877] 1965, 92; [1877] 1995, 78). En sonunda kafiledekiler galerinin labirentinde yollarını kaybederler; ucu bucağı olmayan resimler, oyma baskılar, çizimler, heykeller ve heykelcik mahfazaları arasında ne yapacaklarını bilemeden oradan oraya koştururlar. Müze sanatını takdir için zorunlu olduğuna inandığımız ön bilgilerden –biraz sanat tarihi bilgisi, biraz estetik mesafe duygusu– yoksun oldukları için Zola'nın Louvre'da başları dönen işçi sınıfı düğünü kafilesi bize çok komik geliyor. Kafiledekiler içgüdüsel şehvani ya da ahlâki tepkilerine teslim oluyorlar ve ayna gibi cilalanmış yer döşemelerinin ve altın çerçevelerin lüksü ya da erotizm karşısında kendilerinden geçiyorlar. Bununla birlikte, gevezelikleri ve yollarını kaybedip oradan oraya koşuşturmaları bir yana, en azından belli bir saygı çerçevesinde davranarak kendilerinden yetmiş beş yıl önce yasaklanmak zorunda kalınan türden hareketlerle müze içinde şarkı söylemiyor, bağırıp çağırmıyor ya da oyun oynamıyorlar.

A. ESTETİK DAVRANIŞIN ÖĞRENİLMESİ

Büyük kamusal müzelerin ancak 1870'lerde açılmaya başlandığı Amerika'da ise, elimizdeki belgelere bakılırsa, ziyaretçilere gerek saygılı davranışı gerekse de estetik tepkinin temellerini öğretmek daha uzun bir süre aldı. Bununla birlikte, 1897 senesine gelindiğinde, New York Metropolitan Müzesi'nin müdürü tetikte davranmalarının, ihtarlarının ve bazı ziyaretçileri kovmalarının başarılı olduğundan söz edebiliyordu gururla: "Artık resim galerilerinde burunlarını karıştıran insanlar; içeride gezdirilen köpekler ... ağızlarındaki tütünü galeri zeminlerine tükürenler ... köşebaşlarında çocukları işeten dadılar ... ıslık çalan, şarkı söyleyen ya da avazı çıktığı kadar bağıran insanlar yok" (Tomkins 1989, 84-85). Ancak mesele çok geçmeden sadece bir orta sınıf terbiyesi değil, aynı zamanda "Sanatın mabedi"ndeki doğru estetik tutum meselesi haline geliyordu. Hatta öyle ki, XVIII. yüzyıldan itibaren müzelerin esas amaçlarından biri olan sanat eğitimi bile artık yetmiyordu. 1890'lı yıllarda, Boston ve Chicago'dakiler gibi Amerika'daki birçok sanat müzesinde hâlâ eskiçağ heykellerinin alçıdan kopyaları sergileniyordu. Fakat sonunda genç küratör ve eleştirmenlerin müzeye sadece en güzel "orijinal" eserlerin yakıştığı yolundaki görüşleri çerçevesinde bu kopya heykeller depoya kaldırılı-

yordu. Bir sanat müzesinin birincil amacı, diyordu Boston müzesinin müdür yardımcısı 1903 yılında, nesneleri "estetik nitelikleri"ne göre seçerek "yüksek bir estetik beğeni standardı yakalamak" ve bu şekilde de, ziyaretçilerine "kusursuz şeylerin seyrinden duyulan zevki" tattırmaktır (Whitehall 1970, 1:183, 201).

Benzer davranış ölçütleri tiyatro ve konser izleyicilerine de öğretiliyordu; fakat bu alanda, "meşru" tiyatro ve konser salonları ile fars, melodram ve popüler müzik mekânları arasında ortaya çıkan tedrici ayrımın desteğiyle daha da kolaylaşıyordu bu dersler. Avrupa'da, Honoré Daumier "İkinci Balkonda Bir Edebiyat Tartışması" adlı resmiyle alt orta sınıf tiyatro seyircilerinin taşkın tepkilerini çok iyi yakalıyordu (şekil 59). Lawrence Levine, yakınlardaki bir çalışmasında, Shakespeare'in XIX. yüzyıldaki yazgılarını inceleyerek Amerika'da güzel sanat tiyatrosu ile popüler tiyatro arasında ortaya çıkan tedrici ayrımın izlerini sürüyor. 1860'lı yılların sonlarına dek Shakespeare'in oyunları sadece en fazla icra edilen oyunlar değil aynı zamanda da toplumun her kesiminden büyük kalabalıkların seyrettiği oyunlardı; bu seyircilerin çoğu oyun sırasında ayaklarını yerlere vuran, ıslık çalan, bağırıp çağıran ve icranın hemen bir daha tekrarlanması için tezahüratta bulunan insanlardı. Shakespeare'in bu denli geniş bir seyirci kitlesi çekmesinin sebeplerinden biri, XVIII. yüzyılda başlamış bir uygulamayla oyunlarının büyük oranda değiştirilerek icra edilmesiydi: *III. Richard*'ın bazı versiyonları gerçeğinden üçte bir oranında daha kısaydı ve *Kral Lear* ise hem Cordelia'mn hem de Lear'ın hayatta kaldığı bir mutlu sonla bitiyordu! XIX. yüzyıl girişimcileri aynı zamanda perdelerin arasına başka eğlenceler sokuşturuyor ve genellikle coşkulu ve gösterişli bir tepki alabilmek için her oyunun arkasına bir fars koyuyorlardı. Doğal olarak, orkestrada ve localarda oturan üst sınıflar balkonlardaki şamatacı alt sınıflardan pek de memnun olmuyorlardı; özellikle de kafalarına elma koçanları fırlatılırken (Levine 1988).

Sınıfsal gerilimler yüzyıl boyunca kültürel farklılıklarla iç içe geçiyor, bunun sonucunda da, 1849 yılındaki Astor Ayaklanmasında olduğu gibi, kimi trajik olaylar ortaya çıkıyordu. Astor Tiyatrosu'nu basıp züppe İngiliz aktör William Charles Macready'nin *Macbeth* temsilini kesmek isteyen bir kalabalığa milisler tarafından ateş açılması sonucunda yirmi iki kişi ölmüştü. Macready'nin Amerika'daki gürültücü avam seyircilere yönelik hakaretleri halkın öfkesini ateşlerken, Macready'nin Amerikalı rakibi, gürleyerek konuşmasıyla çok büyük bir ün yapmış olan Edwin Forrest aynı tür kalabalıklardan bitmek bilmeyen



Şekil 59. Honoré Daumier, *İkinci Balkonda Bir Edebiyat Tartışması* (1864). Paris Bibliothèque Nationale'in izniyle. XIX. yüzyılda, Amerika'da olduğu gibi Avrupa'da da alt sınıflar seyrettikleri tiyatroları ciddiye alıyorlardı.

tezahüratlar alıyordu. Ne var ki, bundan sadece on iki yıl sonra *Harper's* dergisinin editörü, Forrest'ın "atıp tutmaları, gürlemeleri ve zırvaları"yla alay ederek bunların sadece işçi sınıfından kızları ağlatmaya yarayacağını söylerken, Edwin Booth'un şık temsillerini "hevesli ilgiden ziyade kibar tutumlara" seslendiği için övüyordu (Levine 1988, 59). Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, büyük Amerikan şehirlerinin çoğunda "sanatsal" temsiller için ayrı tiyatrolar boy gös-



Şekil 60. Moritz von Schwind, *Baron Spaun'un Evinde Bir Akşam Toplantısı* (1868). Historisches Museum der Stadt Wien, Viyana. Erich Lessing ve New York Art Resource'un izinleriyle. Franz Schubert piyano çalarken tenor Johann Michael Vogl şarkı söylüyor.

termeye başlıyordu. 1890'lı yıllara gelindiğinde ise tiyatro seyircisi ikiye bölünmüş ve Shakespeare artık "meşru" tiyatrolarda, sessiz ve saygılı seyircilerin önünde kısaltılmadan icra ediliyordu. "Estetik" terimi her zaman için sanat tiyatrosundaki "incelmiş dikkati" popüler salonlardaki "hevesli ilgi"den ayırmak için kullanılmasa bile bununla bir tür estetik *davranış* telkin ediliyor ve bu davranışı benimsemek istemeyenler ya kovuluyor ya da kendileri başka yerlere gidiyorlardı.

Benzer bir bölünme de müzikte meydana geliyordu. William Weber'in göstermiş olduğu gibi, 1830 ile 1848 yılları arasında Avrupa'da tam bir "konser patlaması" yaşanıyordu; ama tabii bu durum tamamen beğenilerine göre birbirlerinden ayrı gruplar oluşturan üst sınıfların önderliğinde gerçekleşiyordu. Bu gruplardan biri çoğunlukla kadınlar tarafından örgütlenerek şatafatlı evlerde düzenlenen salon konserlerini özellikle tercih ediyordu. Bu grubun gözdesi operadan uyarlanan görece popüler müzikler ya da Liszt gibi virtüozlar için yapılan senfonik repertuvarlardı. Başrolde kadınların –ki piyanoyu kendileri çalıyor ve çocuklarının derslerini denetliyorlardı– bulunmasına müsaade edilen bir sanat dünyasıydı burası (şekil 60). Üst sınıfların bir başka kesimi ise Haydn, Mozart ve Beethoven'ın klasik sen-



Şekil 61. Edgar Degas, *Kabare* (1882); 9,25 X 17 inç, monotip üzeri pastel. Washington, D. C., Corcoran Sanat Galerisi, William A. Clark Koleksiyonu'nun izniyle. (26.72.)

foni geleneği konusundaki bilgileriyle gururlanıyor ve bestecinin metnine sadık kalan konser salonu icralarını tercih ediyorlardı. Bu grup kendi müziklerini "ciddi" sanat sayma eğilimindeki erkeklerin hâkimiyetindeydi ve salon konserleriyle popüler solistleri küçümsüyordu. Weber'e göre, bu iki üst sınıf grubunun zamanla yakınlaşarak erkeklerin başını çektiği klasik eğilimin bayrağı altında toplanması, Avrupa'daki modern "ciddi" müzik sisteminin ortaya çıkışına işaret ediyor. Bunun bir sonucu olarak, ataerkil bir üst sınıf yeni yeni ortaya çıkan konser kurumlarını denetimine alıyordu; öyle ki kadınlar ikinci plana itiliyor ve toplumun alt sınıflarındaki insanlar da hem programlar açısından hem de ekonomik açıdan dışlanıyordu (Weber 1975).

Bu küçük ve dar güzel sanat müziği dünyasının kendi içine çekildiği sırada, XVIII. yüzyıl koro topluluklarının yanında, içki ve sigara içilebildiği, konuşulabildiği ve gezinilebildiği için çekici bir düzeneği olan promenade konserlerinin* geliştirilmesiyle birlikte orta ve alt sınıfların da katılımıyla daha geniş bir yelpazeyi hedefleyen öteki konserler ortaya çıkıyordu. Gerçi alt sınıflardan bazı kimseler bir "klasik"

1. Weber'in (1975) gösterdiği gibi, bilet fiyatları toplumun alt sınıflarındaki çoğu insanın alamayacağı şekilde ayarlanıyor ve koltuk rezervasyonu gibi yenilikler de konserlere gelen toplumsal yelpazeyi iyice daraltıyordu. En genel eğilimlerde olduğu gibi burada da farklılıklar ve istisnalar vardı; İtalya'da opera Kuzey Avrupa ve Amerika'ya nazaran daha geniş bir seyirci yelpazesine sahipti ve halen de öyledir.

* Bazı dinleyicilerin ayakta durup dinledikleri, daha çok alt sınıflara hitap eden konserler (ç n).

müzik konserine bilet alabilecek kadar para ayırabiliyorlar ve üst sınıflar da zaman zaman koro icralarına ya da promenade konserlerine şöyle bir uğrayıveriyorlardı ama yüzyılın akışı içerisinde toplumsal ve kültürel bölünmeler iyice su yüzüne çıkmaya başlamıştı. Öte yandan bir de, Paris'teki kafe konseri türünden, hızla büyüyen şehir merkezlerinde birbiri ardına ortaya çıkan yeni ticari müzik kurumları vardı (şekil 61). Her ne kadar 1870'li ve 1880'li yıllarda bu kafe konserlerine toplumun farklı kesimlerinden dinleyicilerin katıldığı yolunda yorumlar olsa da, öyle görünüyor ki bu müesseseler daha çok alt orta sınıf mekânlarıydı ve buralarda söyleyen şarkıcılar, aynı zamanda senfoni konserlerinin ve operaların müdavimi olan kültürel eliti hem büyüleyen hem de alarma geçiren bir müzikle "halk" yaşamının ideal bir versiyonunu ifade ediyorlardı (Clark 1984). Amerika'da ise yüksek ve düşük enstrümantal müzik biçimleri arasındaki tedrici ayrım biraz farklı şekillerde tezahür ediyordu. Her yerde rastlayabileceğiniz "topluluk"lar sadece marş ve polka müzikleri değil aynı zamanda Haydn'ın operaları ve senfonilerinden parçalar da çalıyorlardı. 1873 gibi geç bir tarihte Bostonlu bir eleştirmen, şehirlerinde "büyüklüğü şüphe götürmeyen başyapıtlara olan aşinalığı" canlı tutacak daimi bir senfoninin olmayışından yakınıyordu (Levine 1988, 120). XIX. yüzyılın ikinci yarısında Amerikan şehirlerinde birbiri ardına kurulan senfoni orkestraları, aslında tam da bu türden "müzikal eserler müzeleri" olmaya adanıyordu.

Avrupa'daki promenade konserleri ya da Amerika'daki popüler topluluk müzikleri, türleri harmanlayıp rahat bir düzenekte daha serbest bir davranışa imkân verirken, kültürlü sınıfların katıldığı konserler, özel bir tavrın ve sessiz bir görgünün beklendiği tam birer Sanat ritüelleriydi. Bununla birlikte, XIX. yüzyılın üst sınıf dinleyicilerinin bile "dinleme sanatında eğitim"e ihtiyaçları vardı (Gay 1995, 19). 1803 senesinde, Weimar'daki saray tiyatrosunu teftiş eden Goethe bağırtı ve fısıltıların kesilmesini ve dinleyicilerin sadece icra bitince alkışlamalarını istiyordu.[2] Konserler sırasındaki konuşmalar ve gezinmeler hakkındaki şikâyetler yüzyıl boyunca devam etti; fakat eleştirmenlerin, senfoni yönetimlerinin ve şeflerin gözü dinleyicilerin üzerindeydi. Amerikalı orkestra şefi Theodore Thomas konuşanların gözlerinin içine bakmasıyla ve hatta orkestrayı kesip sessizlik için ellerini havaya kaldırmasıyla ünlüydü. Burada da yine, dinleyicileri susturma kampanyası sadece bir terbiye meselesi değil aynı zaman-

2. Peter Gay, 1808 yılında şu talimatların benimsendiği Frankfurt'taki bir orta sınıf kültür cemiyetinden söz ediyor: "Edebi ya da müzikal icralar esnasında hiç kimsenin konuşmaması rica olunur. ... Beğenmeyişin ifadesi beklenmez. ... Köpekler giremez" (1995, 18-19).

da güzel sanat karşısındaki doğru tepki meselesiydi. Müzik eleştirmeni Edward Baxter Perry'nin de işaret ettiği gibi, dinleyicilerin "sırf duyumsal zevki ya da yüzeysel keyfi" aşarak "yüksek bir ... tinsel estetik hazza" erişmeleri gerekiyordu (Levine 1988, 134).

Edebiyat alanında ise, her ne kadar Shakespeare'in oyunlarının kutsal metin muamelesi gördüğü "meşru" tiyatroların gelişmesi bir paralellik arzetse de, kamusal davranış meseleleri müzikle aynı biçimde ortaya çıkmıyordu. Meşru tiyatronun, konser salonunun ya da sanat müzesinin edebiyattaki karşılığı kolej yahut üniversitelerdeki edebiyat dersleri ile edebiyat antolojileri oluyordu. Edebi sanat eserleri okunurken "susturulması" gereken şey fiziksel ses ya da bedensel hareketler değil, bunların yerine korkunun, keyfin ya da siyasi ve ahlâki düşüncelerin davetsiz misafir olarak gelen gürültüsüydü. İnsanlar edebiyat eserinin tamamen estetik niteliklerinin hakkını vermeyi ve bunları popüler türler gibi çerez niyetine tüketmemeyi öğrenmelilerdi.



Şekil 62. Eugène Lami, *Beethoven'in Yedinci Senfonisini İlk Kez Dinlerken* (1840). Musée de la Musique, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris'in izniyle. Fotoğraf J.-M. Angles tarafından çekilmiştir.

Sanat, sanatçı ve estetiğe ilişkin düşüncelerle kurumlar 1830'lara gelindiğinde büyük ölçüde yerleşmiş olsalar da güzel sanat kurumlarıyla popüler sanat kurumlarının tamamen birbirinden ayrılması ve üst sınıflara terfi eden orta sınıf üyelerine, doğru estetik davranışların öğretilmesi için yüzyılın sonunu beklemek gerekecekti. Jacques Attali'nin müziğin XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyılın başlarındaki evrimi hakkında söyledikleri esasen bütün güzel sanatlar için geçerliydi: "Popüler festivallerin ve saraydaki özel konserlerin yerini konser salonlarındaki icralar aldığında ... müzik karşısındaki tutum da derin bir değişime uğruyordu: Ritüellerdeki müzik hayatın bütünlüğünün bir parçasıydı: soyluların konserlerindeki yahut da popüler festivallerdeki müzik de yine bir toplumsallaşma biçiminin parçasıydı ... burjuvazinin konserlerindeki ... müzisyenleri selamlayan sessizlik ise müziği yaratan bir şeydi ve ona özerk bir varoluş sunuyordu" (Attali 1985, 46) (şekil 62).

B. ESTETİĞİN YÜKSELİŞİ VE GÜZELLİĞİN DÜŞÜŞÜ

Sessiz ve saygılı dikkat tutumunun aşılanması nasıl uzun süren bir çabayı gerektirmiştiyse "estetik" teriminin, doğduğu Almanya'yı aşıp bu davranışın karşılığı olarak düzenli biçimde kullanılması için de böyle uzun bir zaman gerekiyordu.[3] Ancak terimden daha önemlisi gerçekten de özel bir "estetik" yetisinin olup olmadığı ve estetiğin ne gibi karakteristiklerinin olduğu sorunuydu. Ayrı bir estetik yetisi olduğu yolundaki genel inanç, öyle görünüyor ki, 1850'li yıllara gelindiğinde çoğunlukca geniş kabul görmüştü ve hatta düzensiz seyriyle günümüze dek ulaşmış olan psikolojik bir estetik "bilimi"ni bile doğurmuştu. Bu bilimin bir dalı Hermann Helmholz'un müzik zevkinin

3. Wordsworth'ün 1802 tarihli *Lirik Baladlar* adlı kitabının önsözünde işaret ettiği dezavantajlara –örneğin Wordsworth "beğeni" kelimesinin güzel sanat deneyimini bir anlamda ip cambazlığı yahut İspanyol şarabıyla aynı seviyeye düşürdüğünü söylüyordu– rağmen, XIX. yüzyılın ilk yarısında çoğu yazar "beğeni" terimini kullanmayı sürdürüyordu. Coleridge 1821 senesinde hâlâ "beğeni ve eleştiri çalışmaları için estetikten daha bildik bir kelime" bulunmadığından yakınıyordu (William 1976, 21). 1842 tarihli *Encyclopedia of Architecture*'da [Mimarlık Ansiklopedisi] ise "son zamanlarda Estetik adında zevzek ve ukala bir terimin sanat alanına musallat olduğu"ndan şikâyet edilebiliyordu (Steegman 1970, 18). Fransa'da ise 1818 senesinde Victor Cousin'in *Du vrai, du beau, du bien* [doğru, güzel ve iyi] başlığıyla verdiği nüfuzlu dersinde "estetik" terimine sadece şöyle bir değinilirken 1826 yılında Théodore Jouffroy dersine *Cours d'esthétique* adını veriyordu (Jouffroy 1883). Académie Française terimi 1838 yılında kabul ederken, gerek Comte gerekse de Baudelaire terimi 1850'li yıllarda kullanıyorlardı (Comte [1851] 1968; Baudelaire [1859] 1986).

nörolojik temeli hakkındaki çalışmaları ve Gustav Fechner'in görsel alandaki algısal tercihler üzerine araştırmaları tarafından ampirik alanda yürütüldü. Bu araştırmaların peşinden giden çoğu kimse kendilerini insan beynine götüren bir şeylerin izi üzerinde olduklarına inanıyorlardı. Herbert Spencer *Psikolojinin İlkeleri*'nin (1872) sonunda özel bir estetik deneyim betimliyor, Grant Allen ise Darwinci bir perspektiften "estetik duygular"daki farklılaşmayı tahlil ederek bunun ilkesini "Minimum Angarya ya da İsrafla Maksimum Uyarılma" olarak tanımlıyordu (Allen 1877, 39; Spencer [1872] 1881, 2:623-48).

Ayrı bir estetik deneyim kipi olduğu yolundaki genel düşünceden estetiğin *karakteristikleri* hakkmdaki XIX. yüzyıl kanaatlerine geldiğimizde geniş bir görüş yelpazesiyle karşılaşıyoruz. Bazı yazarlar duyumsal ya da duygusal zevkin altını çizerlerken ötekiler hayal gücü, sezgi, empati yahut entelektüel içgörü gibi nitelikleri öne çıkarıyorlardı. Gerçi "tarafsızlık" terimi hiçbir zaman için güzel sanatlar hakkındaki gündelik sohbetlerin bir parçası olmamıştı ama sanat karşısında önyargısız ve derin düşünceli bir tavır takınma yolundaki genel görüş hem halk arasında hem de yazarlar arasında geçerliliğini sürdürüyordu. "Tarafsızlık" terimini kullanmış olan XIX. yüzyıl yazarlarının birçoğu, bununla, terimin su katılmadık faydacı ya da bencil çıkarları dışlamakla yetinen zayıf anlamını kastediyordu. Ötekiler ise daha güçlü Kantçı ya da Schillerci bir nosyon olan doğrudan her türlü kuramsal ya da ahlâki çıkarı dışlayan derin düşünceli bir tutumu kastediyorlardı. Doğal olarak, tarafsızlığın hem ılımlı hem de güçlü versiyonlarında belli bir dışlama söz konusuydu. Victor Cousin ve Théodore Jouffroy, Schiller'in görüşlerinin Fransız versiyonunu geliştirerek, dolaylı olarak ahlâkı telkin etmesine ve bizi mutlakla temasa geçirmesine rağmen Sanatın "bunlar için özel bir çabasının olmadığını ve bunları amaç edinmediğini" söylüyorlardı. Onlara göre "din din için, ahlâk ahlâk için, sanat da sanat için olmalı"ydı (Bénichou 1973, 258). Fakat tabii Matthew Arnold'un sanatın ahlâk üzerinde "ince ve dolaylı bir etkisi"nin olacağı inancını reddedenler dahi vardı (1962, 270). 1868 yılına gelindiğinde Algernon Swinburne, Kutsal Kitabı açımlayarak şöyle diyebiliyordu: "Sanatın Sanat için olması her şeyden önce gelir, diğer şeyler buna göre değerlendirilmelidir ... fakat sanat eserine ahlâki bir amaçla yaklaşan insan elindekini de kaybedecektir" (Warner ve Hough 1983, 237). Yüzyılın sonuna gelindiğinde ise, küçük entelektüel ve sanatçı grupları, estetik düşüncesini güzel sanatı deneyimleyen tarafsız bir yeti sorunu olmaktan çıkararak bir varoluş idealine dönüştürüyorlardı. Bir anlamda, Oscar Wilde gibi

birçok estetistin önerisi olan hayatın "estetikleştirilmesi" aslında sanatçı duyarlılığının üstünlüğü fikrinin hayatın her alanına yayılmasından ibaretti; fakat tabii günlük yaşama dair araçsallığın reddi, Pater'in mahmur şehvetinden Nietszche'nin Prometeci taşkınlığına kadar, pek çok biçim alabiliyordu.

Burada estetik deneyimin doğası konusunu bitirmeden önce, XIX. yüzyılla XX. yüzyıl tartışmaları arasındaki en çarpıcı farklılıklardan birine işaret etmemiz gerekiyor: 1950'li yıllardan sonraki tartışmalarda estetiğin başlıca kavramlarından biri olarak güzellik neredeyse ortadan kalkmıştır. Güzelliğin bu düşüşünün kökleri XVIII. yüzyılın sonlarına ve bizzat estetik düşüncesinin ortaya çıkışına dek uzanıyor. Daha önce de gördüğümüz gibi, XVIII. yüzyıldaki beğeni kuramcıları sadece güzellikle ilgilenmiyor aynı zamanda da yüce, pitoresk ve alışılmamış/benzersiz [novel] kavramlarını geliştiriyorlardı. Bir zamanlar erişilecek en yüksek sanatsal düzeyin yegâne tanımlayıcısı olan güzelliğin artık rakipleri vardı ve bu rakiplerden biri olan yüce XVIII. ve XIX. yüzyıl yazarlarının birçoğunun gözünde güzellikten daha derin ve güçlü bir deneyimdi. Ayrıca XIX. yüzyılda çeşitli sanatçı ve eleştirmenler bazen güzellikten daha güçlü saydıkları başka bazı değer ve deneyimler de ekliyorlardı bu rakipler listesine: Örneğin, grotesk (Hugo), tuhaf (Baudelaire), gerçek (Flaubert) ve doğru (Zola). Öte yandan, bizzat güzellik kavramının kendi içinde de sorunlar vardı. Birincisi, akademizmle ve ideal taklit, armoni, orantılılık ve bütünlük gibi geleneksel kıstaslarla fazlasıyla ilintiliydi güzellik. İkincisi, gündelik hayatta sıkça kullanılan sevimlilik ve övgüye değerlik kavramlarıyla –güzel bir at, güzel bir atış, güzel bir yatırımda olduğu gibi– çok fazla içli dışlıydı. Schiller, 1793 tarihli eseri *Estetik Mektuplar*'ında insanlığın kurtarıcıları olarak güzel sanatla birlikte güzellikten söz etmesine rağmen, bundan birkaç sene sonra Goethe'ye yazdığı mektubunda "güzelliğin" fazlasıyla sorunsal hale geldiğini, bu yüzden belki de "dolaşımdan kaldırılması" gerektiğini söylüyordu (Beardsley 1975, 228). İngiltere'de ise Richard Payne Knight "Güzellik kelimesi ... hiçbir ayrım gözetilmeksizin neredeyse memnuniyet verici her şey için kullanılıyor" diye şikâyet ediyordu (1808, 9). Bununla birlikte, Hegel'den George Santayana'ya kadar on dokuzuncu ve erken XX. yüzyıl eleştirmen ve filozoflarının çoğu en yüksek estetik değerin belirleyicisi olarak "güzellik" terimini kullanmayı sürdürüyorlardı; estetiğin kendisi ise genellikle sadece güzellik kuramı olarak tanımlanıyordu. "Güzellik" öyle bir tarihe ve itibara sahipti ki, tıpkı Sanat gibi yazarların gözünde en kıymetli ve aşkın deneyim neyse onun adı olarak kalıyor-

du. Fakat ne zaman ki modernizmin bütün içerimleriyle erken XX. yüzyıl karşı sanat hareketleri kendilerini hissettirmeye başladılar işte o zaman "güzelliğin" sanatsal eleştiri ve felsefe söylemindeki rolü önemsizleşti.

C. SANAT VE TOPLUM SORUNU

Estetik* [aesthetics] ya da edebiyat kuramı tarihçileri, sıra XIX. yüzyılı değerlendirmeye geldiğinde eserlerinin bir bölümünü genellikle "sanat ve toplum" sorununa ayırırlar. Bu sorun, tipik biçimde, iki kamp arasındaki mücadele çerçevesinde betimlenir: "Sanat için sanat"a inananlar (Gautier, Baudelaire, Whistler, Wilde) ile "sanatın toplumsal sorumluluğu"na inananlar (Courbet, Proudhon, Ruskin, Tolstoy). Kimi tarihçiler, "Platon'dan Schiller'e kadar böyle ciddi bir ilgi görmemiş bir tema"nın nasıl olup da birdenbire bu denli acil bir mesele haline geldiğinin açıklanması gerektiğine inanıyorlar (Beardsley 1975, 299). Buraya kadarki argümanımı izlemiş olan okurlar, bu genel haliyle sanat ve toplum sorununun Schiller'e gelinceye dek "ciddi bir ilgi" görmemiş olmasının sebeplerinden birini anlamakta hiç de zorlanmayacaklardır. Bu mesele böyle bir ilgi görmedi çünkü görmesi imkânsızdı. Platon'dan Schiller'e dek hiç kimse bu genel haliyle Sanat ve toplum sorunuyla uğraşmadı çünkü o zamanlar, toplumla olan ilişkileri kavramsallaştırılmayı gerektiren ayrı bir alan ya da toplumsal alt sistem olarak Sanat diye bir kavram yoktu. Ne zaman ki kurallı disiplinlerle bağımsız bir alan halinde şeyleştirilen özel kurumlardan oluşan bir küme olarak güzel sanat diye bir şey inşa edildi, işte ancak *bundan sonra* Sanatın toplumun geneli içindeki işlevinin ne olduğu sorulabildi.

"Sanat için Sanat" (Gautier) bahsi XIX. yüzyılın ilk yarısı boyunca sadece ara sıra gündeme geliyordu ve kimileri sanat eserlerini sadece dolaylı bir ahlâki etkisi olan şeyler olarak görse de, ciddi sanat eserlerinin önemli bir ahlâki içeriği cisimleştirmesi gerektiğine hâlâ neredeyse herkes inanıyordu. Bağımsız bir alan olarak sanat düşüncesinin içerdiği bütün sonuçlar yüzyılın sonuna kadar açığa çıkmadı. Öyle olsa da, siyasi ve ahlâki sorunları doğrudan işlemekten kaçınma yönünde bir eğilimin tedricen geliştiğini görebiliyoruz. Bu kaçınma farklı ülkelerde farklı zamanlarda ortaya çıkan bir şeydi ve genellikle

* İngilizcede sıfat olarak "aesthetic," estetik varlığı inceleyen bir felsefi disiplin olarak ise "aesthetics" sözcükleri kullanılıyor. Türkçede "estetik" sözcüğü her iki anlamı birden içerdiği için hangisinin kastedildiğini bağlamdan çıkarmak gerekiyor. (y.h.n.)

dönemin şiddetli sınıfsal çatışmalarıyla ilintiliydi. Gerçi ahlâki ve siyasi sorunları işleyen yazarlar, ressamlar ve besteciler hiçbir zaman eksik olmuyordu ama buradaki asıl sorun, güzel sanat kurumlarının göreli özerkliğinin sanat eserlerini tamamen sanat "dünyası"na hapsetmek suretiyle toplumsal ve siyasal içeriği etkisizleştirme eğiliminde oluşuydu.

Öyle görünüyor ki toplumsal ve siyasal kaygılardan kaçış ilk önce Alman topraklarında baş göstermişti. Schiller ve Goethe aslında sanatın toplumu ilerletebileceği yönündeki umutlarını asla tamamen yitirmemişlerdi ama 1790'lı yılların sonuna gelindiğinde, her ikisi de sanatı, toplumu aydınlatmanın bir aracı olarak gören XVIII. yüzyıl anlayışını terk ediyordu. Hatta Schiller 1803 senesinde Sanatın "kendisini gerçek dünyadan tamamen ayırması" gerektiğini bile yazabiliyordu (Berghahn 1988, 96). Birçokları sanatın, ticaret ve sanayi üzerine kurulu bir topluma tamamen yabancı olduğunu düşünüyordu. Bundan başka, Napolyon imparatorluğunun yıkılışının ardından Orta ve Doğu Avrupa'daki çeşitli mutlak monarşiler tam teyakkuz haline geçerek, Heine gibi siyasal olarak bağlanmış sanatı savunanlar da dahil olmak üzere toplumsal ve siyasal muhaliflerin çoğunu sürgüne ya da hapse gönderiyorlardı. Bu durum, tamamen bağımsız bir sanat düşüncesinin beklenenden daha önce kabul görmesini kolaylaştırıyordu. Toplum belki öteki bütün alanlarıyla polis gücünün ve orta sınıf maddiyatçılığının hâkimiyeti altındaydı ama Sanat insan ruhunun özgürce gezinebileceği bir sığınak olarak kalmalıydı (Schulte-Sasse 1988).

Buna karşılık Fransa'da ise pek çok romantik şair, ressam ve besteci siyasal bağlanmalarını (gerek kralcılar gerekse de cumhuriyetçiler olarak) sürdürüyor ve, şair Alphonse de Lamartine'in başarısız geçici hükümet başkanlığı rolünün Sanatın siyasal iflasını simgelediği 1848 Devrimi'ne dek, sanatı toplumsal bir araç olarak görmeye devam ediyordu. 1848 idealizminin çöküşü ve III. Napolyon dönemindeki siyasal baskılar birçok sanatçının (Victor Hugo ve Gustave Courbet gibi parlak istisnalar dışında) siyasal bağlanımını köreltiyor ve bu sanatçıları sanat dünyasının dahili sorunlarıyla uğraşmaya sevk ediyordu. Siyasal kaygının azalmasının bir başka sebebi ise bizatihi sanat dünyasındaki büyümeydi. 1848'den sonra, resim alanındaki tablo tüccarı-eleştirmen-küratör-koleksiyoncu bileşimi ve müzik ve edebiyat alanındaki benzer destek bileşimleri gibi özel sanat kurumları her geçen gün biraz daha yayılıyordu. Artık bir yazar, besteci ya da ressam olarak başarılı olmak demek, üst orta sınıfların boş vakitlerini değer-

lendirdikleri alanlar olarak gittikçe apolitikleşen sanat, müzik ya da edebiyat dünyalarından birinde tanınmak demekti. Gerçi Fransız toplumunda ortaya çıkan derin yarılmalar (örneğin Dreyfus Olayı) Zola gibi sanatçı ve yazarları bireyler olarak hâlâ çatışmanın içine çekebiliyordu ama artık sanat, müzik ve edebiyat dünyalarının kendilerine has bir hayatları vardı.

Fransa'da olduğu gibi Britanya'da da ilk romantiklerin çoğu eserleri aracılığıyla toplumsal ve siyasal bağlanımlarını ifade ediyorlardı, daha sonraları ise başını Carlyle, Ruskin ve George Eliot'un çektiği Viktorya dönemi romantikleri de Sanatın, su katılmadık faydacı ve maddiyatçı bir toplumu yeniden şekillendirme ve güzelleştirme gibi yüksek bir ahlâki ve toplumsal amacının olduğundan asla kuşku duymuyorlardı. Hatta öyle ki, Walter Pater ve Oscar Wilde gibi estetikçi hareketle özdeşleşen insanlarda bir "estetik demokrasi" emaresi bile görülebilir (Dowling 1996). Ancak yüzyılın ortalarında modern güzel sanat, sanatçı ve estetik söyleminin Britanya'da iyice yerleşmesinin ardından ayrı bir kurum olarak Sanat ile sanatın ahlâki ve toplumsal eğiticilik rolü arasındaki içsel gerilim de gittikçe onaylanmaya başlıyordu. Sonraları kimi çevrelerde sanatın mutlak bağımsızlığına olan inancın ortaya çıkışı, sanatçının statüsünün yükselmesi ve çeşitli sanat dünyalarının büyüme ve özelleşmesiyle atbaşı gidiyordu. Yüzyılın sonlarında Wilde gibi estetistler yahut Roger Fry gibi biçimci eleştirmenler Viktorya dönemi sanatındaki ahlâkçılığa saldırırlarken, genellikle sanat eserlerinin tamamen sanat dünyasıyla olan ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmeleri gerektiğini savunuyorlardı.

Sanat için Sanatı savunanlarla sanatın toplumsal sorumluluğu olduğuna inananlar arasındaki tartışmaların dökümü, bizi ana konumuzdan saptırarak estetik ve sanat tarihinin ya da edebiyat kuramının ayrıntılarına götürür. Burada bizim için önemli olan nokta, bu tartışmanın her iki tarafının da genellikle sanata dair aynı düzenleyici kutupsallığın mahkûmu olduklarıdır. Bir Gautier'in, Wilde'ın ya da Bell'in, Sanatın ahlâk, siyaset ya da "dünyevi" hayatla hiçbir alakasının bulunmadığı, buna karşın yalnızca Sanat için varolduğu yolundaki bildirgeleri, bir Proudhon'un, Tolstoy'un ya da kimi Marksistlerin Sanatın her şeyden önce insanlığa, ahlâka ya da devrime hizmet için varolduğu doğrultusundaki bildirgelerinin bir tür tersyüz olmuş imgesidir. Her iki kampın aşırı ifadelerinde de aynı varsayım söz konusudur: Gerçekte Sanat, toplumun öteki alanlarıyla dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alandır. Sanat bir taraftakiler için estetik duyarlılık sahiplerinin aşağılık ve maddiyatçı bir toplumdan kaçarak sığınabile-

cekleri apayrı bir tinsel dünya haline gelirken, öteki taraftakiler tarafından bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak görülüyordu. Yalnızca bir iki XIX. yüzyıl yazarı meseleye kökünden karşı çıkmıştı: Modern sanat sisteminin düzenleyici kutupsallığı. Nihayetinde, John Ruskin'in ya da George Eliot'un görüşlerini paylaşan, sanat eserleri ile toplumsal yarar arasında daha yakın bir ilişki bulunduğuna inanan sanatçılar ve eleştirmenler güzel sanat sisteminin temelinde yatan kutupsallığa meydan okumak zorunda kalacaklardı.

Beşinci Kısım
Güzel Sanat ve Zanaat Ayrımının Ötesi

GENEL BAKIŞ

Modern güzel sanatlar sistemini üreten büyük bölünmeye ilişkin alternatif hikâyem büyük ölçüde tamamlandı. Hiç kuşkusuz, bu sistemin bütün temel öğelerinin genel olarak kabul edildiği belirli bir sabit nokta olmadı. Rönesans'tan itibaren bir meslek olarak modern sanatçılık ideallerinin öncüllerinin mevcut olduğu ne kadar doğruysa, bu sistemin ortaya çıkmasından sonra eski sanat/zanaat sisteminden bazı kalıntıların yaşamaya devam ettiği o kadar doğrudur. Bununla birlikte, kabaca 1800 ile 1830 yılları arasındaki dönemin yeni sistemin nihai olarak sağlamlaşma ve yükselme dönemi olduğunu söyleyebiliriz. Şurası kesin ki, XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, "sanat" terimi sadece bir güzel sanatlar kategorisini (şiir, resim, müzik, vs.) tanımlar hale gelmekle kalmayıp aynı zamanda da bağımsız bir eser-

ler ve icralar, değerler ve kurumlar alanı haline geldi. İster idealist ve dirimselci felsefelerin teknik terimleri çerçevesinde isterse Comte ya da Tolstoy'un yaptığı gibi daha genel bir çerçevede tasavvur edilsin artık Sanattan bir tür metafizik öz olarak söz edilebiliyordu. Öyle ya da böyle, şeyleştirilmiş bir Sanat, kişinin uğrunda yaşayabileceği, ölebileceği ve kıyamete dek üstüne konuşabileceği bir şeydi artık; sonraları Marcel Proust'un *Le Temps retrouvé*'da [Yakalanan Zaman]* böyle bir pathos'la yürürlüğe koyduğu sanattı. Buna karşılık, yaratıcı olarak sanatçı ideali, kimi zaman peygamber ve rahip statüsüne çıkarılan ama öte yandan şehit ve asi duruşlarıyla birlikte züppe veya bohem duruşlarına da imkân veren bir tür dinsel uğraş olarak görülüyordu. Sonuç olarak, esinlenmiş hayal gücünün nihai yaratımları olarak "sanat eserleri" ise, konser dinleyicilerine ve müze ziyaretçilerine sürekli telkin edilen estetik bir düşünüş ve davranış hali uyarınca, saygıyla ve "bizzat kendileri için" dinlenecek ya da seyredilecek şeylerdi. Sanatın XIX. yüzyıldaki yükselişinin yol açtığı gölgeler de vardı: Zanaatlar ve popüler sanatlar iyiden iyiye itibar kaybediyor, çoğu zanaatçı sanayi operatörü haline düşüyor ve güzel sanat kamuoyuyla popüler sanat kamuoyu iyice birbirinden ayrılıyordu. XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde, XVIII. yüzyıldaki büyük bölünme tam bir yarık haline gelmişti.

Gerçi modern güzel sanat sisteminin temel varsayımlarıyla ana kurumları 1830'lara kadar büyük ölçüde yerleşmişti ve ondan sonra da günümüze dek ulaşacaktı ama sistemin birçok yönü başlangıcından bu yana sürekli olarak daha incelmiş ve özenli hale geliyordu. Burada sanat, sanatçı ve estetiğe dair rakip kuramların evrimini ya da sanat kurumlarındaki yeni yönelimlerin gelişimini ele alacak değiliz; bunlar, ilgili tarih çalışmalarının işidir. Yalnız sanatın bölünüşü hikâyemizi günümüze dek izleyebilmemiz için ele almamız gereken gelişmeler de var. Bunlar bir bütün olarak güzel sanat sistemini etkileyen kapsamlı iki süreçtir ve ben bunlara kısaca "asimilasyon" ve "direniş" süreçleri diyorum.

Güzel sanat alanının şiir, müzik, resim, heykel ve mimarlıktan (artı dans, hitabet, vs.) oluşan asıl çekirdeğinden taşarak yeni sanatları ya da bir zamanlar sanat sayılmayan sanatları da içine alacak şekilde sürekli yayılmasını kastediyorum "asimilasyon"la. Bu şekilde, örneğin, XIX. yüzyılın sonlarında fotoğrafçılık, XX. yüzyılın başlarında sinema, caz ve "ilkel sanat," 1950'lerden itibaren "zanaat" biçimli sanatları, 1960'lardan itibaren elektronik müzik ve yeni gazeteciliği,

* Marcel Proust, *Yakalanan Zaman*, çev.: Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2001.

1970'lerden itibaren ise neredeyse her şeyi içine almıştır güzel sanat alanı. Bu asimilasyonlar karşısındaki gerçek karşı süreç ise sanatın sınırlarının genişletilmesine itiraz eden muhafazakâr muhalefet değil, kimi zaman işlevsel ya da popüler sanatlar anlamında zanaat adına kimi zaman sanatla toplumu ya da sanatla hayatı yeniden birleştirme anlamında eski sanat ve zanaat birliği adına sanat sisteminin bölünmesine karşı çıkan daha radikal bir direniş süreci olmuştur. Dolayısıyla, benim burada ele almak istediğim direnişler, "özgünlük" fetişi yahut kendine yeten "eser" gibi güzel sanat sisteminin bazı tekil kavram ya da pratiklerini reddeden türden direnişler değil, bizzat sistemin kökündeki kutupsallığa hücum eden türden direnişlerdir. Öte yandan, nasıl modern güzel sanat sisteminin doğuşu sadece kuram ve ideallerin değişmesiyle gerçekleşmeyip aynı zamanda kendine has kurumların oluşturulmasını içerdiyse aynı şekilde asimilasyon ve direniş süreçleri de sanat kurumlarıyla derinden ilişkiliydi. Bunu en bariz biçimde asimilasyon tarafında görüyoruz, çünkü asimilasyon sadece yeni sanatların ya da yeni sanat biçimlerinin sanat kategorisine dahil edilmesini savunan birkaç eleştirmen ya da filozofun tartışmasıyla biten bir mesele değil aynı zamanda bu yeni şeyleri içine alacak sanat müzelerini, senfoni orkestralarını ve [üniversitelerdeki] edebiyat bölümlerini de gerektiren bir meseledir. Keza, güzel sanat sisteminin temelinde yatan, kutupsallık karşısındaki direniş yalnızca hâkim güzel sanat, sanatçı ve estetik ideallerinin kısırlığına sözlü savaş açan birkaç insanla sınırlı bir şey değil aynı zamanda da yerleşik sanat kurumlarına karşı ya da bunların dışında çalışan sanatçı ve küratörleri gerektiren bir şeydir. Bununla birlikte asimilasyonla direniş arasında diyalektik bir ilişki ortaya çıkmıştır. Sanat kurumları kendilerine direnen insanların düşünce ve eserlerini kendi içlerine çekerek hayatta kalmak isterlerken, direnişçiler de sanatsal kategori ve kurumların yayılmasından zevk alma gibi bir ayartmayla karşı karşıya kalmışlardır. Örneğin, dada ve Rus konstrüktivizmi gibi "karşı sanat" hareketleri ya da Marcel Duchamp ya da John Cage gibi sanat karşıtı tavırlı yazarlar saldırdıkları sanat kurumları ve sanat kategorisi karşısında çoğunlukla ikircikli kalmışlar, bu kurumlar ise sanat karşıtı eserleri ve eylemleri çabucak bünyelerine alarak eritmişlerdir. Kitabımızın bundan sonraki bölümlerinde, her biri ötekiyle kesişen üç dönemdeki hem asimilasyon hem de direniş örneklerine bakacağız: 1830-1914 (13. Bölüm), 1890-1960 (14. Bölüm), ve 1950'den bugüne (15. Bölüm).

1884 tarihinde kaleme aldığı "Roman Sanatı" başlıklı denemesin-

de Henry James, romanın yalnızca "*bir* sanat" olmakla kalmayıp aynı zamanda da "*güzel* sanatlardan biri" olup olmadığı meselesini tartışıyordu hâlâ (James 1986, 167). Aslında çağdaş romanın edebiyat müfredatına sokulmak suretiyle güzel sanat olarak tanınmasının hikâyesini ele almak ilginç olurdu ama ben burada modern güzel sanatlar sisteminin güçlenmesinden kısa bir süre sonra 1839 yılında icat edilen fotoğrafçılığın asimilasyonunu işlemeyi tercih ediyorum. Roman örneğinde olduğu gibi fotoğrafçılığın asimilasyonu da ancak fotoğrafçılık eserlerinin sanat müzelerine girmeye başladığı XX. yüzyılın başlarına gelene dek tamamlanmadı. Direnişe gelince, Hogarth, Rousseau ve Wollstonecraft'ın örnekledikleri daha önceki direniş geleneği 1830'lu yıllarda güzel sanatlar sisteminin olgunlaşmasıyla birlikte yeni bir şekil almaya başladı. 1841'e gelindiğinde, Emerson'un "Sanat" başlıklı denemesi sadece faydalı sanatlarla sıradan zevklerin gözden düşmesine meydan okumakla kalmıyor aynı zamanda da "sanatın ayrık ve çelişik varoluşu"nu aşma çağrısı yapıyordu. Çok geçmeden Kierkegaard, Marx ve Tolstoy gibi birbirlerinden çok farklı görünen insanlar da güzel sanat sisteminin kategorilerini hedef alan eleştiriler kervanına katılıyorlardı. Ama güzel sanat ve zanaat bölünmesi karşısındaki meydan okumaların en oturmuşu, düşünceleri, Britanya'dan Kıta Avrupası'na ve XIX. yüzyılın sonlarında da Amerika'ya yayılmış olan Sanat ve Zanaat (Arts and Crofts) hareketiyle kurumsal bir vücut bulan Ruskin ile Morris'inkiydi (13. Bölüm).

Ne var ki, 1890'lı yıllardan itibaren, güzel sanatlarda modernizm dediğimiz şeye doğru esen rüzgârlar güzel sanat sistemindeki bölünmeleri ve yeni tarzları asimile etme sürecini tekrar devreye soktu. Aynı zamanda, geleneksel taklit ve güzellik düşüncelerini reddeden modernist yaklaşım, biçimcilik (Roger Fry) ve dışavurumculuk (Benedetto Croce) gibi yeni kuramsal gerekçe biçimleri talep ediyordu. Fakat modernist denemenin sonuçlarıyla Birinci Dünya Savaşı'nın şoku bir araya gelince buradan sanat ve toplum ayrımına karşı şiddetli direniş davranışları doğdu. Bu bağlamda dada/sürrealizm, Rus konstrüktivizmi ve Bauhaus savaşın hemen ardından ortaya çıkan direniş hareketlerinin başlıca örnekleriydi. 1930'lara gelindiğinde, R. G. Collingwood'un, John Dewey'in, Walter Benjamin'in güzel sanatla zanaat ve sanatla hayat bölünmelerini yeniden düşünme doğrultusunda önemli eleştirel ve felsefi girişimleri de ortaya çıktı, fakat İkinci Dünya Savaşı bu girişimlerin önünü kesmiş ve 1950'li yılların savaş sonrası dünyası da yeniden modernizmi çevreleyen biçimci ve dışavurumcu konulara dönmüştü (14. Bölüm).

1960'lardan beri asimilasyon süreci, sanat saydığı şeyin sınırlarına kadar neredeyse her şeyi bağrına basmak üzere yayılmakta hız kazandı –üstelik de güzel sanat sistemi genellikle güzel sanat ve zanaat karşıtlığını sömürgeleştirdiği yeni topraklara genişletebilmesine rağmen. Öte yandan modern sanat sisteminin bu kutupsallığı karşısındaki direniş de gelişip serpiliyor; yalnızca yüksek ve popüler sanat arasındaki sınırları delip geçen yazar ve besteciler arasında değil, aynı zamanda kavramsalcı, çevreci ve performans yaklaşımlarıyla özdeşleşen sanatçılar arasında da. İşte kitabımın son bölümünde, karşıt yönlere yelken açan ama bununla birlikte her biri kendi yolunda güzel sanat sistemini baltalayarak bölünmüş sanatın ötesine geçip geçmediğimiz sorusunu yükselten asimilasyon ve direniş süreçlerinin XX. yüzyılın ikinci yarısındaki örneklerini ele alacağım (15. Bölüm).

XIII
Asimilasyon ve Direniş

7 Ocak 1839 günü gökbilimci François Arago, Fransız Bilimler Akademisi'nin özel bir oturumunda Louis Daguerre'nin fotoğrafçılığı keşfini takdim etti. Sonraki aylarda Daguerre bu icadını bütün Parislilere gösterip tanıttı, en sonunda Fransız hükümeti de icadın patent haklarını satın almaya ve bunu bir kamu malı haline getirmeye karar verdi. Bu yeni sürecin yarattığı heyecan dalgasından dolayı ressam Paul Delaroche'nin "Artık resim ölmüştür" diye eseflendiği söylenir (Schwarz 1987, 90). Fakat tabii resmin önünde çok önemli bir gerçekçilik evresi de dahil olmak üzere daha uzun bir kariyer vardı. İlk başlarda Fransız ve İngiliz basını şüphesiz şahane bir güzel sanat aracının keşfedildiğini düşünmüşlerdi. Ne var ki bir sanat aracı olarak fotoğrafçılığın zaafları çok geçmeden göze batmaya başlıyordu:

Fotoğrafçılıkta hem renk yoktu hem de işin çoğunu bir "makine" yapıyordu. Delaroche ve Eugène Delacroix gibi ressamlar fotoğrafçılığın, resmin yerini almak şöyle dursun, tam tersine canlı modellerin zor pozlarını kaydetme gibi işlerde ressamların imdadına bile yetişebileceğini kısa zamanda gördüler (Scharf 1986; Sagne 1982).

A. FOTOĞRAFÇILIĞIN ASİMİLASYONU

Gerçi fotoğrafçılık 1839'dan sonra resmi öldürmedi ama ilerleyen dönemlerde ucuz minyatür portre gibi kimi işlevsel resim türleri iyice gözden düştü ve hatta neredeyse tamamen ortadan kalktı; böyle portreler yapan ressamlar ise ya mesleği bırakıyorlar yahut da fotoğraf stüdyolarında fotoğrafçılığa veya boyamacılığa başlıyorlardı. Kırk yıl içerisinde (1840-1880) dünyanın dört bir yanındaki profesyonel ve amatör fotoğrafçılar, hızlı gelişen kâğıtlar, objektifler ve mekanizmalar deneyerek milyonlarca imge ürettiler. Görünenleri kaydetmenin yarattığı bu coşku arasında bazı fotoğrafçılar güzel sanat statüsüne göz diken resimler çekmeye çalıştılar. İleriki yıllarda fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda baş gösteren tartışmanın her iki tarafı da aynı şekilde modern sanat söylemindeki kutupsallık çerçevesinde yürüyordu: Güzel sanat ve zanaat ayrımı akıl ve mekanikçilik ayrımına, sanatçı ve zanaatçı ayrımı hayal gücü ve teknik beceri ayrımına, estetik ve araçsal ayrımı ise sadece kendisi için seyredilen tekil eser ile kullanım ya da eğlencelik olarak yapılan çoklu kopyalar ayrımına dönüştü.

Fotoğrafın bir güzel sanat olduğu yolundaki iddialara *karşı* en kapsamlı ve ayrıntılı itiraz en kısa zamanda 1857 yılında Lady Eastlake'den geldi; nitekim 1859'daki Baudelaire'den XX. yüzyılın başlarındaki Santayana ve Croce'ye dek herkes Lady Eastlake'in bu argümanlarını kullandı. Lady Eastlake kusursuz röprodüksiyonun fotoğrafçılığın apaçık erdemlerinden biri olduğunu teslim ediyordu. Hatta fotoğrafçılığın, resmi en nihayetinde kölece taklitten kurtarabileceğini bile söylüyordu. Ama ona göre bu durum fotoğrafçılığı güzel sanat yapmaya yetmezdi. Sanatçı "zeki varlığın özgür iradesi"ni kullanıyor, fotoğrafçı ise sadece "makine"ye itaat ediyordu (Eastlake [1857] 1981, 98). Lady Eastlake'e göre fotoğrafçılığın güzel sanat olamamasının ikinci bir sebebi pratik amaçlara hizmet etmesiydi; halbuki sanat "esas itibarıyla sanat için" icra "edilmeli"ydi. Son olarak, fotoğrafçılığın güzel sanat değil de ticari bir mal olduğunun kesin

işaretlerinden biri de fotoğrafçının çoğaltılan matbu resimler üretmesiydi; halbuki sanatçı tekil eserler yaratırdı. Fotoğrafçılık, diye bağlıyordu Lady Eastlake, tam da "bu çağ"a yakışıyor çünkü "bu çağda Sanat arzusu küçük bir azınlığın; ucuz, hazır ve hatasız olgulara heves ise geniş kitlelerin niteliğidir" (96-98). Kanalın öteki yakasında ise Baudelaire, Sanatın "doğanın aynen taklidi" ve "fotoğrafçılığın da mutlak Sanat" olduğuna inanan "pespaye kitle"nin "bir metal kırıntısının üzerindeki bayağı imgesini Narcissus gibi seyre koşması"yla alay ediyordu (Baudelaire [1859] 1986, 289). Honoré Daumier ise, bir balondan Paris'in fotoğrafını çeken Nadar'la, fotoğraf çılgınlığını karikatürize ediyordu (şekil 63).

Sonraki yetmiş yıl boyunca bu itirazlara cevap vermeye çalışan fotoğrafçılar ve eleştirmenler işin temelinde yatan güzel sanat ve zanaat kutupsallığını hedef almayıp, sadece bazı fotoğraf türlerinin fotoğrafın "sanat" yönüne ait olduğunu iddia ettiler. Sanat ve zanaat kutupsallığını fotoğrafa da tatbik etmek suretiyle tam da örneğin bir Lady Eastlake'in eleştirilerini "sırf teknik" fotoğraf pratisyenlerine karşı kullanıyorlardı bu insanlar. Alfred Stieglitz'e göre fotoğrafçılık "mekanik değil plastik bir süreç"tir ama, "tıpkı sırf kopya resimler yapan birisinin ellerinde fırçanın mekanik bir vasıtaya dönüşmesi gibi, zanaatçıların elinde de mekanikleşebilir"di (Stieglitz [1899] 1980, 164).

Tabii sanat fotoğrafçılığını savunan insanlar sadece sözlü argümanlarla yetinmiyor aynı zamanda müstesna nitelikleriyle sıradan fotoğraflardan ayrılan baskılar da üretiyorlardı. Planlı bir kostüm ve ışık çalışmasıyla ruh gibi flu bir görüntü oluşturarak portre öznelerini idealize etmek suretiyle "Fotoğrafçılığı soylu kılmak, Yüksek Sanat karakterine ve konumuna büründürmek" için uğraşanların en ünlülerinden biri Julia Margaret Cameron'du (Newhall 1982, 78). Oskar Rejlander ve Henry Peach Robinson ise, tersine, özenle ayarlanmış simgesel ya da anlatısal sahnelerin çok sayıda negatiflerini kullanarak Raphael-öncesi resimlerin çağdaş örnekleri gibi görünen fotoğraflar üretmeye çalışıyorlardı (şekil 64). Fakat fotoğrafçılığın bir güzel sanat aracı ve fotoğrafçının da bir sanatçı olduğu iddialarına saygınlık kazandırmada en başarılı olan akım, izlenimci hafif flu ve estetize pozlarıyla yüzyılın sonundaki resimselci [pictorialist] hareketti (şekil 65).

XIX. yüzyılın sonlarında fotoğrafçılığın güzel sanat olduğunu savunanların çoğunun kullandığı kilit argüman, ifade ve özgünlüktü. Resimselciliğin, kişisel ifade üzerine vurgunun ve sanatsal amaçlı tek



Şekil 63. Honoré Daumier, *Nadar, Fotoğrafçılığı Sanat Seviyesine Çıkarırken* (1862). Paris Bibliotheque Nationale'in izniyle.

adet baskının, tam da elde taşınabilen ucuz fotoğraf makinesiyle filmlerinin fotoğrafçılığı kamusal bir eğlenceliğe çevirdiği sırada ortaya çıkması herhalde tesadüf değildi. "Mesele," diye yazıyordu Stieglitz, "ne söylemek istediğiniz ve bunu nasıl söylediğiniz"dir. "İster şiirde, ister fotoğrafçılıkta, isterse de resimde olsun bir sanat eserinin



Şekil 64. Henry Peach Robinson, *Solup Gitmek* (1858). New York, Rochester, George Eastman House'un izniyle.

özgünlüğü, ifade edilen şeyin ve ifade ediş tarzının özgünlüğüyle ilgilidir" (Stieglitz [1899] 1980, 164).

İroniye bakın ki, sanat ve zanaat kutupsallığının fotoğrafçılığa uygulanması dönüp yeniden resim sanatını etkileyebiliyor ve fırça darbelerindeki el izlerinin yeniden önem kazanmasını doğuruyordu. Richard Shiff'e göre fotoğrafçılık, artık çok fazla fotoğrafik resimler üreten bir klasisizmin reddini kolaylaştırıyordu (1988, 28). Bir zamanlar sanatçıyla zanaatçı arasındaki fark, sanatçıyı centilmenler sınıfına terfi ettirebilmek uğruna, zihinsel iş ve el işi ayrımı çerçevesinde tanımlanıyordu. Halbuki artık sanatçının tinsel dünyadaki yeri sağlamlaştığına göre izlenimcilikle birlikte el izleri yeniden öne çıkarılabilirdi. Fakat tabii sanat fotoğrafçıları ressamlar gibi sadece el işi karşısındaki bir önyargıyla değil aynı zamanda kafasız mekanikçilik suçlamasıyla da mücadele veriyorlardı. Hatta bazı resimselciler –örneğin Edward Steichen– kendilerinin ressamlarla eşit olduklarını göstermek için elle boyadıkları matbu fotoğrafların üzerine fırça izleri bile koyuyorlardı.

Ne var ki, el işinin taklidi ya da bazı sanat eleştirmenlerinin entelektüel dönüşümleri fotoğrafın güzel sanat olarak kutsanması için ye-



Şekil 65. Gertrude Käsebier, *Kutlu Sanat Kadınlar Arasındasın* (1899). Fotogravür, 23,6 X 14 santimetre. Daniel, Richard ve Jonathan Logan'ın armağanları, 1984.1638. Fotoğraf © 2000, Chicago Sanat Enstitüsü. Her Hakkı Saklıdır.

terli değildi. Aynı zamanda fotoğrafçılığın sanat kurumları tarafından tanınması da gerekiyordu. Resimselciliğin 1890'lı yıllarda düzenlediği, iyi karşılıklar alan bir dizi sergi bu konuda öncülük ediyordu. Bunlardan biri 1893 yılında Hamburg *Kunsthalle*'de açılmıştı. Bir sanat müzesinde açılan ilk fotoğraf sergisi olan bu serginin cesur müdürü, resim galerilerine asılmış fotoğrafları gören insanların şaşkınlığı için şu ifadeleri kullanıyordu: "Bu durum kilisede doğa tarihi kongresi düzenlenmesi gibi geliyor insanlara" (Newhall 1982, 146). 1910 senesinde Buffalo'daki Albright Sanat Galerisi, Stieglitz tarafından düzenlenen uluslararası bir resimsel fotoğraf sergisine ev sahipliği yapıyor ve hatta bununla da kalmayıp fotoğraflardan on iki tanesini müzede sürekli sergilemek üzere satın alıyordu. Stieglitz bir arkadaşına yazdığı mektupta kendinden geçmişçesine şöyle diyordu: "1885 yılında Berlin'de kurduğum düş gerçeğe dönüştü: önemli bir kurum fotoğrafçılığı tamamen tanıdı" (Newhall 1980, 189).

Gerçi fotoğrafçılığın sanat müzeleri ve güzel sanat okullarının çoğu tarafından tamamen kabul edilmesi ancak yüzyılın ortalarına doğru gerçekleşecekti ama güzel sanatlara asimilasyonunun yolu açılmıştı artık. Fotoğrafçılığın tanınması yolundaki bu uzun mücadelenin anahtarı sanat ve zanaat, sanatçı ve zanaatçı kutupsallıklarının fotoğrafçılığa da uygulanmasıyla sanat fotoğrafçılığının müze, sanat eleştirmenliği ve çok daha sonraları da, üniversitelerin güzel sanat fakülteleri gibi sanat kurumları tarafından onaylanmasıydı. Bu asimilasyon sürecinin sonraki aşamalarında ortaya çıkmış olan dışavurumcu ve biçimci argümanlar ise çok daha önceleri yerleşmiş olan güzel sanatın, sanatçının ve estetiğin doğası hakkındaki düzenleyici varsayımların incelmesiydi sadece. Dışavurumcu ve biçimci argümanların yeni versiyonları, XX. yüzyılın başlarında modernizmin kabul edilmesinde önemli bir rol oynayacaktı (bkz. 14. Bölüm).

B. DİRENİŞ ÇEŞİTLERİ: EMERSON, MARX, RUSKİN, MORRİS

Tam da Stieglitz'in güzel sanat ve zanaat ikiliğini fotoğrafçılığı bölmek için kullandığı sırada Morris gibi isimlerin hem sanat hem de toplum için yıkıcı olduğunu düşündükleri sanat ve zanaat ayrımına saldırmış olmaları çarpıcıdır. XIX. yüzyılın sonlarındaki Sanat ve Zanaat hareketi güzel sanatlarla zanaatı yeniden birleştirmek ve zanaatçının itibarını iade etmek üzerinde yoğunlaşıyordu ama William

Wordsworth ile Ralph Waldo Emerson'un daha önceki direnişlerinin odağında sanatın hayattan geniş ölçüde ayrılması yer alıyordu. George Leonard'a göre, Wordsworth'ün "ortak mücadelenin basit ürünü"nde "Cennet"i bulacağımız zamanki "mesut saat" tasavvuru, ayrıca bir sanat eseri yapma gereğini ortadan kaldırma hayaliydi. Leonard, *Lyrical Ballads*'daki [Lirik Baladlar] "The Tables Turned"ün [İşler Değişti] ünlü dizelerini bu anlamda okuyordu:

We murder to dissect	*Parçalayıp incelemek için öldürüyoruz*
Enough of Science and of Art:	*Bilim ve Sanattan Gına geldi:*
Close up those barren leaves.	*Kapat gitsin şu yavan sayfaları.*

Okuyucular bilimin teşrih edilişini fark etmişlerdir ama Sanatın kısırlığını gözden kaçırmışlardır genellikle (Leonard 1994, 74-79). Ne var ki Wordsworth'ün öteki yazılarının çoğu kendisinin güzel sanat ve sanatçı idealleri karşısında pek de öyle bağışık olmadığını gösteriyor. Sanat için kısır derken yerleşik şiir dilinin yapay söyleyiş biçimini kastetmiş olabilirdi. Kitabımızın önceki bölümlerinde onun sanatçının "yüce uğraşı" olan "yaratıcı Sanat"tan dem vurduğunu ya da hayal gücünün "mutlak iktidar"ını övdüğünü görmüştük. Kariyerinin sonraki dönemlerinde ise telif hakkı dönemini geriye sarmayı öneriyor, bunun bugünkü okuyucuları sevindiren eserlerden ziyade gelecek nesiller için kalıcı eserler yazmayı teşvik edeceğini söylüyordu (Woodmansee 1994).

Aynı şekilde güzel sanatlarla hayatın birbirinden ayrılmasına karşı Emerson'un gösterdiği direniş de ikircikliydi ama onun bu ayrılmaya saldırısı Wordsworth'ünkine göre daha doğrudandı. Emerson'un 1830'lu ve 1840'lı yıllarda kaleme aldığı deneme ve günlükleri, resim ve heykel için kullandığı "kötürümler ve ucubeler," "oyuncak ve incik boncuk," "düşük doğumlar," "ikiyüzlü zırvalamalar" gibi ifadelerle dolu (1950, 312; 1903, 2:358; 1969, 7:143). Ne var ki, aynı dönemde yazdığı bir başka denemesinde ise şiirden hiyerarşinin zirvesi olarak söz ediyor ve şairleri rahatlıkla "kurtarıcı tanrılar" olarak adlandırabileceğimizi söylüyordu. Emerson'a göre gerçek şair bizde hayranlık uyandıracak kendine yeten bir eser yaratmaya çabalayan sanatçı-yazar değil, kendisini evrenin hayatına açan ve eterimsi dalgaların kendi içinden geçerek "dünyayı cama" çevirmesine izin veren kişiydi (1950, 329; 1903, 3:30). Emerson'un güzel sanatlar karşısındaki bu ikircikliliğinin kökleri, evrensel aklın her şeyde olduğu gibi her birimizin içinden aktığı yolundaki aşkınsalcı [trancendentalist] inancına da-

yanıyordu: "Hepimiz ateşin çocuklarıyız" (1950, 320; 1903, 1:10: 1903, 3:30). Her türlü kurumu bu inanç ışığında yeniden değerlendiren Emerson sanatı da ruhun iç akışına cevap olarak ortaya çıkan yaratıcı ifade şeklinde tanımlıyordu (1969, 541). Dolayısıyla sadece tekil eserler değil aynı zamanda resim ya da heykel gibi bütün sanatlar da ilahi yaratma dürtüsü olarak Sanatın kendisi karşısında önemsizleşiyordu.

Emerson'un modern sanat düşüncesini paradoksal biçimde yeniden düşünmesinin kökü budur: Emerson sanatın özünden söz ederken tıpkı Alman romantikleri ve idealistlerinin coşkusuna bürünüyor ama tamamen yeni bir yaklaşımla da tekil sanatları ve sanat eserlerini ikincilleştiriyor. Thoreau ile çıktığı bir kır gezintisinden dönüşünde günlüğüne şunları yazıyordu: "Birbirlerine dolanmış çimenlikler ve üst üste binmiş dallardaki güzellik ve görkemin parıltısını gören Gözlerimiz varken ne diye bir St. Peter's inşa etmeliyiz ki? Gözlerini çevirdiği her yerde sayısız Apollo varken bir adam neden yıllarını bir Apollo yontmakla geçirecek ki?" (1969, 7:143). Emerson güzel sanatlara iki işlev yüklüyor: Doğadaki ve insanlardaki ilahi izleri görmemize yardım etmek ve içimizdeki evrensel ifade dürtüsünü hepimize hatırlatmak. Bununla birlikte, doğadaki herhangi bir nesne de –daldan dala atlayan bir sincap ya da bir domuz yavrusu– bu yaratıcı ruhu aynen şiir ya da resim gibi açığa çıkarmaya yarayabilir. "Gerçek sanat asla sabit değildir, daima akışkandır. En tatlı müzik oratoryodaki değil, şefkatliliğin, hakikatin ve cesaretin canlı tonlarıyla doğaçlama konuşan insan sesindedir" (1950, 313; 1903, 2:363).

Emerson'un güzel sanatlara ısrarla yönelttiği eleştirilerden biri bunların toplumsal işlevlerinden koptukları ve "kitaplar ve galerilerle ilgilenen insanların gözlerini boyayacak gösteriş parçaları" haline geldikleriydi (1964-72, 2, 54; 1969, 5:210-11). Bu bayağılaşmaya karşı yapmamız gereken şey ise "sanatı doğa krallığına çıkarmak ve sanatın ayrık ve çelişik varoluşunu yıkmak"tı (1950, 313). Tekil Sanat eserlerini yaratıcı ruh karşısında ikincilleştirmesine ve güzel sanatlarla faydalı sanatların yeniden birleştirilmesi ve hatta "ayrık ve çelişik" bir alan olarak sanatın ortadan kaldırılması çağrısına rağmen Emerson, Sanatı insanlardaki tinsel güçlerin en yükseği saymaktan vazgeçmiyor ve şairleri de "kurtarıcı tanrılar" olarak adlandırmakla kurtarıcı hakikatin taşıyıcısı olarak şair idealine bağlı kalıyordu (1950, 334). Yine de, kendinden geçerek şair için en coşkun yüceltme ifadeleri kullanırken bile sanatın bu ayrık varoluşunu aşma görüşünü tamamen unutmuyordu: "Sonunda bugün hepimiz birer şairiz ... her

birimiz ebediyetin ve mutlak yüceliğin bir parçası, ete kemiğe bürünmüş birer tanrıyız." Büyük şairlerin tek üstünlükleri "bizler uyurken bu mucizeyi görüp kutlamaları"ydı (1964-72, 3:365). Kendi ünlü deyişiyle "budala tutarlılık," Emerson'un gözünde "küçük zihinlilerin küçük cini"ydi. Emerson'un zihni ise gerçekten genişti. İçlerindeki gerilimleri uzlaştırmaya çalışmaktan ziyade tutarsızlıklarını oldukları gibi alırsak Emerson'dan daha çok şey öğreniriz. Bu arada, Kari Marx, John Ruskin ve William Morris modern güzel sanat sisteminin ikiliklerine karşı her ne kadar yine ikircikli de olsa daha özgül meydan okumalar geliştiriyorlardı.

1840'lardaki genç Marx'a göre, sanayi kapitalizmi sadece insanlığı kapitalistler ve işçiler olmak üzere ikiye bölerek insanlığın üretim deneyimini çarpıtmakla kalmamış aynı zamanda bizzat duyuları da saptırmıştı. İşçi sınıfı mekanik etkinliğe indirgenmişti. Kapitalist sınıf ise artık ne sanat üretiyor ne de sanata katılıyor, sadece eşya satın almak için para kazanmakla harcıyordu zamanını: "Paranızla yiyebilir, içebilir, dansa ve tiyatroya gidebilir, sanat satın alabilirsiniz" (1975, 361). Özel mülkiyetle işbölümü bir araya gelince şişirilmiş bir kutupsallık ortaya çıkmıştı: Kutbun biri sırf faydaya indirgenen bir kullanım değeri, öbürü ise insan ürünü her şeyi meta haline getiren bir değişim değeriydi. Toplumun, bu bölünmeleri aşarak kullanımla keyfi yeniden birleştirebilmesinin tek yolunun özel mülkiyetin ortadan kaldırılması olduğuna kanaat getirmişti Marx. Bu ortadan kaldırma gerçekleştiğinde hem ihtiyaç hem de keyif "*egoist* doğalarını yitirecekler," kullanım ise "*sırf* fayda" olmaktan çıkıp keyifle birleşerek "*insani* faydaya dönüşecek"ti (1975, 351). Bu mümkündü çünkü özel mülkiyetin kaldırılmasıyla birlikte sanat üretmenin öteki üretim türlerinden hiçbir farkının olmadığı bir üretim tarzı doğacaktı. Böyle bir toplumda sanatçı tek özgür yaratıcı olma ayrıcalığını yitirecek, herkes kendi gücünü sonuna kadar geliştirme özgürlüğüne sahip olacaktı. Böyle bir toplumda "ressamlar değil, olsa olsa öteki faaliyetlerin yanı sıra resimle uğraşan eden insanlar olacaktı" (Marx ve Engels 1970, 109). Sanat artık güzel sanat ve zanaat olarak ayrılmayacak, sanatçı da zanaatçıdan üstün tutulmayacaktı; sadece insani sanatlar ve insani yaratım olacaktı. Tabii Marx ileri yaşlarında bu türlü ütopik kurguları bırakıp bir "bilimsel sosyalizm" ve kaçınılmaz devrim kuramı inşa etmeye yöneldi. Ama onun sanata ilişkin bölük pörçük düşünümleri, sanatla gündelik hayatı bir toplumsal adalet bağlamında yeniden birleştirmeyi hedefleyenler için bugün bile hâlâ bir esin kaynağıdır (Rose 1984).

Genç Marx'ın, kapitalizmin sanat üzerindeki yabancılaştırıcı etkilerine karşı eleştirilerini formüle etmesinin üzerinden çok geçmeden, toplumsal açıdan muhafazakâr bir ahlâkçı olan sanat eleştirmeni John Ruskin güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar ayrımına hücum etmeye başlıyordu. Ruskin, ilk yazılarında, doğadaki ve sanattaki güzelliği, bizi doğanın yaratıcısını sevmeye sevk eden bir şey olarak coşkuyla övüyor, aynı şekilde sanatçıyı da alışılmış deha ve uzgörü çerçevesinde yüceltiyordu. Güzellik ve yaratıcılığa olan inancında asla bir yalpalama olmamasına rağmen, dikkatini resimden mimarlığa çevirdiği 1850'li yıllarda Ruskin'de bir değişim görülüyordu. Erken Viktorya dönemindeki birçok isim gibi Ruskin de tutkulu bir Gotik taraftarı haline geldi; bu insanlar için Gotik, Sanatın zanaattan ya da sanatçının da zanaatçıdan ayrı olmadığı ideal bir ortaçağ yaşam biçiminin simgesiydi. Ruskin'in *The Stones of Venice*'deki (1854) [Venedik'in Taşları] "Gotik'in Doğası" adlı bölümü, Sanat ve Zanaat hareketi için en etkili belge olma niteliğini taşıyordu. Bugün özelllikle de işbölümünü kınayışıyla hatırlanıyor bu deneme: "Bu şekilde bölünen şey emek değil," bireyselliği ve yaratıcılığı mahvedilen "insanın ta kendisidir" (1985, 87). Ruskin'e göre işbölümü, sanatçı-tasarımcının radikal biçimde zanaatçıdan ayrılması, bunun sonucunda da genellikle zanaatçının neredeyse bir makine operatörüne indirgenmesi demekti. Bundan başka, Venedik camı gibi insan elinin envai çeşit izlerini taşıyan zanaat eserlerinin güzelliğiyle kıyaslandığında, sınai ürünler çirkin bir tektiplilik sokmuştu hayatımıza. Zanaatçıların önemini ve bu insanların sanayi devriminden sonra düştükleri durumu yeniden değerlendiren Ruskin güzel sanatlarla uygulamalı sanatları ayrı ayrı müze ve okullara bölen Britanya hükümetini de hedef alıyordu. 1870'lere gelindiğinde, çini üzerine resim yapmaktan tuval üzerine resim yapmaya, saban demiri yapımından katedral sütunu yapımına kadar her şeyi içine alan ve mantıksal hiçbir bölünmeye izin vermeyen kesintisiz ve bütünlüklü bir yelpaze olarak tanımlıyordu sanatı. Dahası, hakiki sanatın sadece iki işlevinin olabileceğine kanaat getirmiş bir insandı artık Ruskin: "Ya *doğru bir şey söylemek* yahut da *işe yarar bir şeyi süslemek*" (1996, 140).

Oxford'da öğrenciyken "Gotik'in Doğası"yla bir tür dönüşüm yaşamış olan William Morris ise sadece saygın bir şair ve ressam değildi, aynı zamanda kendisini zanaatın itibarını iade etmeye adadıktan sonra kendi kendine dokumacılık, boyamacılık, vitray yapımı, duvar kâğıdı ve tekstil tasarımı, seramik sırlama ve mücellitlik öğrenmiş birisiydi ve bütün bunların hepsini de öyle bir enerji ve başarıyla icra



Şekil 66. William Morris, "Tavuskuşu ve Ejderha", Morris & Co. tarafından üretilmiş panel tasarımı. Yün, üç renkli tamamlayıcı atkı, şayak dokuma kumaş; düz dokuma keten astarlı. 217.5 X 171.7 santimetre. Natalie Henry'nin belli sınırlamalarla verdiği armağan, 1985.74. © 2000, Chicago Sanat Enstitüsü. Her Hakkı Saklıdır.

ediyordu ki çağdaşlarını hayrete düşürüyordu, bu sayede de Sanat ve Zanaat hareketinin onaylanmış lideri unvanını aldı (şekil 66). Tıpkı Ruskin gibi Morris de güzel sanatın zanaattan ve sanatçının da zanaatçıdan ayrılmasına karşı hücuma geçiyor, bu tarihsel ayrımın her iki taraf için de zararlı olduğunu ve sanatçılarda küçümseyici tavırlara, zanaatçılarda ise kayıtsızlığa sebebiyet verdiğini söylüyordu (1948, 499). 1877 yılında "Tali Sanatlar" adıyla verdiği dersten 1890'lı yıllarda yaptığı son sosyalist konuşmalara kadar Morris, bıkıp usanmak nedir bilmeden, elleriyle çalışanlara saygı göstermeye çağırdı insanları. "Bir de öteki ustalar var ... utançla söylemeliyim ki çoğu insanın kafasında aşağılığı çağrıştıran çeşitli adlar kullanıyoruz onlar için: zanaatçı örneğin, yahut operatör. ... Aklı başında her insana kınamayı değil onuru çağrıştıran bir kelimeyi tercih ediyorum ben ... el sanatkârı" (1969, 44-49). Ona göre eğer sanat olması gerektiği gibi olsaydı o zaman her taş ustası ve marangoz faydalı olduğu kadar gü-

zel de olan şeyler yapar, temeldeki birçok el sanatının üstlerindeki resim, heykel, şiir ve müzikle kardeşçesine inşa ettikleri bir sanat piramidi ortaya çıkardı. Güzel sanatlarla zanaatın yeniden bir araya gelmesinin sınıfsal sonuçlarını Ruskin'den de fazla vurguluyordu Morris: "Halk tarafından ve halk için yapılan, hem yapıcısına hem de kullanıcısına keyif veren bir sanat" (1948, 564).

C. SANAT VE ZANAAT HAREKETİ

Sanat ve Zanaat hareketinin Britanya'da üç yönü vardı: Birçok zanaat üretim atölyesi; 1880'li yıllar Londrası'ndaki tasarım birlikleri: ve zanaatın dirilişini işçi sınıfının ahlâki eğitiminde kullanmayı amaçlayan toplumsal bir hayırseverlik girişimi. Her ne kadar Sanat ve Zanaat tasarım cemiyetlerinin beyan edilmiş amaçlarından biri "Sanatın birliğini" yeniden tesis etmekse de tasarımcıların centilmen sanatçılar oldukları yolundaki iddialarını küçültmek üzere herhangi bir niyet yoktu. Örneğin Sanat ve Zanaat Sergi Cemiyeti, tasarımcıların "tüccar" oldukları gibi bir görüntüye meydan verilmemesi için atölyelerde satış yapılmasını yasaklıyordu (Stansky 1985). Bununla birlikte, her ne kadar Morris iğneleyici bir ifadeyle "bir kataloğa isim listesi basmakla ne eserin ustası itibar kazanır ne de kapitalist sistem değişir" dese de, tasarımcılara eserin gerçek imalatçısının adını iliştirme izni verilerek Morris ruhu kısmen yaşatılıyordu (Naylor 1990, 123).

Fakat Morris'in ideali kendi şirketinde bile pek uygulanmıyordu çünkü çoğunlukla tasarımcıyla icracı arasında bir işbölümü vardı ve sigorta primlerini kestikten sonra ortalama bir ücret veriyordu işçilerine. Bir keresinde, zamanını "zenginlerin lanet olası lükslerine hizmet ederek" harcamak zorunda kaldığını itiraf ediyordu (Naylor 1990, 108). Bir tür romantik sosyalizmi benimseyenler de dahil olmak üzere Sanat ve Zanaat şirketlerinin çoğunun genel sorunuydu bu durum. Böyle reformcu insanlar küçük bir köye gidip orada falanca "Loncası" adıyla bir işçi şirketi kuruyorlar, el aletleriyle titiz işler çıkarıyorlar, yeteneği olan herkesin tasarımcı olmasına imkân tanıyorlar ve hatta kazançları da eşit şekilde dağıtıyorlardı. Fakat, Morris ve Ortakları örneğinde olduğu gibi, iş şirketin ürünlerini satmaya gelince tablo değişiyordu: Bu ürünler genellikle ancak zenginlerin satın alabileceği türden pahalı şeylerdi.

Bundan başka, genel anlamda Sanat ve Zanaat hareketi çoğunlukla cinsiyet önyargılarına esir düşmüştü. Londra tasarım loncaları ka-

dınları tamamen dışlıyordu. Hatta, Viyana Werkstätte'de olduğu gibi, yetenekli kadın tasarımcılar şirketlerde çoğunluk haline geldikleri zaman Adolf Loos gibi eleştirmenler tarafından "üst düzey devlet memurlarının resim yapan, nakış işleyen, çanak çömlek yapan, kıymetli malzemeleri israf eden kızları ya da el sanatlarını bir ek gelir kaynağı ya da boş vakit uğraşı olarak gören öteki Fräulein'ler"* olarak aşağılanmaya maruz kalıyorlardı (Schweiger 1984, 118). Komünal zanaat atölyeleri ise, genel hareketin tersine, bünyelerinde birçok kadın üye barındırıyordu, hatta bunlardan bir kısmı, örneğin Compton Çömlekçilik kadın girişimciler tarafından kurulmuştu. Ama hareketi genel olarak değerlendirecek olursak, kadınlar daha çok çini ressamlığı ya da dikiş sanatları gibi "kadın işleri"ne yönlendiriliyorlardı. Kadınların dikiş nakış işlerine teşvik edilmesi özellikle de hayırsever zanaat yeniden canlandırıcıları arasında öne çıkıyordu; bu hayırseverlerin amacı hem işçi sınıfını içkiden, kumardan ve fuhuştan uzak tutmak ve hem de evli olmayan orta sınıf kadınlarına "uygun istihdam" sağlamaktı (Cailen 1979; Anscombe 1984; Cumming ve Kaplan 1991).

"Halk tarafından ve halk için sanat" yaratmak amacıyla yola çıkmış olan Sanat ve Zanaat hareketinin ironisi şuydu: Sonuç olarak, sırf zenginlere hizmet eden, kadınlara karşı ayrımcılık yapan ve çokları tarafından küçümsenen bir akım çıkıyordu ortaya. Ne var ki bu konuda en acımasız yorum bizzat hareketin liderlerinden biri olan C. R. Ashbee'den geliyordu: "Büyük bir toplumsal hareketi, hünerli elleriyle zenginler için çalışan çapsız ve sıkıcı bir küçük aristokrasiye çevirdik" (Naylor 1990, 9). Gerçi karşılıklılık ruhuyla, rahat çalışma temposuyla, kazanç paylaşımı uygulamasıyla ve üyelerince tertiplenen gezileri ve oyunlarıyla Ashbee'nin El Sanatları Loncası türünden ortaklıklar, sanayi toplumunu dönüştürememişlerdi belki ama arkalarında, düşünen insanlar için verimli bir örnek bırakmışlardı (Crawford 1985). Yine de, Sanat ve Zanaat hareketinin başarısız olması, makine karşıtlığında körü körüne inat edilmesi ve büyük ölçekli bir piyasa için imkânsız olan atölye tipi üretim nostaljisinden ileri geliyordu. Kendi payına Morris zanaatçının itibar kaybetmesinin sebebinin sadece makine değil aynı zamanda da sınai üretim örgütlenmesi olduğunun farkına varıyordu zamanla. Kariyerinin ileriki yıllarında, kendisini hem el sanatlarına hem de toplumsal devrime adaması biraz gerilim yaratsa da, sosyalist harekete katıldı (Thompson 1976).

XX. yüzyılın başlarına gelindiğinde birbiriyle kesişen (ama tabii her birinin aynı zamanda başka kökenleri de vardı) iki sanatsal eğilim

* Almancada evli olmayan genç kadın. (y.h.n.)

doğdu Sanat ve Zanaat hareketinden: Birincisi, dekoratif sanatlarla mimarlık ve sanayi arasında sıkı bağlar kuran bütüncül tasarım anlayışı; ikincisi ise küçük üretim çömlekhaneleri, dokuma atölyeleri ve mobilya stüdyolarıyla stüdyo zanaatları hareketi. Gerçi birçok mimar, bütüncül tasarımla, döşemeler de dahil olmak üzere her şeyin kendileri tarafından tasarlanmasını ve zanaatçıların yalnızca emirleri yerine getirmelerini kastediyorlardı, ama İngiltere'de Philip Webb ve W. R. Lethaby gibi ya da Almanya'da Gottfried Semper ve Peter Behrens gibi bazı mimarlar sanatçı, zanaatçı ve mimar arasında daha fazla işbirliğine dayanan bir ilişki tasavvur ediyorlardı. Frank Lloyd Wright, Ruskin'in makine karşıtlığını reddediyordu ama 1893-1910 arasında yapmış olduğu kır evleri, Sanat ve Zanaat hareketinin mimarlıkla zanaatın bütünleşmesi düşüncesine çok şey borçluydu. Wright aralarında mühendis Paul Mueller, peyzaj mimarı Wilhelm Miller, heykelci Richard Bock, marangoz George Niedecken, mozaik tasarımcısı Catherine Ostertag, tekstil ve vitray imalatçısı Orlando Giannini ve çizimci Marion L. Mahony'nin de bulunduğu bir takım kurmuştu (Frampton 1992). Karizmatik Wright mimarlığın güzel sanat olduğuna bütün kalbiyle inanıyordu. Dâhi sanatçı-yaratıcı olarak öyle yerleşik bir imgesi vardı ki çalışma arkadaşlarının katkıları çoğunlukla fark edilmiyordu. Fakat son yıllarda yapılan çalışmalar bu arkadaşlarının da önemli roller oynadıklarını gösteriyor bizlere; örneğin Marion L. Mahony'nin sunum, çizim ve tasarımları ya da George Niedecken ve ortakları tarafından tasarlanan ve yapılan mobilyalar (Upton, 1998; Robertson 1999) (şekil 67).

Sanat ve Zanaat hareketinin öteki mirası olan stüdyo zanaatı atölyeleri ise Ruskin ve Morris'in toplumsal ütopyacılıklarını ve makine karşıtı ethos'larını devam ettiriyor, kimi zaman da orta sınıfın sade yaşama dönüşü şekline bürünüyordu (Lucie-Smith 1984; Cumming ve Kaplan 1991). Britanya ve Amerika'daki stüdyo zanaatları hareketi bağımsız kariyer yapma yolunda kadınlara daha fazla imkân sunuyordu; özellikle de kadınların hem sırlama teknolojisine hem de sanatsal biçime önemli katkılarda bulundukları seramik alanında (şekil 68). Bazı kadınlar hem işlevsel hem de dekoratif ürünlerin yapıldığı "üretim" çömlekhaneleri (örneğin Overbeck kız kardeşler) işletirken, ötekiler "sanat çömlekçiliği" olarak bilinen dekoratif türlerin birinde uzmanlaşan stüdyolar (örneğin Adelaide Robineau) işletiyorlardı (Postle 1978; Clark 1979). Fakat çömlekçilik güzel sanat dünyasının kıyısında köşesinde kalıyor, çömlekçilik ürünleri "dekoratif" yahut



Şekil 67. Frank Lloyd Wright, yemek odası, Susan Lawrence Dana House, Springfield, Illinois (1902-4). Illinois Springfield'deki Illinois Tarihi Koruma Ajansı, Dana-Thomas House Koleksiyonu'nun izniyle. Fotoğraf Douglas Carr tarafından çekilmiştir. Her ne kadar –fantezi "kelebek lambalar" da dahil olmak üzere zarif biçimde akıcı mekân ve mobilyalarıyla– genel tasarım Wright'ın sorumluluğunda olsa da takımın öteki üyelerinin evin birçok köşesinde emekleri vardı. Akşam yemeği salonunun üst duvarlarının etrafındaki duvar desenleri George Niedecken tarafından, duvar lambaları Walter Burley Griffin tarafından, akşam yemeği salonunun hemen dışındaki fıskiyenin kaidesi ise Marion Mahony tarafından tasarlanmış, ön girişteki heykelle birlikte fıskiyenin rölyefi ise Richard Bock tarafından yapılmıştı.



Şekil 68. Mary Louise McLaughlin, *Vazo* (1902); porselen. Cincinnati Sanat Müzesi'nin izniyle. Cincinnati Porselen Birliği'nin armağanıdır. McLaughlin 1899-1906 yılları arasında kendi porselen "Losantiware"ini üreterek sırlama tekniklerini geliştiren öncülerden biri olmuştu.



Şekil 69. Josef Hoffmann ve Carl Otto Czeschka (tasarımcılar), uzun mahfazalı saat, Wiener Werkstätte, Viyana (1906). Boyanmış akça ağaç, abanoz, maun ağacı, yaldızlanmış pirinç, cam, gümüş kaplama bakır, saat düzeneği, 179,5 X 46,5 X 30,5 santimetre. Laura Matthews ve Mary Waller Langhorne fonlarının izinleriyle, 1983.37. Fotoğraf Robert Hashimoto tarafından çekilmiştir. © 2000, Chicago Sanat Enstitüsü. Her Hakkı Saklıdır.

"minör" sanatlar kısmından sayılıyordu. Kıta Avrupası'nda ise stüdyo pratiği, iyi tasarımları kitlesel üretime enjekte etmeyi hedefleyen "sanat ve sanayi" kampanyasının içinde eriyordu. 1896 senesinde Prusya hükümeti Hermann Muthesius'u bir tür kültür casusu olarak İngiltere'ye gönderdi. Muthesius altı yıl sonra döndüğü zaman atölyeler sanat ve zanaat okullarına sokuldu ve sanatçılar da buralara öğretmen olarak atandı. Aynı dönemde Almanya'nın dört bir yanında mobilya, çömlek ve ev aletleri üreten küçük atölyeler baş gösterdi. Bu atölyelerde yalnızca makineler değil aynı zamanda kıvrımlı *Jugenstil* (Alman art nouveau'su) ya da modernizmin tipik örnekleri saydığımız minimalist geometrik biçimler gibi yepyeni tasarım üslupları da benimsendi (şekil 69). 1907 senesinde Belçikalı bir art nouveau taraftarı olan Henry van de Velde, Weimar'daki Grand-Ducal Sanat ve Zanaat Okulu'nun müdürlüğüne getirildi ve yine aynı yıl başka bazı sanatçılar, mimarlar ve zanaat şirketi müdürleri –örneğin Bruno Paul ve Peter Behrens– bir araya gelerek amacı "yüksek kalite"ye ulaşma yolunda "sanat, sanayi ve zanaat" işbirliğini teşvik etmek olan Alman *Werkbund*'unu kurmayı kararlaştırdılar (Droste 1998, 12). Ne var ki 1914 yılındaki toplantılarında Muthesius mimarlık ve uygulamalı sanatların sınai standartlaşmayı hedeflemeleri gerektiğini söylemesinin üstüne Henry van de Velde ise "sanatçı esas itibarıyla tutkulu bir bireyci, kendiliğinden bir yaratıcıdır [ve] ... asla bir ölçütü izlemez" cevabını yapıştırdığında üyeler arasındaki güzel sanat ve zanaat gerilimi su yüzüne çıktı (Conrad 1970, 29).

XX. yüzyılın ilk on yıllarında, iyi mobilya, tekstil ve ev eşyalarındaki güzel tasarıma ve estetik takdire saygı duyulmaya başlanmasına rağmen, derinlerdeki sanat ve zanaat kutupsallığı, düşünce ile pratiği düzenlemeye devam ediyordu. "Dekoratif," "uygulamalı" ya da "minör" sanatlar olarak anılan eserler için ya ayrı uygulamalı sanat müzeleri (Avrupa) ya da güzel sanat müzelerinin içinde ayrı zanaat departmanları (Amerika) bulunuyordu hâlâ. Pahalı dekoratif sanat eserlerinin Amerika'daki güzel sanat müzelerine sokulması, kısmen "aristokrat kimlik arayışındaki milyoner koleksiyoncular"ın bağış dalgalarının bir sonucuydu (Duncan 1995, 65). Her ne kadar stüdyolarda yapılan toprak, ahşap, cam ya da metal eserler için kullanılsa da dikiş, marangozluk ya da duvar ustalığı gibi şeyleri çağrıştırdığı için "zanaat" teriminin muğlak bir statüsü vardı.

Bununla birlikte, fotoğrafçılık örneğinde olduğu gibi, hem biçimci

hem de dışavurumcu argümanlar zanaatın yahut uygulamalı sanatın müstesna örneklerinin güzel sanatlara asimilasyonu için kullanılıyordu: tabii bir bedel karşılığında. Örneğin, Viyanalı tarihçi Alois Riegl (1858-905) kariyerine Avusturya Sanat ve Sanayi Müzesi'nin tekstil koleksiyonunun küratörü olarak başladı ama bu koleksiyonu devrimci bir süsleme kuramı geliştirmek için kullandı. Buna göre sanatta üslup zanaat becerilerine, malzemeye ya da işleve değil, evrensel bir "sanat itkisi"ne yahut "sanatsal irade"ye (*Kunstwollen*) bağlıydı. Riegl'e göre sanat dürtüsü zamanla gelişerek dokunmayla hissedilen ya da yakından izlenen kalıplardan, gittikçe görselleşen "kurtarıcı" türden zevklere doğru ilerler (Iversen 1993; Olin 1993, 149). Öte yandan Riegl, paradoksal biçimde, bazen uygulamalı sanatların bir çağın "sanat iradesi"ni resim gibi güzel sanatlardan daha iyi ortaya çıkardığına inanıyordu; buna gerekçe olarak da süsleme kalıplarında daha belirgin olan biçimsel gelişmelerin temsili içerikte bulanıklaşabileceğini gösteriyordu. Kendisinden yaşça büyük olan çağdaşı mimar Gottfried Semper mimarlık tarihinin merkezine zanaatı yerleştirerek beceri, işlev ve yaratıcılığı bir arada tutmaya çalışırken Riegl'in bu yaklaşımı sonuç itibarıyla bunların bölünmesini güçlendiriyordu. Riegl'inkine benzeyen biçimci kuramlarda da zanaatın ya da uygulamalı sanatların sanat tarihinde ya da sanat müzesinde tabii ki bir yeri vardır ama yine bir bedel karşılığında: Beceri, malzeme ve işlev evrensel bir "sanat itkisi"nce aşılacak engeller olarak görülür (Riegl 1985, 9). Tam anlamıyla sıradan kullanım ve zevkin tatminini hedefleyen amaçlı çalışma olarak zanaat ya da uygulamalı sanat, güzel sanatın "ötekisi" olarak kalıyordu.

Aslında bu dönemde güzel sanat sisteminin kutupsallığına yöneltilen meydan okumalar Emerson'un, Marx'ın, Ruskin'in, Morris'in, Sanat ve Zanaat hareketinin ve Alman *Werkbund*'unun direniş stratejilerinden ibaret değildi. Sanatın bölünmesine karşı öteki direniş yaklaşımlarının bir kısmı daha geleneksel ve dinsel bir biçimdeydi. Örneğin 1840'larda Søren Kierkegaard'ın estetik varoluş tarzı eleştirisi ya da 1890'larda Leo Tolstoy'un birleşik dinsel ve toplumsal eleştirisi böyle eleştirilerdi. Ne var ki Kierkegaard'ın yazıları Danimarka dışında pek bilinmiyordu. Tolstoy'un yazıları ise –özellikle de eğitici dinsel hikâyeler ve ahlâki halk müziği uğruna kendi romanı *Savaş ve Barış*'ı yahut Beethoven'in *Dokuzuncu Senfonisi*'ni reddedince– tuhaf birinin aşırı boşalmaları olarak görülüyordu. Öte yan-

dan Tolstoy'un *Sanat Nedir?*'i ([1896] 1996) çıktığında ise artık müzik, edebiyat ve görsel sanatların gündemine, güzel sanatların "ayrık ve çelişik varoluşu"nun aşılmasından çok daha önemli görünen içsel bir mesele yerleşmişti: Modernizm.

XIV
Modernizm, Karşı Sanat ve Bauhaus

A. MODERNİZM VE SAFLIK

Tanımını ve tarihini vermek çok zor olmakla birlikte modernizmin yerleşmesi genellikle, resimde temsil tarzlarında (Picasso), romanda geleneksel anlatı tekniklerinde (Woolf), müzikteki standart tonal sistemde (Schoenberg), dansta klasik bale hareketlerinde (Duncan) ve geleneksel mimari biçimlerde (Le Corbusier) derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890-1930 dönemiyle tanımlanır (şekil 70).[1] Modernizmin karakteristiklerini ve dönemini saptamak zor olduğu gibi modernizme

1. Modernizmin kökleri, sanattan sanata ve ayrıca modernizmin hangi özelliklerinin vurgulandığı bağlamında değişiklikler göstererek, ta XIX. yüzyıla dek uzanıyor. Modernizmin tanımı ve gelişimi hakkında dev bir bibliyografi mevcut. Aynı zamanda modernizmin 1880'ler ile Birinci Dünya Savaşı arasındaki başlangıcına ilişkin keyifli bir değerlendirme de olan William Everdell'in *İlk Modernler*'i bu konuda iyi bir başlangıçtır (1997, 1-12, 363-64).

yol açan genel toplumsal ve kültürel güçleri saptamak da aynı şekilde zordur. Pek çok tarihçiye göre modernizm XIX. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi. Birinci Dünya Savaşı'nın dehşeti, ilerleme inancını neredeyse doğmadan öldürüyordu ama teknolojik ve toplumsal değişimin hızını kesemiyor, bunların şaşırtıcı etkilerini durduramıyordu. Şair T. S. Eliot, modernist edebiyatın tanımlayıcı eserlerinden biri olan *The Waste Land*'de* [Çorak Ülke], savaş sonrası dönemin karanlık ruh halini çok iyi yakalıyordu: "Tek bildiği ... insanoğlunun / Yıkık dökük imgeler" ([1922] 1952, 38).

Modernizmin birçok katalizöründen biri de, bağımsız bir alan olarak güzel sanattan haberleri bile olmayan kültürler tarafından üretilen sanatların keşfiydi. Örneğin, Afrikalıların ritüel maskeleri ve fetiş figürlerinin Picasso tarafından asimile edilişi (*Les demoiselles d'Avignon*, [Avignonlu Kızlar] 1907), tıpkı daha önceleri Japon baskı resimlerinin postemprestyonistler üzerindeki etkilerinde olduğu gibi, uzun süre modernizm efsanesinin bir parçası olarak kalmıştır. Bu olayın müzikteki karşılığı ise 1889 Paris Sergisi'yle (ki Eyfel Kulesi'nin açılış töreni de bu çerçevede yapılıyordu) egzotik Afrika ve Asya ritimlerinin keşfiydi. Claude Debussy, gamelan çalan Java yerlilerinin müziğiyle mest oluyor, bunlardaki ritmik kontrpuanı Batı'nın müzik tarihindeki bütün müziklerden çok daha karmaşık ve ince buluyordu: "Şayet Avrupalı peşin hükümlerimizden kurtularak dinleyecek olursak ... bizimkilerin gezgin bir sirkin barbarca gürültüsünü andırdığını kabul etmeye mecbur kalırız" (Chanan 1994, 227). Üç sene sonra Debussy modern müziğe geçişin öncü eserlerinden biri olan *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası Prelüdü*'nü besteliyordu.

Ne var ki modernizm ve modernist kuramcılar güzel sanat sisteminin temel inançlarını kökünden değiştirmekten ziyade bunlardaki vurgu kaymalarını teşvik ettiler. Soyutlama, çok yönlü bakış açıları ve atonalite gibi modernist denemeler taklit ve güzellik gibi güzel sanat tanımındaki ikincil kıstasların kaldırılmasına yardım ediyor ve böylece de bunların yerine dışavurumcu ve biçimci kuramların daha karmaşık versiyonlarının ikame edilmesinin yolunu açıyordu. Bir şeyi güzel olarak nitelendirmek "anlamlı," "karmaşık" ve "meydan okuyucu" gibi nitelemelere kıyasla gittikçe zayıf bir iltifat kalıyordu. Yaratıcı vizyon ideali açıkça temsilin, işlevin ve güzelliğin karşıtıydı artık.

Tolstoy'un naif nedensel nosyonlarından tutun da dışavurumu sa-

* T.S. Eliot, *Çorak Ülke*, çev.: Cevat Çapan. İyi Şeyler Yay., 1995. (y.h.n.)



Şekil 70. Le Corbusier, Villa Savoye, dış cephe, Poissy, Fransa (1929-31). Anthony Scibilia ve New York Art Resource'un izinleriyle. © 2000 Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York/ADAGP, Paris/FLC.

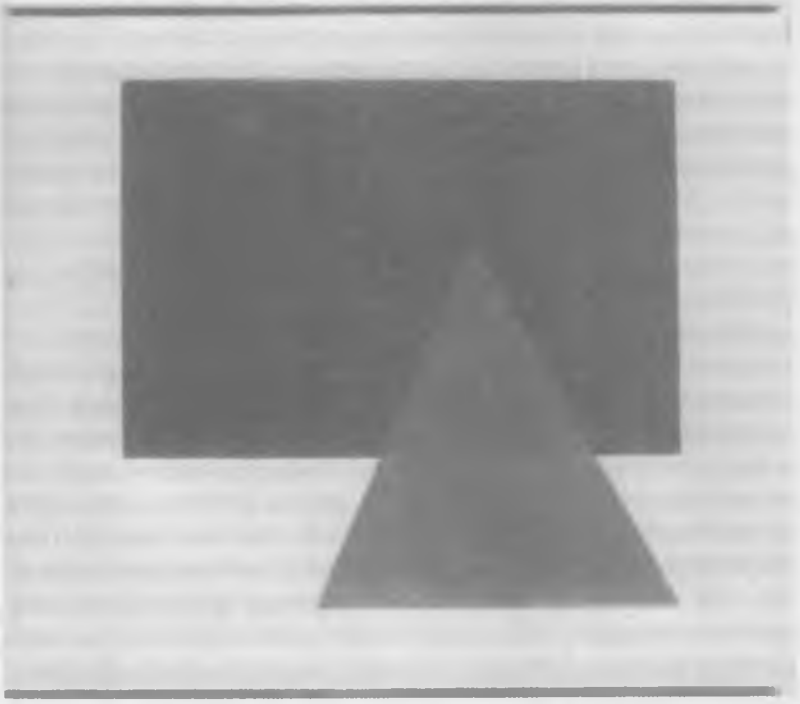
natçının ham deneyimlere yaratıcı biçim verişi olarak gören Collingwood ya da Croce'nin daha incelikli idealist kuramlarına kadar çeşit çeşit sayısız dışavurumcu kuram vardı. Dışavurumcu sanat kuramları XX. yüzyılın başlarındaki dışavurumcu müzik, resim ve mimarlık hareketleriyle elbette ki uyuşuyordu ama dışavurumcu kuramların asıl hedefi bütün sanatsal üslupları izah etmekti ve gerçekten de yeni yeni keşfedilmiş "ilkel sanat"tan başka çeşitli deneysel eserlerin betimlenmesinde de işe yaradılar. "Sezgi eşittir dışavurum" deyişiyle özetlenen Croce'nin dışavurumcu sanat felsefesi yüzyılın ilk onlu yıllarında büyük ölçüde etkili oluyordu (1992).

Biçimci kuramlar da dışavurumcu kuramlarınkine paralel bir rol oynuyor, hatta bazen bunlarla birleşiyor ve en sonunda da 1950'li yıllarda başrolü kapıyorlardı. Bir sanat kuramı olarak biçimcilik aslında Kant ve Schiller'in biçim üzerinde tarafsız derin düşünce çağrılarında örtük bir unsur olarak zaten vardı; ve 1850'lerde Eduard Hanslick müziği güzel sanat yapan şeylerin biçimsel armoni ve melodik yapı kalıpları olduğunu öne sürdü. Buna göre müzik "yalnızca notalardan ve bunların sanatsal kombinezonundan" meydana gelen "kendine ye-

ten ve kendisi dışında hiçbir içeriğe ihtiyacı olmayan" bir şeydi (1986, 28). XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Riegl ve Heinrich Wölfflin gibi sanat tarihçileri görsel sanatlar bağlamında karmaşık bir biçimci yaklaşım geliştirmişlerdi ve çok geçmeden de Roger Fry ve Clive Bell gibi eleştirmenler herhangi bir şeyi sanat yapan özelliğin temsili içerik yahut güzellik değil biçimsel çizgi, renk ve kompozisyon açılımı olduğunu iddia ederek "ilkel" yontularla birlikte postempresyonist ve kübist resmi savunuyorlardı (Bell [1913] 1958). Bell'in "anlamlı biçim" lehine taklit ve güzelliği yadsıdığı sıralarda Rus biçimcileri olarak bilinen edebiyat kuramcıları ve edebiyat eleştirmenleri de bir şiiri ya da romanı "edebi" yapan şeyin örgü, imge, kinaye ve ritim gibi kendine-gönderen özellikleri olduğunu iddia ediyorlardı.

Aslında modernistler baş döndürücü çeşitlilikte manifesto ve programlar ortaya koydular ama bunların çoğunda yer alan motiflerden biri sanat aracının "saflığı"na atfedilen özel önemdi; ki bu, bugünkü "postmodernist" sanatçıların ihlal etmekten özel bir zevk aldıkları bir acil gereksinimdi. İlk modernistler için "saflık" resmi, müziği yahut edebiyatı kendi özlerine yabancı her şeylerden arındırma dürtüsünü ifade ediyordu. Bununla birlikte ille de mutlak bir biçimcilik ya da katıksız bir sanat sanat içindir inancı anlamına gelmiyor, aynı zamanda Sanatın bilimin yahut söylemsel düşüncenin erişemediği derin hakikatleri açığa çıkardığı yolundaki yerleşik anlayışla da harmanlanabiliyordu. Nitekim, Joyce'un *Ulysses*, Woolf'un *Deniz Feneri* ve Proust'un *Kayıp Zamanın Peşinde* romanları gündelik yaşantının dokusunu cisimleştirmek ve modern hayatın derin ruhsal çatışmalarını keşfetmek için deneysel teknikler kullanıyordu. Kasimir Malevich ve Wassily Kandinsky gibi ressamlar soyutlamanın, ruhsal alanı temsili üsluplardan daha uygun biçimde ifade edebileceğine inanıyorlardı, besteci Arnold Schoenberg ise dışsal referansı olmayan saf müziklerin "insanlığın mükemmel haline işaret eden yüksek bir hayat tarzı"nı açığa çıkardığı yolundaki romantik kanaate sımsıkı sarılıyordu (Schoenberg [1947] 1975, 136; Kandinsky [1911] 1977) (şekil 71).

Çok geçmeden sanat aracının saflığı ideali şu şekilde yorumlanmaya başlıyordu: Resimdeki soyutlama, müzikteki atonalite ve edebiyattaki deneyselcilik sadece olumsal üslup imkânları değil aynı zamanda güzel sanatların her birinin alınyazısıydı. 1912 yılında Schoenberg, sanki "renksel ve biçimsel doğaçlamanın özrüymüş gibi" görünen resimler yaparlarken Kandinsky ya da Kokoschka'nın "şimdiye dek yalnızca müzisyenin kullandığı bir yöntemle" kendilerini ifa-



Şekil 71. Kasimir Malevich, *Siyah Dikdörtgen, Mavi Üçgen* (1951). Stedelijk Müzesi, Amsterdam. Foto Marburg ve New York Art Resource'un izinleriyle.

de ettiklerini ve "sanatın gerçek doğası"nı keşfetmiş yeni bir hareketin mensupları olduklarını belirtiyordu ([1947] 1975, 144). Piet Mondrian 1920'de kaleme aldığı bir denemesinde büyük bir basiret örneği göstererek modernist ethos'un bu yönünü yakalıyordu: "Bugün her bir sanat *plastik araçları* üzerinden daha doğrudan bir biçimde ifade etmeye çabalıyor ve araçlarını mümkün olduğunca *özgür* kılmayı hedefliyor. *Müzik ses* özgürlüğüne, *edebiyat söz* özgürlüğüne doğru gidiyor ... resim [de] ... *saf ilişkiyi ifade ediyor*" ([1920] 1986, 138). Artık modernistlerin çoğu için "gerçek sanat" soyutlama yahut deneyselciliğin "saf" sanatı demekti; bununla beraber bütün sanatçılar bunu sanat için sanat olarak yorumlamıyorlar. bunun yerine, Mondrian gibi, soyutlamanın güzel sanatlarla uygulamalı sanatları birleştirerek daha iyi bir dünyaya yol açacağına inanıyorlardı.

Saflıkçı ve deneyselci eğilimlere Schoenberg'in kendi katkısı ise üç yüzyılı aşkın bir süre Avrupa müziğine hâkim olan geleneksel tonal

sisteme yönelttiği sistematik hücumdu. Atonalite, her bir notayı eşit öneme sahip hale getirmesi sayesinde, merkezi bir perdenin çekimini ve uyumlu sesin uyumsuz ses karşısındaki üstünlüğünü ortadan kaldırdı. Uyumsuzun bu şekilde özgürleşmesi, dışavurumcu ressamların modern deneyimin keşmekeş ve ıstırabını aktarmakta başvurdukları rahatsız edici parlak renklerle yamuk şekillerin müzikteki eşdeğeri olarak görülebilir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Alban Berg, cinnet geçirerek önce sevgilisini öldüren sonra da intihar eden bir askerin hikâyesini anlatmak için kulak tırmalayıcı ahenksizlikler ve çözülmemiş tonaliteler kullandığı *Wozzeck* operasıyla (1917-20) atonal dışavurumculuğun en mükemmel örneğini besteliyordu.

Atonalite ve uyumsuzluğun benimsenmesi müzikteki sayısız modernist icatlardan yalnızca biriydi; Charles Ives'ten Béla Bartók'a kadar birçok besteci yeni gamlar, yapılar ve ritimler keşfediyordu. Bu yeni müziğin en meşhur eseri, tarih öncesi Rusyası'ndaki bakirelerin kurban edilişlerinin anlatıldığı bir bale olan Igor Stravinsky'nin 1913 yılında bestelediği *Bahar Ayini*'ydi. Stravinsky'nin kulakları sağır eden "ilkel" ritimleriyle dansçıların uyumsuz hareketlerinin seyircilerden aldığı ıslık ve yuhalamalar yüzünden neredeyse gösteri kesiliyordu. 1920'ye gelindiğinde Schoenberg, kendi adına, diziselcilik ya da on ikili nota yöntemi olarak bilinen ve her bestenin besteleme başlamadan önce belirlenmiş katı prosedürlere göre düzenlenen on iki notalık bir diziden oluştuğu çok daha soyut ve sistematik bir yaklaşım benimsemişti. Sonraları Anton von Webern ve diğerlerinin dönemindeki diziselcilikte ise süre, yoğunluk, tını ve doku da düzenleri önceden belirlenebilecek unsurlar olarak görülüyor, bu şekilde besteciye bir "bütüncül denetim" duygusu veriliyordu. Bu son derece akılcı tekniklerle bestelenen müzikler, majör-minör tonal sistemle yetişmiş dinleyicilere sahiden gelişigüzel ve anlamsız geliyordu. Tonalite, tını ve ritimlerle yapılan öteki modernist deneylere göre diziselcilik daha da saf ve soyuttu ve biçimci gerekçelerle özellikle uyum sağlıyordu. Her ne kadar Schoenberg'in kendisi soyut müziği sonsuzun açığa çıkışı olarak görmeyi sürdürse de öteki modernist besteci ve eleştirmenler biçimci kuramın daha sonlu versiyonlarıyla uğraşıyorlardı. Stravinsky, 1939 senesinde, müzikten tıpkı daha önce Hanslick'in söz ettiği gibi söz ederek müziği "ses ve zaman bağlamındaki bir spekülasyon biçimi" olarak adlandırıyor ve duyguların ifadesi yahut eylemlerin temsili gibi amaçları reddediyordu (1947, 19, 79).

Bazı eleştirmen ve tarihçiler bu konuda da cahil orta sınıflar tarafından reddedilen kahraman avangard hikâyesini temcit pilavı gibi

ısıtıp ısıtıp önümüze sürüyorlar ama aslında modern müziğin aldığı tepki bu hikâyede anlatılandan çok daha karmaşık olmuştur. Stravinsky'nin *Bahar Ayini*, örneğin, sadece ilk çıktığı zamanlar taraftar kazanmakla kalmamış aynı zamanda genelde eleştirmenlerden iyi tepkiler de almış ve çok geçmeden klasik repertuvara girmişti. Diziselciler ise kendi müziklerini yerleşik orkestralara çaldırmakta daha fazla güçlüklerle karşılaşmışlar ve yeni bestecilerin en soyut ve deneyseli ile geleneksel dinleyiciler arasında derin bir ayrılık meydana gelmişti. Buna rağmen diziselcilik genellikle, bundan hoşlanmayanlar tarafından bile, daima "sanat müziği"nin bir parçası sayılıyordu. Diziselciliğin sorunu güzel sanatlar kategorisine asimile olup olmamaktan ziyade mevcut klasik müzik dinleyicisi tarafından tanınıp tanınmamaktı. Hal böyleyken bile orkestra şefleri geleneksel barok ve romantik favoriler arasına "modern" parçaları da sokmaya başlıyor ve insanlar modernist ilaçlarını çileci bir tevekkül içinde, sessizlik ve kibarca alkışlar eşliğinde almayı öğreniyorlardı.

B. FOTOĞRAFÇILIK ÖRNEĞİ

Müzik, resim ve edebiyattaki soyut yahut deneysel biçimler için asimilasyon kaçınılmaz bir sonuçtu ama fotoğrafçılık, sinema yahut caz gibi yeni sanatlar için asimilasyon, bunların kesinlikle güzel sanat olmadıkları sadece zanaat yahut popüler eğlenceden ibaret oldukları yolundaki yaklaşımla sürekli bir mücadeleye girmek demekti. Durum böyle olunca dışavurumcu ve biçimci sanat kuramlarının yeni versiyonları sanat fotoğrafçılığının, sanat filminin ve sanatsal cazın yüksek sanat sınıfına asimilasyonunun son evrelerinde önemli bir rol oynuyorlardı. Bu süreci iyi bir şekilde gözlemleyebilmek için 1915-1940 arasında sanat fotoğrafçılığındaki sanat aracının saflığı dürtüsünün ve dışavurumcu argümanlardan biçimci argümanlara kayışın izini sürebiliriz.

Daha önceki bölümde de gördüğümüz gibi, XIX. yüzyılın sonlarında güzel sanat ve zanat ikiliğinin fotoğrafçılığa da uygulanmasında dışavurumcu argümanlar anahtar rolü oynamışlardı zaten ve XX. yüzyılın başlamasıyla birlikte de bazı müzelerde resimselci eserler sergilenmeye başlanmıştı. Ancak daha yüzyılın başlarında birçok sanat fotoğrafçısı fotoğrafı tabloya benzetme doğrultusundaki resimselci girişime karşı çıkıyor ve hem Robinson'un kurmaca sahnelerini hem de Steichen'in üzerinde oynama yaptığı baskılarını reddederek



Şekil 72. Paul Strand, *Beyaz Çit, Port Kent, New York* (1916). Gümüş jelatin baskı, 24,7 X 32,7 santimetre. Paul Strand Vakfı'nın armağanıdır, 1983.954a. © 2000, Chicago Sanat Enstitüsü. Her Hakkı Saklıdır. Ayrıca © 1971, Aperture Foundation, Inc. Ve Paul Strand Archive, Millerton, New York.

saf yahut "düz fotoğrafçılık" adını verdikleri şeyi savunmaya başlıyorlardı. Tam da daha saf biçimde "fotoğrafik" olduğundan dolayı net odaklı ve olduğu gibi tab edilmiş bir fotoğrafın poz ürünü, flu, yahut rötuşlanmış tablardan daha sanatsal olduğu söyleniyordu artık (Newhall 1980, 188). Önde gelen düz fotoğrafçıların pek çoğunun argümanları artık kesin olarak biçimciydi. 1923 tarihli bir dersinde Paul Strand sanatçı-fotoğrafçının "tamamen fotoğrafik süreçlerde mümkün ve içkin olan biçim, doku ve çizgi enstrümanları"na saygı göstermesi gerektiğini söylüyordu (1981, 283) (şekil 72). Aynı yıl Edward Weston parlak beyaz emaye klozetinin fotoğrafını çekiyor ve günlüğünde de "biçime yönelik mutlak estetik tepki karşısında ... heyecanlandığı"ndan söz ediyordu (1981, 305).

Genellikle fotomontaj gibi deneysel teknikler üzerinde dursalar da Avrupalı modernist fotoğrafçılar da Amerikalılar gibi fotoğrafın sanat olduğuna tam bir güven duyuyorlardı, öyle bir güven ki Atlantik'in her iki yakasındaki pek çok sanat fotoğrafçısı mağrur biçimde

bu güzel sanat meselesini münasebetsiz diyerek bir kenara bıraktılar. Bununla birlikte, Avrupalı avangard dikkatini her geçen gün biraz daha toplumsal ve siyasal meselelere çevirdikçe birçokları, biçimciliği seçkinci ve siyaseten gerici olarak görmeye başladılar. Karel Teige 1931 senesinde yayımlanmış bir denemesinde "gösterişsiz belgeleme"nin "kültürel ve toplumsal değer açısından sırf 'sanat'tan çok daha üstün" olduğunu beyan etmişti (Teige 1989, 321). Ancak sanatsal statü kaygısına karşı bu türden açık tavırlar modernist çoğunluğun güzel sanat iddialarına nazaran, özellikle de Birleşik Devletler'de marjinal kalıyordu. Ne var ki Büyük Buhranla birlikte örneğin Walker Evans gibi Amerikalı birçok sanat fotoğrafçısı hükümet için belgesel işi yapmaya başladı.

1930'lu yıllara gelindiğinde burnundan kıl aldırmayan New York Metropolitan Sanat Müzesi bile daimi koleksiyonları için fotoğraf kabul etmeye başlamıştı. Modern Sanat Müzesi 1937 senesinde fotoğrafçılığın icadının yüzüncü yıldönümü vesilesiyle büyük bir retrospektif sergiye girişerek 1940 yılında da Beaumont Newhall'ı önemli bir Amerikan sanat müzesinin ilk fotoğrafçılık bölümünün müdürü olarak atadı. Newhall, Amerikan sanat müzelerinin fotoğrafçılığı asimilasyonuna hâkim olacak üç uygulamayı hayata geçirdi. Birincisi, Charles Marville'nin 1860'lı yıllarda Paris sokaklarının belgelenmesi amacıyla çekmiş olduğu fotoğraflar, William Henry Jackson'un ABD Haritacılık Dairesi için Batı Amerika'da çektiği topografik fotoğraflar yahut Mathew Brady's stüdyosu tarafından çekilen İç Savaş fotoğrafları gibi aslında bilimsel, gazetecilik ya da hükümet adına çekilmiş birçok fotoğrafı da koleksiyona dahil etti. İkincisi, asıl kullanım amacı ne olursa olsun her bir fotoğrafa çerçevelenmiş ve göz hizasında duvara asılmış tekil bir estetik nesne muamelesi yapıldı. Son olarak da, Newhall sanat tarihçiliğindeki başyapıtlar ve dehalar kanonu nosyonunu benimsiyor ve faydacı fotoğrafların asimilasyonuna gerekçe olarak da dışavurumcu, biçimci ve saflık yanlısı argümanları ustaca harmanlıyordu: "Geçen yüz yılda çekilmiş sayısız fotoğraf içinden görece çok az sayıda büyük resim –ustalarının kişisel duygularının ifadesi olan resimler, fotoğrafçılık aracının içkin özelliklerinden tamamen yararlanmış resimler– günümüze dek ulaşabildi. Bu yaşayan fotoğraflar kelimenin tam anlamıyla birer sanat eseridir" (Phillips 1989, 20).[2]

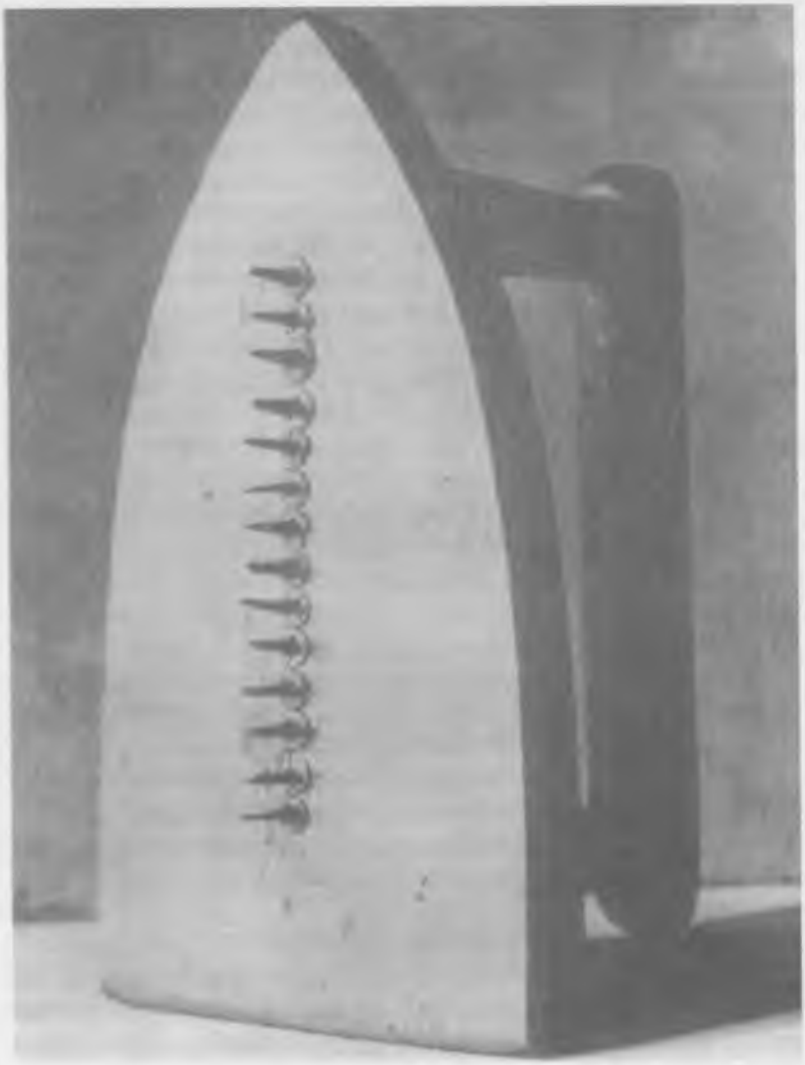
2. Kendisinin de önemli katkılarda bulunmuş olduğu fotoğrafçılık tarihine yıllardan beri Newhall'ın bu perspektifi hâkim (1980, 1982); ancak başka kaynak kitaplar (Goldberg 1981; Phillips 1989) ve deneme seçkilerinde (Bolton 1989; Solomon-Godeau 1991) daha karmaşık bir hikâye anlatılıyor.

C. KARŞI SANAT

Modern Sanat Müzesi retrospektif fotoğraf sergisini gerçekleştirdiği 1936-38 döneminde kapılarını aynı zamanda kübizme, soyutlamaya, sürrealizme ve Bauhaus'a da açıyordu. Biçimci bir yaklaşımla fotoğrafçılık ve endüstriyel tasarıma kucak açması gibi kübizmi ve soyutlamayı desteklemesi de müzenin asli misyonunun özünü yansıtıyordu. Ancak dada, sürrealizm ve Bauhaus gibi, yerleşik güzel sanat varsayımlarına düşman olmasalar bile bunlara derin eleştiriler getiren hareketleri asimile etmeye çalışırken, aynı zamanda, güzel sanat sisteminin, kendisine karşı olan eserleri bile bünyesine katma kabiliyetinin müstesna bir örneğini sergiliyordu müze. Biçimci sanat tarihçileri de bu hareketlere sanki modernist sanatın tikel üslup yahut eğilimlerinden ibaretlermiş muamelesi yaparak kendi üstlerine düşeni yaptılar ama dada/sürrealizm ve Rus konstrüktivizminin pek çok temsilcisi tam da sanat kurumuna karşı bilinçli bir saldırıya geçmişlerdi bile (Bürger 1984). Fakat zaten kimi dada yahut konstrüktivizm taraftarları az ya da çok hâlâ güzel sanat ideallerinin büyüsü altında olsalar bile karşı sanat ethosu her iki hareketin de tanımlayıcı bir özelliği haline gelmişti artık.

Dada, her iki tarafın da kendi uluslarının en yüksek kültürel değerlerini savunduklarını iddia ettikleri bir savaşa karşı protesto olarak 1917'de Zürih'te baş gösterdi ve çok geçmeden de Berlin'e, Paris'e ve öteki şehirlere yayıldı (Richter 1965). Dada, düşüncelerinin ve tekniklerinin birçoğunu İtalyan fütüristlerinin 1911-14 arasındaki delidolu bildiri ve faaliyetlerinden, özellikle de anlamsız hecelerden meydana gelen şiirlerinden, müzik niyetine yaptıkları "gürültü tonlamaları"ndan ve bütün yerleşik değerlere saldıran kışkırtıcı performans akşamlarından alıyordu. Fakat fütüristler sanat karşıtı değillerdi: kimi dadalar gibi "geleceğin sanatı"nı istiyorlardı sadece. Dadanın karşı sanat kanadının belki de en zeki kışkırtıcısı Tristan Tzara'ydı: "SANAT –papağan gibi tekrarlanan bir söz– tarih oldu. Onun yerine artık DADA, PLESIOSAURUS yahut mendil var" (Motherwell 1989, 82). Berlinli öteki dadalar gibi George Grosz'un sanat düşmanlığı da daha çok siyasaldı ve "mareşaller kanla resim yaparlarken küpler ve gotik yapılar üzerinde düşünceler üreten sözde kutsal sanat"ı hedef alıyordu (Erickson 1984, 43).

George Grosz'un yabani karikatürleri ve Hannah Höch'le John Heartfield'in alaycı fotomontajları, zalim sanayicilere, militaristlere ve yükselen faşist harekete karşı parlak saldırılardı. Grosz'un 1921'de



Şekil 73. Man Ray, *Armağan* (1921). © 2001. Man Ray Tröst / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York / ADAGP, Paris.

yaptığı bir karakalem çalışması olan *Sabah Saatin Beşi*'nde iki ayrı manzara gösteriliyordu: Bir tarafta fabrikalarının yolunu tutmuş uykulu işçi yığınları, öteki tarafta ise o saatte hâlâ sokaklarda sürten

zengin sanayiciler. Siyasallık dozu daha az olanlardan Marcel Duchamp'ın "hazır yapımlar"ı –*Kol Kırılmadan Önce* adını taşıyan kar küreği gibi, üzerine bir başlık iliştirdiği gündelik hayatta kullanılan sıradan nesneler– ise kutsal "sanat eseri"nin parodileriydi. Man Ray da *Armağan* gibi kimi unutulmaz "yardımcı" hazır yapımlarla sahne alıyordu: Tabanının ortasına yapıştırılmış keskin uçlu raptiyelerle ustaca kullanışsız ve olağanüstü tehditkâr hale getirilen sıradan düz bir ütü (şekil 73). Fakat aslında, ister Zürih'te, ister Paris'te isterse de New York'ta olsun dadaların çoğu sanatı tamamen ortadan kaldırmaktan ziyade sanatı hayatın içine sokmayı istiyorlardı. "Sanat," diyordu Tzara, "hayatın en kıymetli tezahürü değildir. Sanat insanların kendisine atfetmekten hoşlandıkları kutsal ve evrensel değerden yoksundur. ... Dada sanatı günlük hayatın, günlük hayatı da sanatın içine sokuyor" (Motherwell, 1989, 248). Burada da yine Berlin dadaları daha radikaldi ve sanatla hayatı yeniden birleştirmenin tek yolunun, her ikisini de sosyalist devrimin hizmetine sunmak olduğuna inanıyorlardı. Paris'te, dadanın sürrealist halefleri kendi hareketlerinin yalnızca bir sanat hareketi olmadığını aynı zamanda bir felsefe ve toplumsal bir isyan olduğunu öne sürüyorlardı. Rüya ve bilinçdışım André Breton'un "otomatik yazı"larında olduğu gibi sadece bir sanat tekniği olarak değil aynı zamanda da bir toplumsal olumsuzlama aracı olarak kullanıyor, 1930 yılında yarattıkları yeni dergiye de *La révolution surrealist* adını veriyorlardı.

Ne var ki dada ve sürrealizm modern güzel sanat sistemine meydan okurlarken bile bu sistemin yayılmacı gücüne teslim oluyorlardı (Marcel Duchamp'ın fark ettiği bir şeydi bu; onun en meşhur hazır yapımı olan *Fıskiye*'yi gelecek bölümde değerlendireceğiz). Sanatçının üstün bir özgürlük ve dehaya sahip olduğu şeklindeki normatif görüş hem dadacı hem de sürrealist pratikte büyük ölçüde sahipleniliyordu. Sophie Taeuber-Arp ve zanaat alanına uzanan az sayıda kadın sürrealistler gibi istisnaları saymazsak, imgelerle yapılan modernsit denemelere yönelişin asıl sonucu, bilinçdışım gören kişiler olarak şair ve sanatçının sıradan yazar ve zanaatçıdan iyiden iyiye ayrılmasıydı. Özellikle de birçok sürrealist, "mutlak bir değer olarak modern sanat idealinden el çekmeyi ... beceremedi" (Wolin 1994, 137). Aslında daha sonraları sanat ve edebiyat tarihiyle sanat müzesinin dada ve sürrealizmi yeniden içlerine alacakları en baştaki izleyici çevrelerinden belliydi. Eleştirmen Albert Gliezes'in 1920 senesinde Paris dadası hakkında yazmış olduğu gibi, bunların izleyici çevresi "tuhaflık meraklılarıyla züppe muhitlerin sanat modasını belirleyen

kişiler olan bulvar sakini Parislilerden oluşuyor"du; ki "bu unsurlar 'modern yönelim' peşinde"ydi (Motherwell 1989, 302).

Tzara'nın kışkırtmaları pek uygunsuz, Breton'unkiler de fazlasıyla esrarengiz görünürken Rus konstrüktivistlerin karşı sanat bildirgeleri, konstrüktivizmin Marksist kuramdaki kökleri ve yeni bir toplum kurulmasına yardım etme fırsatı göz önüne alındığında, potansiyel olarak daha büyük bir toplumsal önemi vardı. Devrim döneminin Rus konstrüktivizmi (ki Naum Gabo'nun Batı'ya taşıdığı üslupçu konstrüktivizmden ayrı bir şeydir kesinlikle), 1917 öncesinin sanat eserinin temsili olmayan bir inşa [construction] olması gerektiği yolundaki düşüncesiyle 1917 sonrasının sanatçıların yeni sosyalist toplumun inşacıları olması gerektiği yolundaki düşüncesinin bir bileşimiydi. Vladimir Tatlin 1913 senesinde Picasso'nun atölyesini ziyaretten dönüp de çok geçmeden ahşap, metal, cam ve telden üç boyutlu inşalara dönüşecek olan rölyefler yapmaya başladığında genel konstrüktivist duruşa doğru belirleyici bir adım atmış oluyordu. Resmin büyüsü bozulmuştu ve Aleksander Rodchenko, Vavara Stepanova ve Lyubov Popova gibi sanatçılar için bunun yerini "inşa" almıştı. Bu sanatçılar "inşa"yı sosyalist bağlanmayla birleştirerek Birinci Konstrüktivistler Çalışma Grubu'nun liderleri oluyorlardı. İlk manifestolarından birinde şunlar ilan ediliyordu:

1. Kahrolsun sanat, yaşasın teknik bilim.
2. Din bir yalandır. Sanat bir yalandır.
3. İnsan düşüncesiyle sanat arasındaki son bağı da koparın. ...
4. Günümüzün kolektif sanatı inşacı hayattır.

(Elliot 1979, 130; Lodder 1983, 94 – 99)

Pekiyi "sanat"ın yerini ne alacaktı? İnşa. Sadece faydalı bir nesnenin üretimine katılmak gerekiyordu. Tatlin çelik ve camdan dev, dönen bir yönetim kompleksi için *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* adını taşıyan meşhur mimari modelini yapıyor, Stepanova ve Popova sıradışı soyut kumaş ve tekstil tasarımları üretiyor, Rodchenko ise fotomontaj posterler, işçi üniformaları ve mobilyalar tasarlıyordu (şekil 74). Fakat ilk konstrüktivistler, aynı zamanda, kendi yaptıklarını hem el sanatlarından hem de uygulamalı sanattan –fırça yahut iskarpela virtüozitesinin yerini kusursuz tasarım ve makine aletler alacağı için el sanatlarından ve konstrüktivizm mevcut bir nesnenin dekorasyonu olmayıp bütüncül bir tasarım meselesi olduğu için de uygulamalı sanattan– tamamen ayrı tutuyorlardı (Elliot 1979, 130).



Şekil 74. Lyubov Popova, kumaş deseni (1924). *Left Front of the Arts*'daki röprodüksiyonu, C. 2, no. 2 (1924).

Rusya dışında ise Berlin dadaları –örneğin Grosz ve Heartfield– konstrüktivistlerin niyetlerini hemen anlıyor ve 1920 senesindeki Berlin Dada Fuarı'nda üzerinde şunların yazılı olduğu bir tabela asıyorlardı: "SANAT ÖLDÜ: TATLIN'İN MAKİNE SANATI YAŞIYOR."

Fakat daha 1922 yılında Berlin'deki Van Diemen Galerisi'nde açılan Birinci Rus Sanatı Sergisi'nde Rus konstrüktivizmi de modernist sanat üsluplarından sadece biri olarak takdim ediliyordu. Moskova grubunun bir üyesi Rus konstrüktivizminin bu şekilde sahiplenilmesine karşı çıkıyor ve bazı Rusların bile "kendilerini sanattan koparamadıkları"ndan yakınıyordu (Lodder 1983, 238). Yazık ki, tabii konstrüktivistler adına, ipler tamamen Stalin'in eline geçtikten sonra ne modernist deneyselcilikleri kalıyordu ortada ne de Sanata yönelik romantizm karşıtı saldırıları. Gerçi Lenin modernizm ve avangard deneyselcilik için anlayış gösteriyor yahut bunlara sempati duyuyor değildi ama Lenin'in eğitim ve kültür bakanı olan Anatoly Lunacharsky 1920'lerin başında bütün tarzların gelişmesine izin veriyordu. Ne var ki 1934 senesinde Stalin iktidarını sağlamlaştırdığında "sosyalist gerçekçilik" (içerikte sosyalist, üslupta gerçekçi) kuramı geliştirilmişti ve Komünist Parti tarafından empoze ediliyordu. Öyle ki parti liderleri "proleter sanat" denemelerini bile kuşkuyla karşılıyor ve işi sağlama almak için yağlıboya resim, opera ve bale gibi yüksek sanat türlerinin konformist versiyonlarını destekliyorlardı. Hal böyle olunca, sanat ve müzik okullarının yönetimini ellerine alarak sergilenen, icra edilen ve yayımlanan her şeyi denetleyen parti bürokratlarına ne modernist tarzlar (ki "biçimcilik" olarak yadsınıyordu) ne de karşı sanat konuşmaları pek cazip gelmiyordu.

D. BAUHAUS

Bir karşı sanat hareketi olmamasına rağmen Bauhaus mimarlık, sanat ve zanaat okulu (1919-1932) da, sanatla zanaatı yeniden birleştirmeye ve sanatın toplumsal amacını yeniden tesise çalışarak, yerleşik güzel sanat sistemine karşı direniyordu. Bauhaus 1919 senesinde Weimar Güzel Sanatlar Okulu'yla Sanat ve Zanaat Okulu'nu birleştiren Walter Gropius tarafından kuruluyordu ve adını da ortaçağdaki taş ustaları loncası *Bauhütte*'den alıyordu. Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgisinden sonraki siyasal ve ekonomik keşmekeş sırasında kurulan Bauhaus'un düşünce ve uygulamaları hem geleneksel sanatçılar hem de siyasal muhafazakârlar nezdinde hep kuşkuyla karşılanan şeyler olarak kalmıştı. Gropius'un yeni okul için 1919'da kaleme aldığı manifesto uzunca bir alıntıyı hak ediyor çünkü burada hem sanat ve zanaat ayrımını aşma ideali ilan ediliyor ve hem de bu işin içkin zorluğu yansıtılıyordu:

> Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz. ... Sanatçıyla zanaatçı arasında özde hiçbir fark yoktur. Sanatçı yüce bir zanaatçıdır. İradesinin denetleyemediği zamanlar olan nadir esinlenme anlarında tanrının lütfuyla çalışması sanat şekline bürünebilir. *Fakat her sanatçı zanaatında ehil olmalıdır.* Yaratıcı hayal gücünün kaynaklarından biri de burasıdır. Gelin, zanaatçıyla sanatçı arasında küstah bir engel oluşturan sınıf ayrımlarının olmadığı yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. El ele vererek yeni bir gelecek bina edelim. (Nayulor 1968, 50)

Kendine yeten eserler ortaya koyan yaratıcı deha olarak sanatçının üstünlüğü ideali ile zanaatçının işlevsel taleplere hizmet eden malzeme bilgi ve becerisi arasındaki mevcut ayrımı çok iyi yakalıyor Gropius'un ifadeleri. "Her sanatçı zanaatta ehil olmalıdır" ifadesini italik halde yazarak, zanaat becerilerini öğrenme ve başkalarıyla işbirliği içinde işlevsel tasarım ve inşa üzerinde çalışma gibi mütevazı bir rolü, gözlerini yükseklere dikmiş sanatçılara kabul ettirmenin ne denli güç olduğunu bildiğini gösteriyordu Gropius (Forgács 1991). Okuldaki örgütlenme bile bu gerilimi yansıtıyordu: Her atölyenin başında iki hoca vardı; tasarım öğreten biçim öğretmeni ile malzemeleri ve zanaat becerilerini öğreten pratik öğretmeni. Bu doğrultuda, birinci dokuma atölyesinde genç bir ressam olan Georg Muche biçim öğretmenliği yaparken, daha önceki sanat ve zanaat okulundan tezgâhlarıyla birlikte transfer edilen Helene Börner dokuma tekniklerini öğretiyordu.

Fakat Gropius'un öncelikli hedefi usta zanaatçılar yetiştirmek değil, tasarımcı ve mimarların eğitiminde sanatı, zanaatı ve teknolojiyi bir araya getirmekti. Birkaç yıl geçtikten sonra artık her atölyenin başında öğretmen olarak sadece tek bir sanatçı-tasarımcı vardı ve bunlar da özgün sanatçı-zanaatçı-tasarımcı idealini özümsemiş Bauhaus mezunları arasından seçiliyordu genellikle (Gropius 1965). Josef ve Anni Albers, Herbert Bayer, Marcel Breuer ve László Moholy-Nagy gibi daha sonra meşhur olacak olan genç insanlarla birlikte Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Theo van Doesburg gibi zaten şöhretli sanatçıları da okuluna çekmeyi başarmıştı Gropuis. Bu sanatçıların bir kısmı üstünlük ve bağımsızlık duygularından asla vazgeçmiyorlardı ama ötekiler –örneğin, Breuer ve Moholy-Nagy– Gropius'un sanat, zanaat ve teknolojiyi toplumun hizmetinde buluşturma gayesinin yılmaz savunucuları haline geldiler. Gropius'un diplomasiyle kararlılığı bir arada yürütmesi sayesinde öğrenciler sadece Van Doesburg, Kandinsky ve Klee'den modernist sanat kuramını özümsemekle kalmıyorlar aynı zamanda da son mimarlık derslerin-

den önce tekstil, çömlekçilik, metal işleri ve mobilya atölyelerinde pratik becerileri ve malzeme bilgilerini öğreniyorlardı. 1926 senesinde Bauhaus Dessau'ya taşınmak durumunda kaldığında Gropius ana binayı yalın bir modernist üslupla tasarlıyor ve Bauhaus atölyelerinde tasarlanıp üretilen sandalyeler, masalar ve aydınlatma demirbaşlarıyla donatıyordu (şekil 75). Nihayet, Breuer'in meşhur boru sandalyeleri, Marianne Brandt'ın lambaları ve Gunta Stölzl'ün kumaşları gibi günden güne daha da modernistleşen Bauhaus tasarımları uluslararası alanda övgüler alıyor ve sınai üretimlerle hayata geçiriliyorlardı. Bunun sonucunda uzun vadede, tam olarak Morris'in "halk için halkın sanatı" olmasa bile, müstesna modern tasarımları olan ve sanat ve zanaat loncalarının el işi ürünlerinden daha ucuza satılan mobilya, demirbaş ve ev-bahçe eşyaları ortaya çıkıyordu (Whitford 1984) (şekil 76).

Gropius'un kendi mimarlık çalışmalarını yürütebilmek için müdürlüğünden istifa ettiği 1928 senesine gelindiğinde Bauhaus tasarım alanında modernizmin en önemli merkezi haline gelmişti ve ayrıca mimarlık eğitiminde de lider olmaya hazırdı. Bauhaus'da bundan sonra neler olduğunu anlayabilmek için çelik, alüminyum, cam ve betonarme gibi yeni malzemelerin sonraki etkileri konusunda mimarlık alanındaki modernistler arasında yaşanan genel tartışmaya bir göz atmamız gerekiyor. Modernistlerin bir kısmı bu yeni endüstriyel malzemeleri her şeyden önce sanatsal ifade için mimara yeni fırsatlar sunan şeyler olarak görürken ötekiler için bu yeni malzemeler çok acil bir ihtiyaç olan daha ucuz konutlar ve daha sağlıklı fabrika ve okullar tasarlama fırsatı demekti. Böylece, mimarlığın hem sanatsal amaçları hem de işlevsel amaçları bu yeni teknolojilerle birlikte özel bir renk kazanıyordu. Louis Sullivan 1890'lı yıllarda "biçim işlevden sonra gelir" şeklindeki meşhur sözünü söylerken insanların ihtiyaçlarına hizmet edecek yeni malzeme ve tekniklere şekil vermeyi kastediyordu. Halbuki Le Corbusier 1923 yılında işlevi överken bununla daha teknolojik bir anlamı kastederek işlevi "arı" bir geometrik soyutlama sanatıyla birleştiriyor, böylelikle de konutu "içinde yaşanacak bir makine"ye dönüştürüyordu (Le Corbusier [1923] 1986) (şekil 70). Fakat bu durum, Le Corbusier'in yüceltilmiş nosyonları olan bir güzel sanat olarak mimarlığa yahut toplumun kahraman sanatçı-kurtarıcısı olarak da mimara asla halel getirmiyordu. Her ne kadar mimarlığın biçimsel yönlerinin tamamen bağımsız olduğunu savunan mimarlar olduysa da Le Corbusier'in de aralarında bulunduğu çoğu mimar mi-



Şekil 75. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, Almanya (1925-26). Dış cephe detayı. Foto Marburg ve New York Art Resource'un izinleriyle.



Şekil 76. Marcel Breuer, sandalye, B32 modeli (yaklaşık 1931). Londra Victoria ve Albert Müzesi ve New York Art Resource'un izinleriyle.

marlığın estetik, işlevsel ve teknolojik yönleri arasında bir şekilde denge kurmaya çalıştılar.[33]

Gropius'un Bauhaus'daki 1928'e kadar olan eğitim ve tasarım çalışmalarına sanat ve işlev dengesini tutturma anlayışı hâkimdi, ancak halefi Hannes Meyer işlevselci ve teknolojik uca kayıyordu: "Yapı estetik değil teknik bir süreçtir; ve bir konutun sanatsal kompozisyonu

3. Örneğin sanat tarihçisi Geoffrey Scott "optik etkilerle yapısal gerekler"in birbirinden ayrı olduğunu öne sürüyor, Çek mimar Pavel Janak da hem işlevi hem de teknolojiyi ikincilleştirerek önceliği sanatsal ifadeye veriyordu. Savaştan sonra "mimarinin güzel olmanın dışında hiçbir gayesinin olmadığı" şeklindeki ilk hülyasına sırt çevirerek İşçi Sanat Konseyi'ndeki sosyalist kaygılarına dönen, daha sonra bunları da bırakıp işlev ve insanın "oranlılık sanatı"na tabi olduğu görüşüne dönen yetenekli Bruno Taut'un kariyeri bu iki tarafı bir arada tutmanın ne denli zor olduğunu gösteriyor (Kruft 1994, 367-74).

konutun pratikteki işleviyle çelişki oluşturmaktadır çoğu zaman" (Kruft 1994, 386). Meyer'in mimari görüşleri yalın bir modernist üslupla "işlevsel-kolektivist-konstrüktif" bir tasarım eğitiminin kombinezonuydu (Droste 1998, 166). 1930 yılına gelindiğinde sosyalist görüşlerinden dolayı Meyer'in görevine son veriliyor, onun yerine atanan apolitik Ludwig Mies van der Rohe, Bauhaus müfredatını arı mimarlık kuram ve tasarımına kaydırarak zanaat atölyelerindeki eğitimi kaldırıp atölyeleri tasarım stüdyolarına dönüştürüyordu. Mimarinin teknolojik belirlenimleriyle süssüz tasarım ihtiyacını vurgulamasına rağmen Mies incelmiş bir biçim duygusuna sahipti ve yaptığı binalara daima ince bir estetik boyut katan zarif malzemeleri tercih ediyordu. Meyer mimarlığı basitçe Bina (*Bauen*) olarak adlandırırken Mies buna Sanat-Bina (*Baukunst*) diyor; Meyer öğrencilere özelleşmiş toplumsal ihtiyaçlarca tanımlanan tasarım problemleri verirken Mies'inkiler neredeyse özelleşmiş unsurların olmadığı saf tasarım problemleriydi. Mies'in Bauhaus öğretiminde "mimarlık sanattı; uzam, orantı ve malzemeyle yüzleşmeydi" (Droste 1998, 212-14). Bu şekilde, zanaatla sanatı, estetikle işlevi birleştirme hedefiyle kurulmuş olan Bauhaus'un son dört senesi bölünmüş sanatın kutupları arasında savrulmakla geçiyordu.

Bu arada Hitler ve Naziler, savaştan yenik çıkmış, ardından da Büyük Buhranın pençesine düşmüş bir ulusun öfke ve hoşnutsuzluklarını istismar ederek iktidar yürüyüşlerini çoktan başlatmışlardı. Alman yazar, ressam ve bestecilerin de çok geçmeden keşfettikleri gibi Hitler bütün biçimleriyle modernist sanattan nefret ediyordu. Nitekim Naziler daha sonraları bugün artık çok iyi bilinen kötü şöhretli bir "Yozlaşmış Sanat" sergisi açacaklar (1937) ve Wagner'in "Alman" müziği bayrağı altında modernist edebiyat ve müziğe saldıracaklardı. Mimarlık alanında Hitler kamu binaları için yüzlerce sütundan oluşan kocaman neoklasik eserler emrediyordu; konutlarda ise Naziler geleneksel bir Alman halk üslubunu destekliyorlardı. İktidarı tamamen ele geçirme yolunda Nazilerin ilk siyasal fetihlerinden biri 1931 seçimlerinde Dessau şehrindeki seçim zaferiydi; şehrin denetimini ellerine alır almaz Bauhaus'u taciz etmeye başladılar ve en sonunda 1932 yılında da tamamen kapattılar. Mies van der Rohe, Bauhaus'u Berlin'de bir özel okul olarak diriltmeye çalıştıysa da bunun için vakit geçti artık; çünkü, 1933 yılında Hitler iktidara geldi ve polis bu okulu doğmadan öldürdü.

Gropius, Moholy-Nagy ve Mies van der Rohe de dahil olmak üzere birçok Bauhaus hocası en sonunda Birleşik Devletler'e göç ederek ve

burada büyük bir nüfuza sahip oldular (Gropius 1965). Gropius'un bildirgelerine ve 1920'li yıllarda sanatla zanaatı yeniden birleştirme yolundaki Bauhaus deneyleri gibi bir örneğe rağmen Amerika ve Avrupa'da daha sonraları sahne alan modernist tasarım ve mimarlık hareketleri, tasarımcı (sanatçı) ve imalatçı (zanaatçı) ayrımım aşamadılar. Ticari olarak dağıtmak üzere seri biçimde üretilen işlevsel parçalar olarak tasarım ürünleri, Modern Sanat Müzesi türünden mekânlara alınırlarken bile, tali sanatların bir parçası olarak kaldılar. Bu müzelerde sergilenen kumaşlar, sandalyeler ve lambalar genellikle fiili üreticilerinin eserleri olarak ya da işlevlerini hakkıyla yerine getiren şeyler olarak değil bunun yerine biçimsel üsluptaki gelişmelere ya da sanatçı-tasarımcının ifade dehasının örneği olarak sergileniyorlardı. Kendisinden çok farklı hareketler olan dada/sürrealizm ve Rus konstrüktivizmi gibi Bauhaus'un ideal ve pratiği de sanatla gündelik hayat arasındaki ayrımı aşma dürtüsünü modernizmle birleştirmişti. Gündelik hayatta kullanılan eşyaların tasarımında modernizm ve işlevselciğin hâkimiyetini sağlamış olduğu için, sanatla gündelik hayatı yeniden birleştirme amacına dada yahut Rus konstrüktivizminden daha çok yaklaşmıştı Bauhaus. Ne var ki bu hareketlerin üçü de en sonunda biçimci sanat tarihi ve sanat müzesi tarafından farklı sanat üslupları ve kuramları olarak asimile ediliyor, böylelikle de sanatın yalıtılmasına karşı itirazları susturuluyordu.

E. SANATIN BÖLÜNMESİ BAĞLAMINDA ÜÇ FİLOZOF-ELEŞTİRMEN

Modernizmin ilk yıllarındaki asimilasyon ve direniş süreçleri konusundaki yorumlarıma son vermeden, 1930'lu yıllarda modernizmin doğurduğu içsel meselelerin ötesine geçerek doğrudan doğruya temeldeki sanat ve zanaat ayrımım gündeme getirmiş olan üç filozof-eleştirmene kısaca değinmek istiyorum: Bu ayrımı iyice pekiştirmeyi hedeflemiş olan Britanyalı idealist R. G. Collingwood, bu ayrımı ortadan kaldırmayı hedeflemiş olan Amerikalı pragmatist John Dewey ve bu ayrımı aşmayı hedeflemiş olan Alman-Yahudi mistik ve Marksist Walter Benjamin. Fakat onların düşüncelerini hakkıyla anlayabilmek için şu gerçeği unutmamamız gerekiyor: Birinci Dünya Savaşı'ndaki kıyımlarla savaş sonrasında İtalya'ya faşizm ve Rusya'ya da komünizm getiren devrimlerin travmasını yaşayan Avrupa kültürü 1930'larda Hitler ve Stalin'in iktidara gelmeleriyle ve Büyük Buhranla bir kez

daha sarsıldı. Böyle bir iklimde hem Avrupa'da hem de Amerika'da birçok sanatçı ve eleştirmen modernist soyutlama ve deneyselcilikten vazgeçerek siyasi bir mesaj için daha uygun olacağını düşündükleri temsili üsluplara yöneldiler.

Collingwood'un 1920'li ve 1930'lu yıllarda kaleme aldığı yazılarında güzel sanat ve zanaat ayrımını savunması bizim için özellikle ilginç. Çünkü bu yazılarında Collingwood modern güzel sanat-zanaat kutupsallığının şunun şurasında XVIII. yüzyılda ortaya çıktığını, daha öncesinde "sanat" kelimesinin "zanaat"a yakın bir şeyleri ifade ettiğini ve sanatçıların da "kendilerini zanaatçılar" olarak gördüklerini açıkça kabul ediyordu (1938, 6). Collingwood zor bir işe girişiyordu çünkü sadece modernizmin temsil karşısındaki mücadelesini desteklemek istemiyor bundan başka hakiki sanatın siyasi bir gayeye hizmet edebileceği düşüncesinin yanlışını açığa çıkarmayı hedefliyordu ("komünizm ... propagandası"nı güden "genç yazarlarımız"dan şikâyet ediyordu) (1938, 71). Collingwood'a göre çokları sanatı "doğru" estetik anlamıyla almayı bırakıp yanlış bir yola saparak portre yahut ilahi gibi temsili ya da faydacı zanaat eserlerini sanat sayıyordu. Ona göre, izleyicileri üzerinde özgül bir etki yaratabilmek gayesiyle amaçlı olarak bir tekniğe (örneğin temsile) başvuran her türlü eser zanaattı. İster yurtsever şarkılar ve manzara resimleri isterse de Kipling'inkiler gibi ahlâkçı şiirler olsun temsili sanatların hepsi pratik hayatta yararlı özgül duygular üretmeyi hedefliyordu. Bu "mucizevi" faydalı zanaatlardan başka dedektif hikâyeleri, dans müzikleri, radyo şovları ve filmler gibi –sırf eğlendirmek için duygu uyandıran– "eğlenti" zanaatlarını da sanattan saymıyordu Collingwood. Faydalı zanaatların ve eğlenti zanaatlarının tersine hakiki sanat, yorumlayıcı bir idrak gerektiren yaratıcı bir ifade eylemiydi ona göre. Önceden tasarlanmış bir sonucu hedefleyen zanaat imalatçısının aksine hakiki sanatçı, yürüttüğü keşif ve yaratım sürecinin sonunda ortaya nasıl bir şeyin çıkacağını önceden bilmez (1930). Farklı görünmesine karşın, Collingwood güzel sanatın düzenleyici varsayımlarına getirdiği yeni yorumunda, bütün araçlar yahut türleri zanaat alanına koymuyordu aslında; herhangi bir eseri zanaat ya da sanat yapan şey sanatçının araçla *nasıl* bir bağlanım içinde olduğuydu. Her ne kadar Collingwood, çeşitli teknikleri sırf özgül bir etki yaratabilmek amacıyla kullandıklarından dolayı, çoğu filmi eğlenti ya da propaganda zanaatı sayıyor görünse de hakiki bir sanatçının film aracını yaratıcı bir kendini keşfetme ve yaratım için kullanabileceğini de kabul ediyordu. Ne var ki Collingwood'un dışavurumcu kuramının "hakiki sanat"a seçici

biçimde asimilasyona açık olmanın bedeli olarak ödediği şey de biçimci kuramlarınkiyle aynı türdendi: Özgül işlevi alçaltmak ve tekniği küçümsemek.

Tam da Collingwood'un zanaatı hakiki sanat saymanın yanlışı dediği şeyi ortaya koyduğu sırada John Dewey de özelde güzel ve faydalı sanat ve genel olarak da sanat-hayat ayrımına karşı şiddetli bir saldırıya geçiyordu: "Faydalı sanatlarla güzel sanatlar arasında *türsel* bir fark kurmak ... saçmadır ... yapılabilecek tek *temel* ayrım kötü sanatla iyi sanat arasındaki ayrımdır ve bu ayrım ... kullanım alanında olduğu gibi güzellik alanında da aynen geçerlidir" ([1925] 1988, 282-283). Collingwood gibi Dewey de modernizmi savunuyor ve o dönemde Sovyetler Birliği'nde baş gösteren "proleter sanat" düşüncesini kesin bir dille reddediyordu (1934, 344). Ancak o, Collingwood'un tersine, sadece göreneksel uygulamalı ve popüler sanatları da sanat saymakla kalmıyor aynı zamanda dikiş dikmek ve şarkı söylemekten bahçecilik ve spora varıncaya dek her türlü gündelik etkinlikleri içine alacak bir "sanat" boyutu tanımlıyordu. Dewey'in sanatla gündelik hayatı yeniden birleştirme çabasının anahtar unsuru, estetik düşüncesini özel ve ayrı bir deneyim türünden ziyade bütün insani deneyimleri içine alan bir boyut olarak yeniden tanımlamasıydı. Dewey'e göre, dengesizliğin peşinden gelen uyum duygusu her hatırda kalıcı deneyimin özüydü ve estetik deneyimi öteki deneyim türlerinden ayıran tek şey, estetiğin, böyle bir uyumun özellikle bütünleşerek tamamlandığı an olmasıdır. Aslında aşçılıktan ressamlığa kadar bütün sanatlar şu ya da bu ölçüde estetik veya bütünleşmiş bir deneyim sunuyordu ama "güzel sanatlar bu olguyu yakalayıp en üst anlamına ulaştırıyor"du (1934, 26, 195). Dewey faydanın, dengesizliğin ardından gelen estetik uyum deneyiminin önünü kesen bir şey olmasının gerekmediğini vurguluyordu: nasıl ki bir balıkçının daha sonra tuttuğu balığı yemesi olta atmaktan estetik bir zevk almasını engellemiyorsa aynı şekilde bir kişinin çay içerken kullandığı kupanın estetik yönünü sırf onu kullandığı için değerlendirememesi de söz konusu değildi (1934, 13-15, 46-56, 261). Hakiki sanat "aynı anda hem araçsal hem de mükemmeldir" ve sanatı faydalı sanatlar ve güzel sanatlar olarak böldüğümüz anda "sanatın içkin anlamını mahvetmiş oluruz" ([1925] 1988, 271). Dewey'in güzel sanatlarla faydalı sanatları birleştirme gayretinin pratik sonuçlarından biri de zengin arkadaşı Albert Barnes'ın, zarif şekillerde yapılmış ambar menteşesi koleksiyonunu Pennsylvania'daki özel müzesinde dünya çapındaki modernist tablolarla birlikte sergilemesiydi.

Dewey faydalı herhangi bir nesnenin aynı zamanda estetik bir deneyim de *sunabileceğini* kabul ederek güzel sanatlarla zanaat arasında açıkça bir süreklilik tesis ediyordu etmesine ama *Art as Experience*'da [Deneyim Olarak Sanat] hem zanaat becerisini hem de özgül faydayı küçümseyen pasajlar da yer alıyordu. "Nesnenin kendisini umursamadığımız sırf faydalılık" ile faydayı umursamadığımız estetik deneyim arasında bir ikilik öngörüyordu kitabın bazı yerlerinde. "Estetik sanat eseri ... tanımı ve sınırı belli bir yaşama biçimi beyan etmekten ziyade hayata hizmet eder" (1934, 135). Dewey'in güzel sanat ve faydalı sanat kutupsallığının hakkından gelme girişimi bu noktada yalpalıyor. Dewey faydalı nesnelerin estetik boyutunu kelimenin normal anlamıyla bunların *faydasında* –yani özgül işlevlerinde– konumlandırmıyor, Emerson gibi, çoğunlukla estetik niteliği "hayatın amaçları" için faydasında konumlandırıyordu. Riegl'in biçimci kuramı ya da Collingwood'un dışavurumcu kuramıyla karşılaştırıldığında Dewey sanatta işleve, tekniğe ve maddeselliğe daha pozitif bir rol biçiyordu; ama yine de faydalı sanatlara bakışı son tahlilde ikircikliydi. Buna rağmen Dewey direniş geleneğinin anahtar isimlerinden biri olma özelliğini hâlâ koruyor ve son zamanlarda onun sanat ve estetik kavramlarını yeniden yapılandırma girişimine ilgi canlanmış durumda (Shusterman 2000).

Walter Benjamin 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında Almanya'daki yıkıcı enflasyonu, işsizliği ve siyasal şiddeti yaşamıştı; tek gelir kaynağı eleştiri yazılarıydı. Nazilerin iktidarı ele geçirmelerinin ardından Paris'e gitti. Burada, faaliyetlerini Amerika'da sürgün olarak yürüten Alman Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nden* küçük meblağlı bir maaş alıyordu. Benjamin'in ilk edebi çalışmaları ve kuramsal araştırmaları Yahudi mistik geleneğini izlemişti. Ancak 1930 yılına gelindiğinde –dinsel ütopyacılığından asla vazgeçmese de– materyalist bir bakış açısına yöneliyordu. Sıkça alıntı yapılan ve derlemelere alınan, 1936 tarihli "Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri"** başlıklı denemesinde kitle iletişim araçları çağına kadar sanat eserinin bir "hale"sinin olduğunu ileri sürüyordu. Buna göre, ortaçağ ve Rönesans'ta bu hale [aura] esas itibarıyla temsil ettiği şeyden türetilen dinsel bir haleydi. Erken modern dönemde ise sanat eseri gittikçe dünyevileşiyor, buna paralel olarak sanat eserinin eski ritüel halesi de bir çeşit Sanat dini olan kendine yeten eşsiz eserin estetik halesine dönüşüyordu. Fakat XX. yüzyılda çok sayıda ucuz kopyalar

* Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü veya kısaca Frankfurt Okulu. (y.h.n.)

** Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

üreten yeni kitle iletişim araçları olan fotoğrafçılık, sinema ve ses kaydıyla birlikte bu tekil sanat eserinin halesi küçülmüştü. Benjamin'e göre bu yeni araçlar XX. yüzyılın hayati sanat biçimleriydi çünkü bunlar sanatı estetik tecritten kurtararak sanatın gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlev icra etmesini mümkün kılıyorlardı (1969, 217-52).

Benjamin'in bu şekilde coşkuyla kitle iletişim araçlarına sarılması ve bağımsız sanat eserini reddetmesi Theodor Adorno'dan başlayarak günümüze kadar çokları tarafından eleştirilmiştir.[4] Fakat Benjamin'in öteki yazılarının çoğu, bu en meşhur denemesindeki yer yer kaba Marksizmine göre daha açık uçluydu. Örneğin "Hikâye Anlatıcısı"nda, sanayi öncesi toplumdaki köylülerin, zanaatçıların ve tüccarların icra ettikleri hikâye anlatıcılığının kişisel deneyimden ortaya çıkan ve atasözlerinin geleneksel bilgeliğini taşıyan bir zanaat olduğunu iddia ediyordu. Ne var ki matbaanın icadıyla birlikte kişisel hikâye anlatıcılığının rolü de gittikçe azalıyor ve hikâye anlatıcılığının yerini yalnız bir sanatçı-yazar tarafından tek başına yazılıp yine okuyucular tarafından tek başına okunan roman gibi türler almaya başlıyordu. Benjamin hikâye anlatıcılığı zanaatından belirgin bir nostaljiyle söz ediyordu ve bu durum, Bernd Witte'ye göre, Stalin tarafından ortadan kaldırılmadan önce Sovyetler Birliği'inde sayıları hızla artan "işçi-muhabirler"e duyduğu hayranlıkla bağlantılıydı (Witte 1991). Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar" başlıklı denemesine göre, işçi-muhabir tiplemesi "yazarla kamuoyu arasındaki ayrım"ı ortadan kaldırmaya başlıyordu ve "okuyucu yazar olmaya daima hazır"dı. Yazmak uzmanlık isteyen bir sanat olmaktan çıkıyor ve gündelik bir pratiğe dönüşüyordu (1986, 255). Benjamin 1940 senesinde yaklaşan Alman ordularından kaçarak İspanya sınırına gidiyor, içinde bulunduğu grup yakalanınca da esir düşmekten korkarak intihar ediyordu. Benjamin, mekanik röprodüksiyon çağındaki sanata ilişkin düşüncesinin mistik ve materyalist yönlerini uzlaştırma şansına sahip olmadı hiçbir zaman ama çoklarına göre onun denemeleri bölünmüş sanat üzerine düşünenler için en aydınlatıcı XX. yüzyıl metinleri arasında yer alıyor.

4. Adorno'ya göre Schoenberg'in yahut Kafka'nın eserleri gibi en güç avangard sanatların sadece apolitik bir estetik düşünüşü teşvik ettikleri söylenemezdi ve kitle iletişim araçları, tam tersine, işçileri edilgen tüketicilere dönüştüren kapitalist bir "kültür endüstrisi"nin yoz araçlarıydı. Öteki eleştirmenler ise bütün "hale" kavramını biraz karışık ve sorgulanabilir bulmuşlardır.

F. MODERNİZMİN VE BİÇİMCİLİĞİN ZAFERİ

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından müzik, edebiyat ve resim dünyası modernizmin içsel kavgalarına geri döndü. Gerçi Fransa'da varoluşçuluk, toplumsal kaygılar taşıyan son derece ayrıksı türde bir edebiyat için ilgi odağıydı ama Birleşik Devletler'de, hem edebiyatta hem de resimde, biraz da 1940'lardaki birçok Avrupalı sürgünden öğrenilen dersler sayesinde modernist denemenin yeniden canlanıp zafere ulaşmasıyla birlikte toplumsal bağlanımlar ve temsili üsluplar birdenbire gözden düştü. Sanatın kendi içindeki bu kaymaya paralel olarak, edebiyat (Cleanth Brooks), görsel sanatlar (Clement Greenberg) ve estetik (Monroe Beardsley) alanındaki eleştirmenler arasında da biçimci kuramlar itibar kazanıyordu. Collingwood, Dewey ve Benjamin'in yaptıkları türden, temeldeki güzel sanat ve zanaat, sanat ve toplum ayrımlarına yönelik temel olarak alınan incelemeler, 1930'lu yılların ve savaş yıllarının toplumsal bilinç taşıyan sanatı, edebiyatı ve müziğiyle birlikte ikinci plana düşüyordu. Görsel sanatlar alanında, Jackson Pollock ve Willem de Kooning'in soyut dışavurumculuğunu destekleyen kimi eleştirmenler gerçekçi eserlerin sanat olduğunu bile pekâlâ reddedebiliyorlardı. Edebiyat eleştirisi alanına ve okulların edebiyat bölümlerine ise Yeni Eleştiri adı verilen biçimci hareket egemen olmuştu, artık öğrenciler şiirlerin ya da romanların biyografik kökenleri yahut siyasal içerimlerini bırakıp ayrıntılı biçimde bunların içsel analizleri üzerinde yoğunlaşmaya teşvik ediliyordu. Pierre Boulez gibi avangard müziğin öncüleri tonal bestecileri rahatlıkla işe yaramaz diye bir kenara bırakmaya hazırlardı. Milton Babbitt de 1958 yılında yayımlanan "Dinlememeniz Kimin Umurunda?" başlıklı meşhur bir denemesinde, modernist müziği çok az insanın dinlemesini bu müziğin erdemi haline getirdi (Schwartz ve Childs 1998).

1950'li yıllarda modernizm ve biçimcilik Soğuk Savaş ortamında beklenmedik bir rüzgâr yakalıyorlardı. Hitler ve Nazilerin hatırasının hâlâ taze olduğu ve Stalin'in kültür bakanı Andrei Jdanov'un "biçimciliği" bir kere daha açıkça kapitalist bir "dekadans" alameti olarak itham ettiği bir ortamda modernizm ve biçimcilik totalitarizm karşıtlığının bayrağı haline geliyordu. ABD hükümetinin temsilcisi olarak hareket eden Modern Sanat Müzesi, komünist bloktaki sansür ve atalete karşı Amerika'nın yaratıcı özgürlüğünün ve sanatsal önderliğinin göstergesi olarak soyut dışavurumcu resimlerin yer aldığı gezici sergileri destekliyordu. Batı Almanya'da ise 1956 senesinde Cassel'de açılan yıllık çağdaş sanat sergisi olan *Documenta*'nın posterlerinde

şu cümle yer alıyordu: "Soyut Sanat özgür dünyanın dilidir." Bu arada Darmstadt'da bugün artık efsaneleşen, Pierre Boulez, Luciano Berio ve Karlheinz Stockhausen'in de aralarında bulunduğu avangard besteciler dünyasından uluslararası bir yandaş kitlesinin de katıldığı "yeni müzik için yaz kursları" dizisi 1946'dan itibaren devam ettirilmekteydi. Darmstadt'ın ilk yıllardaki katılımcılarının, biçimci müziğin Sovyetler tarafından kınanışım unutmaları mümkün olmuyordu çünkü aynı kınama Berlin kuşatmasının olduğu ve Müttefiklerin hava köprüsü kurdukları yıl olan 1948'de Komünist Parti'nin Merkez Komitesi tarafından tekrar dile getiriliyordu. Böyle bir ortamda, müzikal estetik üzerine yazılar yazan başlıca filozoflardan biri olan Theodor Adorno'nun, hem Batılı popüler müziğe ("kapitalist eğlence endüstrisi") ve hem de Amerikalı senfoni dinleyicileriyle birlikte Doğu Avrupa'daki "kaba Marksistler"in favorisi olan tonal müziğe karşı diziselciliği savunması hiç de şaşırtıcı değildi. Ne var ki, Karol Berger'in işaret ettiği gibi, 1955 senesinde Stalin ölünce Polonya gibi komünist ülkelerde iktidarı ellerinde bulunduran partiler müzikteki modernist soyutlamanın siyaseten zararsız olduğunu fark ediyorlardı. Bu sırada, Batı Avrupalı müzikal avangardlar "konforlu rollerine, ... kendilerinden menkul yağcı burjuva karşıtı yıkıcılık imgelerini resmi destekle harmanlama rolüne" ısınırlarken Amerikalı müzikal avangardlar da "üniversitelerdeki koltuklarını sağlamlaştırıyorlar"dı (Berger 2000, 147).

1950'li yılların ortasına gelindiğinde New York, sanat dünyasının hac yeri olmuştu ve Amerikalı besteci, yazar ve sanatçılar da uluslararası şöhret merdiveninin basamaklarını tırmanmaya başlıyorlardı. Öte yandan üniversitelerdeki edebiyat, müzik ve tiyatro bölümleriyle güzel sanat okulları gittikçe büyüyor ve öğrenci sayılarında patlama yaşanıyordu. Görsel sanatlarda ise, seramik, dokumacılık, fotoğrafçılık ve sinema gibi, daha önceleri genellikle çıraklık yoluyla ya da ticari okullarda öğrenilen sanatlar için güzel sanat okullarında yeni bölümler açılıyordu. Yeni türlerle yeni sanatların güzel sanat kurumlarına daha geniş ölçüde asimile edilmesi süreci, artık yayılmayı mümkün kılan iyimser bir toplumsal/ekonomik çevrede işliyordu. 1964 senesinde Ulusal Sanat Vakfı'nın kurulmasıyla birlikte sanat, Birleşik Devletler'de kamu önünde büyük bir onay görüyor, bunun ardından da galerilerin, müzelerin, senfonilerin, dans ve tiyatro kumpanyalarının, sanat festivallerinin, edebiyat dergilerinin ve ödüllerinin, yerel ve ulusal sanat konseylerinin sayısında tarihte eşi benzeri olmayan bir patlama yaşanıyordu. Sanat, nihayet, tarihinde

hiçbir zaman en öncelikli yatırım alanları içine kültürü almamış olan bir ülkede kamusal olarak tanınmıştı. Gerçekten de sanatın hayattaki yerinin yükseltilmesi retoriği öyle bir hal almıştı ki bizzat sanat dünyasının içinden pop art biçiminde bir tepki geldi, özellikle Andy Warhol'un reklamlardan yahut haber fotoğraflarından türettiği serigrafik imgeleriyle "özgünlük" gibi kutsal kavramlarla alay edişi ve stüdyosuna –ki işlerin çoğunu genellikle asistanları yapıyordu– "Fabrika" adını verişi biçiminde bir tepkiydi bu. Tabii, Clement Greenberg gibi birkaç inatçı biçimcinin tepkisini saymazsak, bütün bunlar bir sanatçı olarak Warhol'un ününe ün katıyordu sadece. Fakat her şeye rağmen temeldeki güzel sanat ve zanaat kutupsallığı, asimilasyon ve direniş süreçleriyle artık içinden çıkılmaz bir hâl almış olan sanatın üretimini ve aldığı tepkiyi çarpıtmaya devam etti. İşte son bölümde son yarım yüzyıldan bazı örneklere göz atacağım.

XV
Sanat ve Zanaat Ayrımının Ötesi mi?

1977 senesinde *Kitch's Lost Meal* [Kitch'in Son Yemeği] adlı filminin gösterimi için Telluride Film Festivali'ne davet edilen Carolee Schneemann "film karesinden fırlarcasına" sahneye çıkarak doğrudan seyircisinin karşısına dikildi sinirli bir biçimde. Elbiselerini çıkarıp vücuduna çamurdan şeritler çektikten sonra yavaşça vajinasından rulo şeklinde bir kâğıt çıkarmaya başlayıp, bir yandan da kâğıtta yazılanları okudu yüksek sesle. Kâğıtta, filminin "kişisel kırıntıları ... bayağı duyarlılığı ... günlük tutma iptilası"ndan şikâyet eden bir film yapımcısıyla karşılaşması anlatılıyordu. *Interior Scroll* [İç Mekândaki Rulo] olarak bilinen Schneemann'ın bu performansı birkaç farklı düzlemde –yaratıcılar ve doğurucular olarak kadınların kimliği, kişisel deneyimin sanat yapımındaki yeri ve bilgeliğin vücudun neresinde bu-

lunduğu gibi– tartışmalara yol açıyordu. 1970'li yıllardaki çoğu performans sanatı gibi *İç Mekândaki Rulo*'yla hedeflenen şey de aynıydı: Schneemann'ın "izleyici algısındaki mesafelilik" olarak adlandırdığı şeyi, sinemada, müzikte ya da edebiyatta çok sık rastlanan edilgen seyir, dinleme yahut okumayı aşmak (Sayre 1989, 90).

Gerçi 1970'ten bu yana sanat genellemeye meydan okuyan bir çoğulculukla karakterize ediliyor ama yine de şöyle bir genelleme yapmak mümkün: Son otuz yılın başlıca eğilimlerinden biri, en mahrem kişisel alandan tutun da en genel siyasal alana kadar bütün bir hayatla sanatı yeniden bütünleştirmeye çalışmıştır. Öte yandan Batı kültürü ise, zorlayıcı bir dürtüyle aynı hareketleri bıkıp usanmadan defalarca tekrarlamak zorunda kalmış birisi gibi, ilk olarak sanatı güzel sanat ve zanaat olarak ikiye ayrımakta ve sonra da sanatı toplumun geri kalan alanlarından koparmakta kullandığı bölüp ayırma işinden bu dönemde de vazgeçemiyor gibiydi. Fakat bu devam eden bölme işi, bu sefer, her biri kendi üslubunca bölünmeyi baltalayan asimilasyon ve direniş süreçleriyle iç içe geçiyordu. İşte bu bölümde, sanat ve zanaat ayrımıyla asimilasyon ve direniş süreçleri arasındaki etkileşimden doğan bazı paradoks ve çarpıtmaları sorgulayacağım. Bu paradoks ve çarpıtmaları farklı çerçevelerde ele alacağım: "İlkel" sanat yahut "kabile" sanatı, "sanat olarak zanaat" hareketi, mimarlıktaki "sanat" ve "işlev" gerginliği, sanat olarak fotoğrafçılıktaki patlama, "edebiyatın ölümü" korkuları, kitlesel müzik ve sinema hakkındaki tartışmalar, sanat dünyasındaki sanatla hayatı yeniden birleştirme amaçlı çeşitli girişimler ve bazı tartışmalı kamusal sanat eserleri.

A. "İLKEL" SANAT

XX. yüzyılın başında Paris'ten Moskova'ya kadar bütün Avrupalı sanatçılar "uygar olmayan" her şeyden büyüleniyorlardı: Çocukların, naif amatörlerin, akıl hastalarının, köylülerin, "ilkel" halkların sanatları.[1] Gerçi XX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde "ilkel sanat"ın güzel

1. Modernizmin popüler mitlerinden biri de ilkel sanatın Picasso tarafından "keşfe dildiği"ydi. Oysa Afrikalıların, Okyanusyalıların ve Yerli Amerikalıların nesnelerinin etnografya koleksiyonlarından çıkıp da sanat müzelerine girişinin gerçek hikâyesi çok daha karmaşıktır ve XVIII. yüzyıldaki bozulmamış ilkel düşüncelerinden tutun da XIX. yüzyıldaki Sanatın "kökenleri" arayışına, Gauguin ve Conrad'ın yerli halklara cinsel özgürlük ve esrarengiz bir tinsellik atfetmelerine, oradan da "bu adsız vahşiler"in "tam plastik özgürlük"lerini bir himayeci edasıyla öven Roger Fry gibi XX. yüzyılın başlarının dışavurumcu ve biçimci kuramcılarına kadar birçok etkenle ilintiliydi ([1920] 1956, 100).

sanat kurumlarına asimilasyonu tamamlanmıştı ama 1980'li yıllarda "ilkel" teriminin himayeci içerimlerine yönelik saldırılar o denli başarılı oldu ki bu terim kısa süre içinde müzelerin cephe duvarlarından ve kitap kapaklarından neredeyse tamamen silinip gitti (Fabian 1983; Clifford 1988; Torgovnick 1990). Güneybatı Yerlilerinin sanatlarına tahsis edilmiş olan Phoenix's Heard Müzesi'ni ilk kez ziyaret ettiğim 1983 senesinde "Antropoloji İlkel Sanat" kelimeleri müzenin cephe duvarındaki yerlerini hâlâ koruyorlardı. Ancak 1991 senesinde gittiğim zaman sadece bu kelimeler sökülmekle kalmamıştı, bundan başka aynı müzede *Egzotik Yanılsama: Sanat, Romans ve Piyasa* adlı, yerlilerin el ürünlerinin [artifacts] sanat olarak sahiplenilmesini sorgulayan bir sergi vardı.

Ne var ki siyaseten doğru olmayan bir terminolojiyi bırakmak, olsa olsa, bir kelimenin yerine bir başkasını koymakla düşüncemizi de değiştirdiğimiz gibi bir yanılsama yaratabilir.[2] Bazı iyi niyetli eleştirmenlere göre, bir yandan incitici biçimde etnosantrik bir terim olarak "ilkel"i atıp iltifat kabilinden evrensel bir terim olarak "sanat"ı bırakmak ama öte yandan da "sanat eseri statüsüne terfi" ettirilen etnografik nesnelerden söz etmek mümkündür (Price 1989, 68). Ne var ki bu terfi işi genellikle sadece Avrupalı güzel sanat düşüncelerine uyan şeylere uygulanırken, uymayanlar zanaat statüsüne indiriliyor; oysa bu şeyleri üreten kültürlerde böyle bir ayrım mevcut değil. Örneğin 1980'li yıllarda Alaska'daki Eyalet Sanat Konseyi'nden bir temsilci, Alaska Yerlilerinden Inuitlere, fildişi oymacılığı ve boncuk işleri "sanat olarak" desteklenirken Eskimo sandalı yahut zıpkın yapımının neden desteklenmediğini sürekli açıklamak zorunda kalıyordu (Jones 1986). Bizlere çok doğal gelen bu sanat ve zanaat ayrımı Avro-Amerikan sanat sisteminin kültürünü tamamen içselleştirmemiş insanlara çok keyfi geliyor. Bizdeki sanat ve zanaat kutupsallığı şöyle bir alternatif dayatıyor: Ya bu tür toplumların sanatlarını zorla yabancı bir (güzel) sanat kalıbına sokacağız yahut da bunları sırf zanaat olarak küçümseyeceğiz. Bundan kaçınmak adına, hayran kaldığımız müzikleri, dansları ya da yontuları zanaat statüsüne indirerek bulaştığımız negatif etnik merkezcilikten kurtulabilmek için bunları güzel sanatlara asimile ederek pozitif etnik merkezciliğe sarılıyoruz. Halbuki Afri-

2. "Kabile" de tıpkı "ilkel" gibi sorunlu bir tanımlama. Fakat bu türden eserleri yaratan çok çeşitli toplumların hepsini birden içine alabilecek tatminkâr bir genel terim bulmak da çok zor. Ben burada mükemmel bir çözüm olmasa bile itiraza daha az açık bir terim olarak "küçük ölçekli"yi kullanıyorum. Bkz. Anderson (1989) ve Graburn (1976). Louvre'un 2000 baharında bir "arts primitifs" galerisi açarak bu sorundan kurtulmayı denediği Fransa'da kimileri "arts premiers" terimini tercih ediyor.

kalıların yahut Polinezyalıların maskelerini ritüel bağlamlarından çıkarıp, öteki kostümlerden de ayırdıktan sonra pazar günleri seyre dalmak için pleksiglas mahfazalarda kutsal emanet gibi saklamak ancak ve sadece "sanat için sanat"ı en yüce değer olarak görenlerin gözünde kaçınılmaz bir "terfi" olabilir (şekil 77 ve 78).

"İlkel sanat" yahut "kabile sanatı" tabirindeki "sanat"ı yeniden düşünmekteki başarısızlığın en fazla açığa çıktığı yer, "ilkel taklitler" konusundaki uyarılarla "turistik sanat"a yönelen küçümsemelerdir. Hani neredeyse Avrupalılar ve Amerikalılar Sanat diye küçük ölçekli toplumların el ürünlerinden koleksiyon yapmaya ve onların müzik ve danslarını kaydetmeye başlar başlamaz bu toplumlar karşılarına çıkan bu yeni fırsatlara ayak uydurdular. Bugün yabancılar için ritüel dansları ve müzikleri icra etmek ya da oymalar, dokumalar ve çanak çömlekler üretmek bu türden birçok topluluk için önemli bir gelir kaynağı haline gelmiş bulunuyor (Jules-Rosette 1984). Fakat ticarete karşı olan güzel sanat önyargılarından dolayı Avrupalılarla Amerikalılar, para için yapılan yahut icra edilen her şeye dudak büküp, sadece sahici [authentic] olarak tanımladıkları şeyleri istiyorlar. "Sahici" genellikle sadece geleneksel bir amaca hizmet etmesi için atadan-babadan kalma bir tarzda yapılmış şeyler için kullanılırken yabancılara satılmak üzere üretilmiş şeyler taklit, turistik sanat yahut kitsch zanaat olarak hor görülüyor. Afrikalı sanatların sergilendiği galerileri ziyaret edenler bazen bir maskenin fiyat etiketinin üzerinde sadece "kabile"nin isminin değil aynı zamanda "kabile danslarında kullanılmıştır" ibaresinin de yazılı olduğunu görürler. Bu tavrın kavramsal ilginçliği şuradadır: Bizdeki anlamıyla "sanat" amacıyla değil de işlevsel nesneler olarak oyulmuş olan eserler "sahici kabile sanatı" sayılırken, tam tersine bizdeki anlamıyla "sanat" niyetine oyulan –yani, öncelikle görünüşleri yüzünden takdir ve muhafaza edilmek için yapılan– eserler zanaat statüsüne indirgeniyor. Yani geleneksel Avrupalı güzel sanat ve zanaat ayrımı, iş "kabile sanatı" piyasasına gelince paradoksal biçimde tersine dönüyor. Faydacı el ürünleri sanat statüsüne terfi ettirilirken faydacı olmayan el ürünleri rütbe indirimi yapılarak zanaat kategorisine düşürülüyor.

Yabancılara satılmak için oyulmuş bir maske yahut iktidar figürü ile seremonilerde kullanılan zengin çağrışımlı parçalar arasında elbette önemli bir fark *vardır*. Fakat bu fark sanatla zanaat arasındaki fark değildir. Özelleşmiş ritüellerde kullanılmak üzere oyulmuş olan eserlerin tinsel anlamları bizim güzel sanata atfettiğimiz tinsellikle aynı değildir. Bir Baule oymacısı danslarda giyilmek üzere ürkütücü



Şekil 77. Baga halkı, başlık (Nimba), XIX. yüzyıl ortasından XX. yüzyıla; metal raptiyeler dışında ahşap, 119,4 X 33 X 61 santimetre. W. G. Field Fund, Inc., ve E. E. Ayer Endowment'ın Charles L. Hutchinson'un anısına armağanları. 1957.160. Fotoğraf © 2000. Chicago Sanat Enstitüsü. Her Hakkı Saklıdır. Benzer bir başlığın asıl bağlamında bir kostümle giyilmiş hali için Şekil 78'e bakınız.

bir mihver maske yaparken bununla köyünü korumayı amaçlardı. Halbuki aynı maske bu bağlamından soyutlanarak sanat müzesindeki mahfazaya konduğu, bir gösteriş kitabı için fotoğrafı çekildiği yahut



Şekil 78. Baga halkı, kostümüyle Nimba başlığı. Fotoğraf André Arcin'in *Histoire de la Guinée Française* adlı eserinden (Paris: A Challamel, 1911) alınmadır. Hareket halindeyken fotoğraf çekmenin yaygın olarak kullanıldığı zamanlardan önceye ait olan ve poz verilerek çekilen bu fotoğraf, kalabalık bir katılımcı topluluğunun bir dramatik ritüelindeki davullar, danslar ve şarkıları da içine alan seremoninin bir unsuru olan hareket halindeki kostümlü figürün dinamizmini yansıtmıyor.

modern sanat söylemine oturtulduğu anda farklı bir anlam sistemine girmiş olur. Maskenin zengin çağrışımları üzerine anlatılan hikâyeler galerilerde yorgun düşmüş sanat seyircisini belki birazcık heyecanlandırabilir ama artık maske, Quatrêmere'nin Louvre'a getirilmek üzere İtalyan kiliselerinden sökülen altar parçaları için dediği gibi, sadece sanat olmuştur.[3]

Sanat ve zanaat ayrımının çarpıtıcı etkilerinin gittikçe daha fazla insan tarafından görüldüğüne dair işaretler mevcut. Gerçi bazı müze-

3. Bu şekilde röprodüksiyonlar (ya da, küratörlerin ve sanat eseri tüccarlarının deyişiyle, "taklitler") yapan oyma atölyelerinin birçoğu aynı zamanda ritüellerde kullanılacak parçalar da yapıyor ve "çok gerçekçi bir tavırla" da yaptıkları işi "patronların emirlerini yerine getirmek" olarak görüyorlar genellikle (Kasfir 1992, 45). Fiili bir röprodüksiyon atölyesine ilişkin en iyi değerlendirme Ross ve Reichert'in çalışmalarıdır (1983). "Turistik sanat"taki karmaşık sembolik etkileşim için bkz. Jules-Rosette (1984); Afrikalı sanat piyasası için bkz. Steiner (1994). Asimilasyonun savunusu için Danto (1994), Davies (2000) ve Dutton'a (2000), eleştirisi için ise Shiner'a (1994) bakabilirsiniz.

ler hâlâ mücevher kutuları sergilemeye devam ediyorlar ama ötekiler, Heard Müzesi'nin yukarıda sözünü ettiğim 1991 sergisinde yaptığı gibi, Avrupalı güzel sanat sistemiyle öteki kültürlerin toplumla bütünleşmiş sanat/zanaat gelenekleri arasındaki farklılıkları daha doğrudan bir biçimde ifade ediyorlar. Susan Vogel'in 1997 yılındaki örnek sergisi *Baule: Afrikalı Sanat, Batılı Göz* nesneleri bağlama oturtmakta ve farklılık meselesini ortaya atmakta o denli başarılıydı ki kimi eleştirmenler serginin bir antropoloji sergisini andırdığından şikâyet ediyordu (Vogel 1997). Bazen yerli halklar yabancıların bu "terfi" girişimlerinin üstesinden bizzat kendileri gelmektedir. Örneğin Zuniler, Denver Sanat Müzesi'ni Ahauuta'larını (savaş tanrıları) kendilerine iade etmek zorunda bırakmışlar, kuzeybatı sahilindeki Kwagiulthlar ise kendi el ürünlerini tipik Avro-Amerikan sanat müzesininkinden farklı ilkelere göre örgütlenen kültürel müzelerde bir araya toplamışlardır (Clifford 1988, 1997). Hatta daha geleneksel sanat müzelerinde bile Yerli Amerikalıların seslerine kulak verilmektedir. Apaçi, Hopi ve Tewaların ortak mirasına sahip olan Michael Lacapa'nın şu ifadeleri Santa Fe'deki Kızılderili Sanatı ve Kültürü Müzesi'ndeki –Yerli Amerikalıların araştırma, eğitim ve sergi faaliyetlerine katıldıkları yeni bir müze tipi– bir sergide yer alıyordu:

> Ailemizin bireylerinin elleriyle yarattıkları bir esere ne diyoruz? Benim evimde, bir hikâyeyi anlatmak için tasarımlarla resimlenmiş çanak çömlek diyoruz. Annemin evinde, damadın ailesi için hazırlanan mavi mısır yemeğinin konulduğu düğün sepeti diyoruz. Anneannemin evinde, Hopilerin dünyasını koruyan bir hayat gücünü simgeleyen oyma bir imge olan Kachina oyuncak bebek diyoruz. Bizler görmek, dokunmak ve hissetmek için hayata dair parçalar yapıyoruz. Bunlara "Sanat" mı diyeceğiz? Umarım demeyiz. Çünkü bu durumda ruhunu kaybedebilir. Hayatını. Halkını.[4]

Afrika ve Pasifik bölgesinde geleneksel sanatların halen üretildiği küçük ölçekli toplumların birçoğu on yıllardan beri yeni ulus devletlerin parçası olarak yaşıyorlar ve buralardaki hızlı modernleşmeyle birlikte geleneksel sanatların toplumsal ve dinsel bağlamları da gittikçe daha fazla baltalanıyor. Bu toplumlar kültürel miraslarını yaşatma derdindeyken ve bunların doymak bilmez bir dünya sanat piyasasının içinde eriyip gitmesini engellemeye çalışırlarken kimi Afrika ülkeleri

4. Ben bu ifadeleri 1997 yılındaki bir ziyaretim sırasında gördüm. Müzenin internet sitesinde, Temmuz 2000 itibarıyla, müzenin misyonu, "Yerli Amerikalıların sanat ve kültürünün yorumlanmasında yeni bir yaklaşıma, Yerlilerle Yerli-olmayanların araştırma, eğitim-öğretime ve sergilere aktif biçimde katıldıkları bir yaklaşıma öncülük etmek" olarak tanımlanıyor (http://www.miaclab.org).

Avrupa modeline göre örgütlenen sanat okulları ve müzelere fon ayırıyorlar. Geleneksel maskeler ve oyma figürler Afrikalı üst sınıfların koleksiyon malzemesine dönüşmüştür ve bugün bazı hükümetler ulusal müzelere konulmak üzere ritüellerde kullanılan nesnelerin röprodüksiyonlarını yapabilecek geleneksel oymacılar arıyorlar. Fakat bir yandan geleneksel oymacılık, müzik ve ritüeller silinip giderken ya da melez türlere dönüşürken öte yandan Afrikalı birçok kentli ressam, heykelci, müzisyen ve yazar en son tür ve üslupları kullanarak uluslararası piyasada başarıyla rekabet ediyor. Tıpkı kendilerini "Yerli sanatçılar" olarak stereotipleştiren beyazlara kızan birçok Yerli Amerikalı sanatçı gibi Afrikalı ressam ve heykelciler de kendilerini küresel güzel sanat yahut popüler sanat sistemleri içinde iş yapan normal sanatçılar olarak görüyorlar (Oguibe ve Enzwezor 1999). Bu arada, Avrupa ve Amerika'daki birçok sanat eseri tüccarı, galeri ve müze sadece geleneksel ritüel oymalarını tercih etmeye devam etmekle kalmayıp aynı zamanda çağdaş Afrika işlevsel ve halk sanatı ürünlerini –otomobil şeklindeki tabutlardan tutun da sapanlara ve berber dükkânlarındaki tabelalara varıncaya dek– asimile etmeye başlıyor (Vogel 1991; Steiner 1994).[5]

B. SANAT OLARAK ZANAAT

Güzel sanat ve zanaat ayrımının öteki kültürlerin sanatlarının sahiplenilmesinde kullanıldığını görmek hiç de şaşırtıcı değil tabii. Asıl şaşırtıcı *olan* bu ayrımın tam da Morris'in böyle bir ayrıma meydan vermeyeceğini umduğu zanaatın kendisini bölmekte kullanıldığını görmektir. Gerçi "sanat olarak zanaat" adı verilen hareketin taraftarları güzel sanatla zanaat arasındaki engeli aşmış olduklarını iddia

5. Kabile sanatının sahiplenilmesiyle ilgili sorunların bir kısmını aynı şekilde halk sanatının güzel sanata asimilasyonu hevesinde de görebiliriz. Örneğin folklorcu John Michael Vlach halk yorganlarının, çanak çömleklerinin ve mobilyalarının "güzel sanatın kötü ve kusurlu bir taklidi olarak değil, dengi olarak" görülmesi gerektiğini vurguluyor (1991). Aynı şekilde Henry Glassie de, çoğu halk ürününün bunları yapan ve kullananlar tarafından zanaat becerisi ve işlev bağlamında değerlendirildiğini kabul etmesine rağmen, bizim bunlara zanaat değil sanat dememiz gerektiğini çünkü "sanatın bizim için böyle yüce bir terim olduğunu" söylüyor (1989, 50). Aslında Vlach ile Glassie'nin halk sanatının statüsünü yükseltme arzularını anlıyorum ama bu iki ismin hiçbiri de, bu çarpıtmalara yol açan güzel sanat kategorisinin kendisini güçlü biçimde sorgulamıyor, sadece halk sanatını güzel sanata sokmak istiyorlar. Bu çarpıtmalar "yabancıların" sanatı denen şeyin sahiplenilmesinde daha da beter bir hal alıyor: bu şekilde adlandırılan sanatı yapanların derin tinsel ve dinsel mücadeleleriyle görüşleri ya göz ardı ediliyor ya da sanat kamuoyunun ilgisini çekmek için istismar ediliyor. Hall ve Metcalf'daki (1994) Ames'in, Cubbs'un, Lippard'ın ve Metcalf'ın makalelerine bakınız.

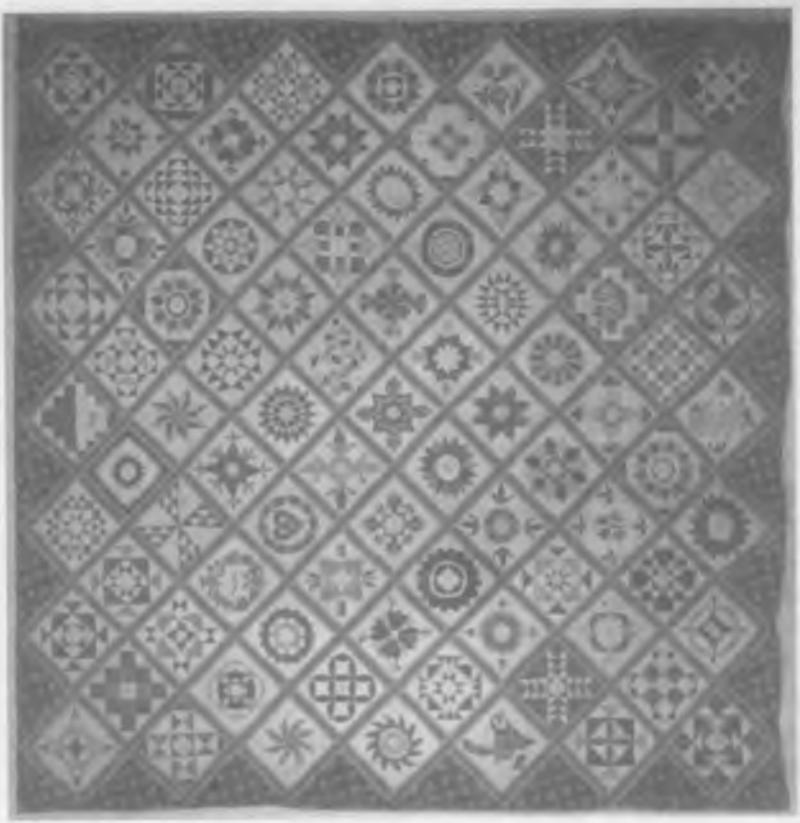
ediyorlar ama gerçekte bu hareket tam da stüdyo zanaatlarını sanat ve zanaat yaklaşımı olarak fiilen ikiye bölmüştür. Zanaat araçlarının güzel sanata asimilasyonu 1950'lerin sonlarında iki doğrultudan başlıyordu: Birincisi zanaatla özdeşleşen malzemelere yönelmeye başlayan sanatçılar tarafından, ikincisi ise güzel sanatın üsluplarını ve işlevsel olmayan amaçlarını benimsemeye başlayan zanaatçılar tarafından. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından pek çok üniversitenin güzel sanat bölümünde stüdyo zanaatları öğretilmeye başlıyordu. Bunun anlamı şuydu: Aksi halde işini çıraklık yaparak ya da meslek okullarında okuyarak öğrenecek olan seramik, dokumacılık ve ahşap işleri öğrencileri de resim, heykel ya da grafik bölümlerindeki öğrenci arkadaşlarıyla aynı eğitimden geçerek sanat tarihi ve sanat dünyasındaki düşünceleri öğreniyorlardı. Daha sonra, 1950'li yılların sonunda, neodada ve pop-art'çılarm ahşap, çamur, iplik, sentetik ve plastik malzemeler denemeye başlamalarıyla birlikte Peter Voulkos gibi kimi seramikçiler de sırlı yüzeylerinde soyut dışavurumcu üsluplar kullanmaya ve çanak çömleklerin üzerine memeler ve tuhaf çıkıntılar koymaya ya da bunları "kap" olarak kullanışsız hale getirmek için üzerlerinde delikler açmaya başlıyorlardı (şekil 79). Çok geçmeden Voulkos ve takipçileri "çömlekçi" yahut "zanaatçı" olarak değil "seramik heykelcisi" olarak anılmaya başlıyorlardı (Slivka 1978). Buna benzer dönüşümler öteki zanaat biçimlerinde de yaşanıyordu. Bir zamanlar "dokumacılık" olan şey Lenore Tawney'in, Sheila Hicks'in ve Claire Zeisler'in soyut üç boyutlu eserleri sayesinde artık "iplik sanatı" olmuştu. Zanaat ürünü mobilyacılık ise, Sam Maloof, Wendell Castle ve Richard Artschwager gibi görünüşte birbirlerinden çok farklı duran ve yaklaşımları daima işlevsel [olandan] nadiren kullanılabilir [olana] dek geniş bir yelpazeyi oluşturan insanlar tarafından "sanat mobilyacılığı"na dönüştürülüyordu. Camdaki büyük dönüşümün tarihi ise 1962'ydi; o sene Harry Littleton stüdyo boyutunda ocak yapıyor ve böylece "cam sanatı" doğuyor, sonraları ise Dale Chihuly'nin eserleriyle birlikte bu sanat tanrılaşarak saf bir biçime ulaşıyordu.

Feministlerden aldığı ekstra destekle birlikte yorgan yapımı da sanat olarak zanaat hareketinin bir parçası halini alıyordu. Whitney müzesi 1971 yılındaki bir sergisinde Amerikan yorganını takdis ediyor, belli başlı öteki müzeler de çok geçmeden bu kervana katılıyorlardı (şekil 80). Sanat niyetine eski yorgan koleksiyonu yapma furyasında, basit geometrik desenleri soyut resimleri andırdığı için Amish yorganları kimi küratör ve koleksiyoncular tarafından özellikle



Şekil 79. Peter Voulkos, *Sallanan Çömlek* (1956). Çömlekçi çarkından geçirilmiş parçalı çömlek. Washington . D. C., Ulusal Amerikan Sanatı Müzesi, Smithsonian Enstitüsü ve New York Art Resource'un izinleriyle

tercih ediliyordu. Ancak deneysel zanaatın dirilişi olarak başlayan hareket çok geçmeden profesyonel sanatçılarca işgal ediliyor ve *Sanat Yorganı* yahut *Sanatçı ve Yorgan* gibi sergilere yol açıyordu (McMorris ve Kile 1986). Feminizmden etkilenmiş pek çok kadın sanatçı, eskinin yaratıcı kadınlarıyla bağ kurmanın bir yolu olarak yorgan yapımına yöneliyordu; fakat tabii bazen profesyonel sanatçılar sadece özgün desen tasarımını kendileri yapıp yorgan yapımının geri kalan kısmını ücretle başkalarına yaptırıyorlardı. Öte yandan, gerekli dikiş tekniklerini zaten bilen ya da öğrenen ve kariyerlerini sıradışı malzemeler kullanarak çağdaş sanat üsluplarına göre değişik boyutlarda kapitone dokunmuş duvar askıları yaratmak üzerinde yoğunlaştırmaya başlayan sanatçılar da vardı. Aslında bu duvar askıları iplik sanatının türlerinden biriydi ama, "yorgan" olarak adlandırıldıkları zaman, komünal yardımlaşma faaliyetleri ve özellikle de dikiş işlerindeki imecesiyle eski bir kırsal yaşam biçiminin sıcak çağrışımları sağ-



Şekil 80. Amerikan yorganı (1842). Mount Holly, New Jersey: Ella Marie Deacon için yapılmış yorgan; pamuk, düz dokuma; bazıları çeşitli tekniklerle basılmış kimi de perdahlanmış düz pamuk dokumalarla yamanmış ve aplike edilmiş; mürekkep yazıtlar; kenarları örülü; pamuktan düz dokumalarla desteklenmiş; baskılı; 264.7 X 272.6 santimetre. Betsey Leeds Tait Puth'un armağanı, 1978.923. Fotoğraf Nancy Finn tarafından çekilmiştir. © 2000, Chicago Sanat Enstitüsü. Her Hakkı Saklıdır. Eskiden yorganlar parçalanana dek yatak örtüsü olarak kullanılıyor, ardından da ahırlarda ve makinelerin saklandığı yerlerde işe yarıyordu. Buradaki örnekte olduğu gibi, çoğu dokuyanlarının anısına saklanan ve sonraki nesillere devredilen güzel yorganlar 1970'li yıllarda yüksek fiyatlarla güzel sanat koleksiyonlarına büyük miktarlarda girmeye başlıyordu.

lanmış oluyordu. Yatak ya da mobilya örtüleri olarak değil de sırf sanat eserleri olarak yapılan bu sanat yorganları bazen iki taraflı bir direnişle karşılaşıyordu. Dikiş işleri karşısındaki önyargı hâlâ yeterince güçlüydü ve bazı müze küratörleri kapitone duvar askılarını reddediyorlardı; bazı geleneksel yorgancılar ve dikiş grupları ise geleneksel

desenleri izlemedikleri ve dikişleri elle yapmadıkları gerekçesiyle reddediyorlardı bunları (Huitt 1998).

Hem güzel sanat hem de zanaat dünyasından gelen çeşitli direnişlere rağmen bu yeni sanat olarak zanaat yaklaşımı üniversitelerin sanat fakültelerindeki zanaat bölümlerinden başka başlıca zanaat örgütleri ve dergilerde de egemen oluyordu çok geçmeden. 1970'li yıllara gelindiğinde, eleştirmen John Perreault'nun işaret ettiği gibi, sanatla zanaatı birbirinden ayıran çizgi "kesik bir çizgi" haline gelmişti (Manhart ve Manhart 1987, 190). 1992 yılında katıldığım "Zanaat Sanatlarında Eleştiri" başlıklı ulusal bir sempozyumda beni en fazla şaşırtan şey dinleyicilerin tepkileri olmuştu. "Zanaat sanattır" beyanları coşkulu alkışlarla karşılanırken, "zanaat" teriminin kendi başına itibarının olduğu yolundaki ifadeler ya da "Bir zamanlar zanaatın sanat olduğunu söyleme gafleti içindeydim; doğrusu zanaat sanattan daha iyidir" diyen Perreault'nun bu kışkırtıcı ifadesi suskunluk ve ayak sürümeleriyle karşılanmıştı. Washington D.C.'deki Smithsonian'ın Renwick Amerikan Zanaatleri Galerisi bile sanat olarak zanaat idealine büyük bir coşkuyla sarılmıştır. Burada 1997 yılında açılan bir sergideki bir duvar panosunda bu koleksiyonun "temel kıstası"nın "işlev yahut tasarım değil estetik" olduğu beyan ediliyor, 1999 yılında Renwick'in daimi koleksiyonu yeniden açıldığında ise yerleştirilen yeni panolarda seyircilerin kafasına şu mesaj sokuluyordu: Zanaat biçimleri olarak adlandırılan eserler gerçekten "sanat"tı ve bunlarda işlev ikincil bir konumdaydı.

Ve yine de genel zanaat dünyası sanat olarak zanaat konusunda hiç de tek sesli değildi; 1980'li ve 1990'lı yıllarda hemen hemen her ay zanaat dergilerinden birinde işleniyordu bu konu (Andrews 1999). Sanat yanlıları geleneksel zanaatçıları sırf teknisyen diye küçümsüyorlar genellikle; örneğin bir defasında Richard Meyer kendisini "çömlekçi" olarak tanıttığında karşısındaki ünlü zanaat sanatçısı dudak bükerek, "Tuğla mı yapıyorsunuz yoksa klozet mi?" demişti (Meyer 1987, 21). Zanaat yanlıları ise sanat taraftarlarını zanaatçılığı satmak ve yüzeysel bir sanat dünyasının modalarına hizmet etmekle suçluyorlar (Barnard 1992). Aslında sanat yanlılarının neredeyse tamamı aynı zamanda mükemmel birer teknisyen olmalarına rağmen becerinin önemini küçümsüyor, geleneksel biçimleri genellikle reddediyor ve işlevin çok da gerekli olmadığını düşünüyorlar. Oralarında buralarında delik açılmış kaplar, bir şey içmekte kullanamayacağınız

fincanlar, oturamayacağınız sandalyeler ve kapaklarını açamayacağınız kitaplar sanat olarak zanaat hareketinin popüler alametifarikaları olmuştur. Felsefeci Arthur Danto ise, daha ince bir yaklaşımla, bir zanaat eserini sanata dönüştüren şeyin sırf işlev olduğu için işlevi reddetmek olmadığını, bunun yerine bu eseri sadece güzel ve faydalı biçimde üretilmişlik düzleminden anlam düzlemine çıkaran bir özbilinç olduğunu öne sürmektedir. Gül ağacından yaptığı güzel dolabının ön yüzüne on altı penilik bir çivi çakıp bunu büktükten sonra etrafına çekiç darbelerinden bir hale yapan mobilyacı Garry Knox Bennett'in bu gerçeği gördüğünü söylüyor Danto. Bennett "sanatın ... bir anlam meselesi olduğunu ... ve kendinden kopmadan mobilyanın da bir sanat olabileceğini ... herkese göstermiştir" (1994, 78). Fakat zanaat yanlılarının perspektifinden bakıldığında, bir mobilyadan yahut bir yorgandan devşirilen anlam ve zevkler sadece kendine gönderme yapmaz aynı zamanda da insani ilişkilere derinden bağlıdır (Ruff 1983). Yorgan yapımcısı Sandi Fox'un kendi koleksiyonu hakkında söylediği gibi, "yorganın vücutları ısıtmakta kullanıldığını ve bir kuşaktan ötekine aktarıldığını bilmek hoşuma gidiyor" (Diamonstein 1983, 70).

İroniye bakın ki, 1980'li ve 1990'lı yıllarda sanat dünyasının önde gelen sanatçı ve eleştirmenleri, hem de bunları çoğunlukla çok çok güzel ve ustalıklı bulmalarına rağmen, sanat-olarak-zanaat eserlerine büyük ölçüde kayıtsız kaldılar. 1990'ların başına gelindiğinde zanaat becerisi kimi çevrelerde o kadar itibar kaybetmişti ki, büyük bir hayran kitlesi bulunan ağaç heykelcisi Martin Puryear, bir defasında kendisiyle röportaj yapan kişi onun üstün zanaatçılığını övmeye kalktığında, sanki sanatçı statüsü tehlikeye girecekmiş gibi hemen konuyu değiştiriyordu (Danto 1994). Aynı şekilde, kendi kendisi için "Amerika'nın Zanaat Müzesi" ifadesini kullanan Renwick'in, sergilediği eserlerin zanaat olduğunu hâlâ inkâr etmesini de bir belirti olarak görüyorum. Gerçek şu ki, bütün sanat-olarak-zanaat eserleri sanat sayılacak olsa ve dünyadaki bütün zanaat ve uygulamalı sanat müzeleri de adlarını değiştirerek "Eskiden Zanaatla Özdeşleşen Araçlarla Yapılan Güzel Sanatlar Müzesi" gibi bir ad alacak olsalar bile güzel sanat ve zanaat düalizmi aşılmış olmayacaktır. Görmüş olduğumuz gibi, sanat/zanaat, zihin/beden, erkek/kadın, beyaz/siyah kutupsallıkları, ayrımlardaki ikinci terimin birincisine tabi olmasıyla tarihsel olarak birbirlerine bağlıdır. Ast terimin birkaç "kıymetli" temsilcisini asimile edip "üst" terimi olduğu gibi bırakmakla –konumuz bağlamın-

da söyleyecek olursak, bazı zanaat eserlerini "güzel sanat gözlüğünden bakarak güzel sanatlara dahil etmekle"– bu kutupsallıklar aşılmış olmaz (Guthrie 1988, 29).

C. SANAT OLARAK MİMARLIK

Stüdyo zanaatlarını bölmüş olan estetik ve işlev çatışması mimarlığın başını dert olmaya devam etmiştir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda sanat-olarak-zanaat yaklaşımıyla üretilen mobilya, seramik ya da dokumacılık eserlerinin teşhir edileceği ideal mekân, yine bir "sanat eseri" olma hedefiyle inşa edilmiş mimari tasarımlı modernist evlerin dört beyaz duvarının içiydi. Sözü edilen döneme gelindiğinde ideal mimar demek, edilgen bir müşteriye "kendi" bireysel görüşünü dayatan "yüce bir biçim tedarikçisi" olarak bağımsız sanatçı demekti artık (Ghirardo 1998, 10). Kendisinden önceki H. H. Richardson gibi Frank Lloyd Wright da, pelerinleri ve nükteleriyle, "sanatçı kişiliğini bilinçli bir bütünlük, kuşatılmışlık ve benzersizlik retoriğiyle" pekiştirerek 1920'li ve 1930'lu yıllarda bu imgeyi genel hatlarıyla yaratmıştı zaten (Upton 1998, 265). Hiç kuşkusuz böyle savaş sonrası bir dönemde bir konut ya da işyeri binasının görsel çekiciliğinin yanında aynı zamanda işlevsel de olması gerektiğini inkâr edebilecek çok az mimar ya da sanat eleştirmeni çıkardı. Tam tersine modern hareket, her ne kadar daha önce gördüğümüz gibi bunu, yeni malzeme ve teknolojilerin süssüz geometrik biçimlerle birleştirilmesi anlamıyla alsa da, Sullivan'ın "biçim işlevden sonra gelir" düsturunu benimsemişti. Bütün mimarlar Bauhaus'dan Hannes Meyer gibi uçlara kayarak "işlev"le "sanat"ı karşı karşıya getirmedi tabii ama 1960'larda şehir siluetlerine hâkim olan boş, düz hatlı yapılar, birçoğu insani anlamda çok da işlevsel olmamasına rağmen, "işlevselcilik"le ilişkilendirilir oldu. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından kısa bir süre karşılaştığı direnişe rağmen modernizmin dikdörtgen biçimindeki çelik ve cam yapıları, minimalist görünümleri ve boş bırakılan dönümlerce mekânları, modernist üslubun görece düşük maliyetini, çabuk yapılışını, dev ölçeğini ve soyut sanat olarak etiketini seven şirket yöneticileriyle müteahhitler arasında çok popülerdi.

Jane Jacobs'un *The Death and Life of Great American Cities* (1961) [Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı] gibi kitapların, bütün semtleri yerle bir edip bunların yerine mikroptan arınmış gökdelenler inşa eden bir yeniden yapılandırma politikasının iflasını



Şekil 81. Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York (1959). New York'un Beşinci Caddesinden göründüğü şekliyle dış cephesi. New York Art Resource'un izniyle. Wright'ın helezonik eğik düzlem tasarımıyla seyircinin ardışık eserler deneyimi güçlendirilmek isteniyordu. Ziyaretçilerin yukarıya asansörle çıkmaları, aşağıya ise eğik düzlemi merdiven niyetine kullanarak inmeleri düşünülmüştü. Bazı tür eser ya da diziler için işe yarıyor bu ancak hacimli eserlere belli bir mesafeden bakmak mümkün olmuyor.

açığa vurması ve Robert Venturi'nin* *Complexity and Contradiction in Modern Architecture*'nin (1966) [Modern Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki] modernist üslubun sıkıcı indirgemeciliğini eleştirmesiyle birlikte modernizm karşısındaki homurdanmalar 1960'lı yıllarda gün yüzüne çıkmaya başlamıştı zaten. 1970'lere gelindiğinde ise dış dekorasyon, sütunlar, tepeli çatılar, kümbetler, barölyefler ve renk geri dönmüştü, postmodern hareket işbaşındaydı. Birçok üslup hareketi gibi postmodernizm de kendine özgü kimi yapılar üretiyordu ve hak-

* Robert Venturi, *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, çev.: Serpil Merzi Özaloğlu, Şevki Vanlı, Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991.

kını teslim etmek gerekir ki, yapıların da eğlenceli olabileceği düşüncesini –örneğin tepesindeki dev kuğular ve midye kabuklarıyla Michael Graves'in Walt Disney Dünyası için yaptığı otel– yeniden canlandırıyordu. Bununla birlikte çoğu yönüyle postmodernizm mimarlığın ya da bağımsız sanatçı olarak mimar imgesinin derin bir geriye dönüşünden ziyade öncelikle bir üslup kayması, bir yüzeysel estetik meselesi ve sanatın tarihsel kalabalığı içinde mesleki bir şakaydı. Bugün artık öteki sanatlarda olduğu gibi mimarlıkta da postmodernizm sayesinde cıvıl cıvıl bir çoğulculuk ortaya çıkmıştır; öyle ki geometrik küplerden tutun da fantezi patlaması heykellere kadar her şekilde bina yapılabiliyor şimdilerde.

Postmodernizmle birlikte modernist işlev ideolojisinden tekrar güzel sanat kutbuna çark edilmesi, sanat ve zanaat ile estetik ve işlev ayrımlarının ne denli aptallaştırıcı olabileceğini gözler önüne sermektedir. Bazıları modernizm eleştirisinde bayağı ileri giderek "işlevselcilik" kelimesini kirli ilan etmişlerdir. Fakat işlevselciliğin iki türünü birbirine karıştırmamalıyız: Teknolojik ve hümanist. Bazı modernist yapılar insanlar için iş, dinlence ya da yaşam alanları oluşturmaktan ziyade bir tür "biçim teknolojiden sonra gelir" felsefesini takip ediyor gibi görünüyordu. Birçok modernist yapıdaki ve özellikle de pek yetenekli olmayanlarca aynen taklit edilen yapılardaki teknolojik işlevselcilik ve aynı düz hatlara sahip oluş, fazlasıyla biçimci de olsa postmodernizmin tepkisini çekiyordu. Mimarlıkta insani işlevlere yeniden merkezi bir rol vermek, kaba bir faydacılığın sanata üstün gelmesini değil, işlevsel alanların bir mekân duygusuyla, doyurucu bir genişlik, ışık ve biçim deneyimiyle ve simgesel anlamlara uygun bir dikkatle bütünleştirilmesini sağlamayı ifade edecektir.

Hiç kuşkusuz mimarlığın işlevlerinden biri de göze ve zihne hitap etmektir. Ne var ki göze ve zihne hitap etmesi, iç mekânlarda hareket eden ve buraları yaşam etkinlikleri için kullanan bedenlerimizin aleyhine işliyor çoğu zaman. Sanat-olarak-zanaat eserlerinde olduğu gibi mimarlığın "sanat" tarafına odaklanmanın da tehlikesi, sürekli bu binalarda yatıp kalkan ve çalışan insanların ihtiyaçları dışlanarak – özellikle de buralara uğrayacak eleştirmenler ya da sanat turistleri sözkonusuysa– önceliğin görselliğe verilmesidir. Witold Rybczynski'nin de işaret ettiği gibi geçmişte "hiçbir toplumsal, ulusal ya da kültürel anlamı olmayan bir binanın önemli bir mimari eser sayılması" tasavvur bile edilemezdi. "Bir binanın estetik başarısının fiili işlevinden ayrılması ancak modern dönemde olmuştur" (Rybczynski 1994, 3). Dell Upton'a göre de kişisel vizyonunu müşterilerine dayatan sanatçı-



Şekil 82. Frank Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya (1998). Fotoğraf David Heald tarafından çekilmiştir. Fundacion del Museo Guggenheim Bilbao (FMGB) Guggenheim Bilbao Museoa. Her Hakkı Saklıdır. Kısmen ya da tamamen röprodüksiyonu yasaktır. Bilgisayar destekli tasarım, Gehry'nin imza tarzının çarpıcı heykel kıvrımlarının hem çizimini hem de yapısal hesaplarını mümkün kılmıştır. Bilbao müzesinin aynı şekilde kıvrımlı iç mekânının çoğu geçici sergiler için, az bir kısmı ise büyük daimi eserler için düşünülmüştür.

mimar ideali "Sanat-mimarlığı"nı "tüketim kültürünün tipik özelliği olan edilgen bir müşteri için üretilmiş bir meta"ya çevirmiştir (Upton 1998, 283).

Sanat müzesi modern güzel sanat sisteminin inşasında çok önemli bir yer tuttuğuna göre müze tasarımlarındaki sanat ve işlev ilişkisine kısaca bakmamız gerekiyor. XX. yüzyılın ikinci yarısında sanat müzesi, Wright'ın New York'taki Guggenheim'inden (1956) Frank Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim'ine (1998) kadar, içeriğinden daha fazla dikkat çekecek bir "sanat eseri" yapmak isteyen mimar-sanatçılar için özel bir ayartıcı olmuştur (şekil 81 ve 82). Öte yandan tıpkı kiliseler ve ulusal yapılar gibi sanat müzeleri de sembolik anıtlardır –yani sanatın kendisini simgelerler– ve bundan dolayı da müzelerde işlevin hiçe sayılmasını bizler daha bir hoşgörüyle karşılarız. Tabii insan her iki talebi de en iyi şekilde yerine getirecek bir yapı istiyor: Bizzat kendisi heyecan verici bir bina olan ama aynı zamanda da içindeki sanat

eserlerine hizmet eden bir müze. Ancak bu içerik son kırk yıl içerisinde köklü bir değişim geçirmiştir. Birçok çağdaş sanatçı seyre dalınacak kendine yeten nesneler üretmeye odaklanmayınca son dönemlerde yapılan bazı müzeler, daimi eserlerin konulduğu etkisiz sergi yerlerinden ziyade mimarlık, geçici sergi ve enstalasyonlar ve de seviyeli bir kültür eğlencesi arayan bir kamuoyu arasındaki etkileşimli bir deneyim mekânı olarak tasarlanıyor (Newhouse 1998).

D. SANAT-OLARAK-FOTOĞRAFÇILIK PATLAMASI

Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi sanat fotoğrafçılığı 1940 yılına gelindiğinde belli başlı sanat müzelerine kabul edilmişti ve Beaumont Newhall gibi küratörler geniş bir alanı kapsayan işlevsel fotoğrafçılığın asimilasyonunu gerekçelendirmek için dışavurumcu ve biçimci argümanların bir bileşimini kullanıyorlardı. Bu türlü argüman ve pratikler savaş sonrası dönemde açıklayıcı bir dönemeçten geçiyordu. 1955 senesinde Modern Sanatlar Müzesi'nde tarihin belki de en başarılı fotoğraf sergisi –*İnsanlık Ailesi*– açılıyordu. New York'ta her gün üç bin kişi sergi için kuyruğa giriyordu; ve daha sonra sergi otuz yedi ülkelik gezisini bitirdiğinde yaklaşık dokuz milyon kişi tarafından görülmüştü. *İnsanlık Ailesi* sevgi, doğum, çocukluk, çalışma, ölüm ve benzer temalar etrafında gruplandırılmış 503 imgesiyle insanlığın birliğinin romantik bir kutlamasıydı. Bu gösterinin küratörü Edward Steichen halktan büyük övgüler, birçok sanat eleştirmeni ve sanat fotoğrafçısından ise ağır yergiler alıyordu; yerenlerden biri bu serginin "kesinlikle sanat olmadığı"nı ve Doğa Tarihi Müzesi'nde sergilenmesi gerektiğini söylüyordu (Jay 1989, 6). Gerçi bazı kişiler, haklı olarak, gösterinin sığ duygusallığından yakınıyorlardı ama sanat eleştirmenlerini öfkelendiren asıl nokta Steichen'in fotoğrafları çerçeveletip yanlarına da sanatçılarının adını yazarak asmayıp, bunları değişik boyutlarda büyüterek göz alıcı bir montaj dizisi halinde panolara iliştirmesiydi (şekil 83). Fotoğraflar her biri farklı sanat nesneleri olarak değil, didaktik ve esinleyici bir deneyimin parçaları olarak sunuluyorlardı burada. *İnsanlık Ailesi*'ne karşı oluşan derin husumet –ki kırk beş yıl sonra bugün yapılan iğneleyici göndermelerde hâlâ hissedilebiliyor– güzel sanat söylemi bekçilerinin söylemdeki bağımsız sanatçı ve kutsal eser ölçütlerinin her ihlale uğrayışında gösterdikleri öfkeli tepkiyi yansıtıyor.

İnsanlık Ailesi'nin sanat dünyasından işittiği bu can yakıcı azar-



Şekil 83. 24 Ocak-8 Mayıs 1955 tarihleri arasında New York Modern Sanat Müzesi'ndeki *İnsanlık Ailesi*'nin enstalasyon görünümü. Fotoğraf © 2000 New York Modern Sanat Müzesi.

dan sonra Modern Sanat Müzesi'nin bir sonraki fotoğrafçılık kuratörü John Szarkowski yeniden bağımsız sanat eserleri olarak tekil fotoğraflar sergileme pratiğine yöneliyordu. Fakat Szarkowski faydacı fotoğrafçılığı sahiplenmeyi en katıksız ticari ve oportünist resimleri de içine alacak şekilde genişleterek 1960'lı ve 1970'li yıllarda sayıları gittikçe artan fotoğraf seyircisini kazanma mücadelesine de giriyordu. *Resimli Basından* adlı sergide Szarkowski basın organlarında suç sahneleri ve insani öyküler kapsamında çıkmış haber fotoğraflarını asıl başlıklarından koparark sergiliyor ve bunlara bir dizi "kısa şiir" adını veriyordu (1973, 5). Ancak sanat fotoğrafçılığının alanının genişletilmesinde sanat fotoğrafları çeken fotoğrafçılardan ziyade kendilerini, sanatlarını icra etmek için fotoğrafçılık alanını seçen sanatçılar olarak gören insanların (Andy Warhol, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Andreas Serrano) fotoğraflarının kullanılması daha önemliydi. Artık fotoğrafçılık müzeye iki şekilde giriyordu: Birincisi kendine özgü saf "fotoğrafik" benzersizliğe ve başyapıt kanonuna sahip bir ortam olma vasfıyla fotoğrafçılık olarak; ikincisi ise pozla oluşturulan sahneleri, karanlık oda müdahalelerini, kolajı ve daha ya-

kınlarda ise, dijital resimleme ve bilgisayar desteğini kullanarak "düz" fotoğrafçılığın kurallarını ihlal etmekte bir sakınca görmeyen sanatçıların yaptıkları postmodern multimedya deneylerinin bir parçası olarak.

1970'li ve 1980'li yıllarda sanat olarak fotoğrafçılık coşkusu öyle bir yükseldi ki sadece koleksiyoncular, sanat eseri tüccarları ve eski tip sanat müzeleri pastadan kendilerine düşecek payı kapmak için fotoğrafçılığa yönelmekle kalmıyor, aynı zamanda kütüphaneler bile bu kervana katılıyorlar, matbu fotoğraflar içeren XIX. yüzyıl kitaplarını yeniden sınıflandırarak bilim, tarih ya da gezi raflarından alıp sanat raflarına kaldırıyorlardı. Bu asimilasyon faaliyetinde, eski fotoğrafların konusu ve asıl amacı, biliniyor olsalar bile, Sanat olarak yeniden işlenebilmeleri için etkisiz hale getiriliyorlardı (Crimp 1993). Tabii, sanat müzeleri ve sanat tarihçileri artık, tıpkı her ortaçağ el ürününü yahut Yorubalıların bütün el ürünlerini güzel sanat olarak sahiplenmedikleri gibi, her fotoğrafı da güzel sanat olarak sahiplenmiyor, sadece belli estetik ölçütlere uyanları sahipleniyorlar. Güzel sanat ve zanaat ayrımı fotoğrafçılıkta, hemen hemen birbirinin aynı olan binlerce tarihsel imgeden hangilerinin "Sanat tapınağına girmeye layık olduğunun" belirlenmesinde uygulanmaya devam ediyor (Solomon-Godeau 1991, 22). Tıpkı "ilkel" sanat yahut halk yorganları örneğinde olduğu gibi, yeniden sınıflandırma ve asimilasyon burada da genellikle sadece iyiliksever bir terfi ettirme girişimi olarak görülüyor. Halbuki bu fotoğrafların pek çoğunu sanata dönüştürürken aynı zamanda bunların tanıklık güçlerini ortadan kaldırıyoruz. Sanat müzesi ve sanat tarihi metni bağlamında, örneğin, Bergen-Belsen'deki toplama kamplarından sağ çıkanların bir fotoğrafı Holocaust'un tanığı olmaktan çıkıp Sanatın ve sanatçının, Margaret Bourke-White'ın tanığı haline dönüşüyor.

E. "EDEBİYATIN ÖLÜMÜ"

Sanat ve zanaat kutupsallığının edebiyattaki karşılığı, kendisi için ve kendisi olarak değerlendirilen bağımsız "edebiyat" ile sıradan zevk ya da faydayı hedefleyen "sırf yazın" arasındaki bölünmedir. Genel edebiyat kültüründe bu ayrım genellikle kitap eleştirmenleri tarafından edebiyatla sırf kurmacayı karşılaştırmak amacıyla kullanılmaktadır; bu edebiyat ve kurmaca ayrımı, bir duvarın tamamını "kurmaca"ya ayırıp yanma da içinde Austen ve Tolstoy'un bulunduğu

"edebiyat" başlıklı birkaç raf koyan bir kitapçı zinciriyle somut bir şekle bürünen bir ayrımdır. Hiç kuşkusuz bu Edebiyat ve edebiyat bölünmesinin en güçlü kurumsal ifadesi okul ve üniversitelerde öğretilen geleneksel kanondur. 1940 civarından 1970'e dek edebiyatla geri kalan yazılar arasındaki ayrım çoğunlukla "Yeni Eleştiri" ilkelerince gerekçelendiriliyordu. Bu biçimci perspektife göre bir roman, oyun yahut şiir iç bütünlüğü bağlamında dikkatle irdelenmesi gereken kendine yeten bir nesneydi. Tabii bu durum 1950'li yıllarda, okuduğum kolejdeki İngilizce öğretmenlerinin, ruhsal besinlerin en güçlüsünün edebiyat olduğunu iddia etmelerini engellemiyordu ve şimdi hatırlıyorum da, birçoğu dünyevi rahip rollerini hararet ve şevkle oynuyorlardı.

Bu güzel düş dünyasının mensupları 1960'lı yıllarda hem Sivil Haklar ve savaş karşıtı hereketler gibi çatışmalar hem de yapısalcılık ve yapısöküm gibi Fransa kökenli yeni kuramlar tarafından düşlerinden uyandırılıyorlardı. Gerçi bu yeni kuramların kendileri de epeyce biçimciydi ve birbirleriyle çatışıyorlardı ama şöyle bir ortak noktaları vardı: Kutsal "edebiyat" ve "büyük yazar" nosyonlarını umursamıyorlardı. Bu yeni kuramsal yazıların ulaşılması en kolay iki tanesinin başlığı her şeyi gözler önüne seriyordu: Roland Barthes'ın "Eserden Metne" ve "Yazarın Ölümü" yazıları. Büyük edebi eserleri incelerken de evlilik âdetlerini, giyiniş biçimlerini yahut haber hikâyelerini incelerken kullandıkları göstergebilimsel tekniklerin aynısını kullanan yapısalcılar edebi eserlere "metin" muamelesi, toplumsal ve dilbilimsel kodların dokusu muamelesi yapıyorlardı. "Yazarın ölümü" eserden metne geçişin kaçınılmaz bir sonucuydu; çünkü artık yazarın dehası, işaretlerin genel dolaşımından daha az önemliydi. Yapısökümcüler ise dilin, nesnesine asla yaklaşamadığını; bunun yerine yalnızca sonsuz bir gösterenler zincirinde göndermeyi sürekli kaydırdığını iddia ederek yapısalcıların "metin"ini bile bir umutsuzca ertelenen anlamlar alanına dönüştürmekle Edebiyat anlayışını iyice zora sokuyorlardı. Sanki yapısalcılık ve yapısöküm yeterli değilmiş gibi, bir yandan okur tepkisi kuramı ve Yeni Tarihselcilik gibi taze kuramsal yaklaşımlar kanonik eserlerle yazarları toplumsal belirlenim ağının iyice derinlerine fırlatırken öte yandan feminist, Marksist, Afrikamerkezci, gay/lezbiyen ve sömürge sonrası [postcolonial] kuramcılar da geleneksel edebi kanonu erkek kafalı, orta sınıftan, heteroseksüel, beyaz ve Avrupamerkezci olmakla suçluyorlardı.

Edebiyatın büyük eserleri ve büyük sanatçılarına ardı ardına yapılan bu saldırılar gelenekselcileri derinden yaralıyordu ve 1980'li yıl-

larda bu yeni kuramsal yaklaşımlar üniversitelerde ve edebiyat dergilerinde hâkim unsur haline geldiğinde buna karşı bir tepki hareketi ortaya çıkıyordu. 1990'lı yıllarda öne çıkan bu kuram büyük ölçüde iki tür tepkiye dayanıyordu: Hiçbir şeyi beğenmeyip her şeyde kusur bulma ya da insanların "edebiyat sevgisi"yle mutlu oldukları eski güzel günler için nostalji duyma. Birçok "kuramcı" ağdalı bir jargonla hava atmaya ve ahlâkı kendi tekellerinde görenler gibi küstahça davranmaya devam ediyordu. Edebiyatın karşı karşıya kaldığı duruma ilişkin iyi incelemelerden birinin başlığında söylendiği gibi, acaba gerçekten *Edebiyatın Ölümü* gibi bir tehdit karşısında mıyız? (Kernan 1990). Şayet tehdit altında olan şey kültürlü seçkinlerin manevi tesellisi için "ideal bir düzen" oluşturan kendine yeten eserlere işaret eden öncesiz sonrasız bir Edebiyat düşüncesi ise herhalde ölümü zaten hak ediyor. Tabii bu durum, bu sefer tam karşıt kutba geçerek bütün metinleri eşit saymamızı gerektirmiyor. Fakat bu Edebiyat ve edebiyat kutupsallığı tıpkı temeldeki güzel sanat ve zanaat ikiciliği gibi düşünce ve pratiğimize öyle derinden işlemiş durumda ki bölünen elmanın bu iki yarısını yeniden birleştirmek hiç de kolay olmayacaktır. Her ne kadar kuram/karşı-kuram tartışmasının gürültüsünde duyulmaları zor olsa da daha kısık sesli kimi girişimler bir süreden beri özgül olarak "edebi"yi yeniden tanımlamaya ve bir daha modern Edebiyat düşüncesinin özcü ve seçkinci tuzağına düşmeden çokkültürlü bir kanon yaratmaya çalışıyorlar (Bérubé 1998; Scholes 1998; Widdowson 1999).

F. KİTLE SANATI

"Ciddi" edebiyat, müzik ve dramanın varlığını sürdürmesini dert edinenlerin daha eski bir korkusu da popüler kurmaca, kayıtlar, radyo, televizyon ve sinemanın getirdiği rekabet olmuştur. Yüksek kültürün muhafızları sıradan zevk ve oyalanmalara "sırf eğlence" deyip geçseler de tali sanatların pratisyenleri hiç çekinmeden "sanat" ve "sanatçı" unvanlarını sahiplenmişlerdir hep. 1991 tarihli bir söyleşide Barry Manilow modern sanat ve sanatçı ideallerine uyan her türlü endişeyi ifade ediyordu: "Hiçbir şeyin sanat olmadığı, hiçbir şeyin müzik olmadığı ve her şeyin ticaret olduğu bir noktaya geldik. ... Bu o kadar büyük çapta ve o denli hızlı oldu ki ben dengemi kaybettim ve bunu yaşayan bir sürü sanatçı bir daha asla yollarını bulamıyorlar. ... Sanat yenik düşüyor" (Holden 1991). Her ne kadar XIX. yüzyılda eser-

ler, izleyiciler ve kurumlar bağlamında yapılan ayrım XX. yüzyılın ilk yarısı boyunca büyük ölçüde olduğu gibi kalmışsa da sinema, radyo, ses kaydı ve matbu fotoğrafçılık alanındaki gelişim ve yayılım güzel sanatlarla popüler sanatlar arasındaki ilişkiyi yavaş yavaş dönüştürdü. Walter Benjamin'in Marksist bir yaklaşımla yeni kitle sanatlarına kucak açışı ne kadar karmaşık ve nüanslı idiyse Amerikalı eleştirmen Gilbert Seldes'inki o kadar basitti: Seldes'e göre çizgi roman yahut sinema gibi popüler sanatlar George Herriman ve Charlie Chaplin gibi ustalar çıkarmıştı ve bu da yeterliydi (Seldes [1924] 1957). Öte yandan, yüzyılın ilk yarısı boyunca, Collingwood ve Dwight MacDonald'dan Theodor Adorno ve Clement Greenberg'e kadar filozof ve eleştirmenlerin çoğu ciddi sanatla popüler sanat arasında derin bir karşıtlık olduğu yolundaki inançlarını hararetle yineleyip durdular. Ayrıca bu yeni araçlar yüksek-sanat eserlerinin erişilebilir versiyonlarının kitlesel dağıtımını mümkün kılmasına rağmen Greenberg gibi eleştirmenler bu türlü "orta karar" kültüre dudak bükerek entelektüelleri nihai bir seçim yapmaya zorluyorlardı: Ya avangard yahut kitsch (Greenberg 1961; Kulka 1996).

Bu yeni araçlara sempatiyle bakan birçok eleştirmen daha önceleri roman ve fotoğrafçılık için kullanılan kalıbı izleyerek güzel sanat ve zanaat ayrımını sinema ve caz *için* uyguluyorlardı. Buna göre nasıl karmaşıklığı, deneysel biçimleri ya da cesur konularıyla daha erişilebilir olan roman ve fotoğraflardan ayrılan "sanat romanı" ya da "sanat fotoğrafçılığı" varsa tıpkı bunun gibi artık bir "sanatsal sinema" geleneği gelişmişti. Aynı şekilde müzik alanında caz da ikiye ayrılıyordu. Charlie Parker'ın, Dizzy Gillespie'nin ve Thelonius Monk'un öncü çabaları sayesinde cazın bir kısmı gürültülü kulüplerin dans parçaları olmaktan çıkarak saf dinleti için icra edilen kabul görmüş bir sanat biçimine dönüşürken geri kalan kısım swing ve benzeri popüler türlere evriliyordu. Bugün artık sanatsal caz sadece konservatuvarlarda klasik müzikle birlikte öğretilmekle kalmamış aynı zamanda bütün ülkeyi dolaşarak kibar orta sınıf dinleyiciler için Ellington ve benzerlerinin caz klasiklerini çalan gezgin Lincoln Center müzik grubuyla birlikte "müze" statüsü de kazanmıştır. Ne var ki güzel sanat modeli ve özellikle de yalnız kahraman olarak sanatçı imgesi, caz ve sinema gibi en güzel ürünleri genellikle ortak çalışma ürünü olan sanatlara pek uymuyor. Örneğin güzel sanat olarak sinema üzerine yapılan çalışmalarda yalnız sanatçı-dâhi ideali, yönetmeni *auteur* [yaratıcı] sayan bir yaklaşıma yol açmıştır; uzun yıllar sinema eleştirmenliğine hâkim olan bu pratik, filmleri yönetmenlerinin *adıyla* anma alışkanlı-



Şekil 84. *Yurttaş Kane* (1941), Orson Welles, yönetmen; Herman Mankiewicz, senaryo; Greg Toland, sinematografi. Filmden bir sahne. New York Modern Sanat Müzesi ve Film Fotoğrafları Arşivi'nin izinleriyle. Turner Entertainment Company.

ğımızda hâlâ yaşıyor. Halbuki eğer *Yurttaş Kane* gibi bir film haklı olarak yüzyılın en büyük filmlerinden biri sayılıyorsa bunda Orson Welles'in yönetmenliği kadar Herman Mankiewicz'in senaryosu ve Greg Toland'ın görüntü yönetmenliğinin de rolü vardır (şekil 84).

Öte yandan sanat müziği ya da sanat filmiyle popüler eserler arasındaki sınır bugün her zamankinden daha geçirgen hale gelmiş, bir sınırdan çok bir süreklilik olmuştur. Müzikte, popüler, folk yahut etnik müzikle klasik müzik arasındaki alışveriş –ki yüzyılın başlarında Bartók, Ives ve Stravinsky tarafından başlatılmıştır– hep canlı kalmıştır ve popüler müzik kendi hesabına klasiklerden yararlanmayı sürdürmüştür. Besteci Gunther Schuller, klasik ve caz dilinin kaynaşmasını savunurken, "Bu, *bütün müziklerin eşit yaratıldığını* varsayan bir müzik yapma biçimidir" diyordu (Schwartz ve Childs 1998, 413). Sinemada ise, XX. yüzyılın en iyi filmlerini yapanlar –ilk başlarda Chaplin, Eisenstein ve Renoir ve daha sonraları Hitchcock, Truffaut ve Kurosawa– hem sanatsal açıdan yaratıcı ve meydan okuyucu hem de aynı

zamanda erişilebilir ve popüler eserler üretmişlerdir. Aynı şey roman için de geçerli. Her ne kadar bazı akademik eleştirmenler sadece en zor ve anlaşılmaz deneysel romanları "sanat" saysalar da Marguerite Duras'ın, John Updike'ın, Toni Morrison'un yahut Milan Kundera'nın eserleri geniş bir okur çevresi için erişilebilirliğini koruduğu gibi ilginç sanatsal etkiler de yaratmaktadır. Bu arada, Norman Mailer, Maxine Hong Kingston, Joan Didion ve diğerleri, bugün edebiyat bölümlerinde "yeni gazetecilik" ya da "yaratıcı kurgu-dışı" [non-fiction] olarak öğretilen şey aracılığıyla, kurmaca ile gerçek, saf biçimde edebi olanla toplumsal-siyasal olan arasında bir köprü kuruyorlar.

Popüler sanatın statüsünün belirlenmesini güçleştiren sebeplerden biri bunun, tarihsel olarak, bazen şaşırtıcı sonuçlar doğuracak şekilde çeşitli siyasal ve kültürel gündemlerin kesiştiği noktada yer alıyor olmasıdır. Nitekim geçmişte hem muhafazakâr ve hem de radikal eleştirmenler genellikle popüler sanatın sömürücü bir ticari kitsch olduğu noktasında birleşmişlerdir. Theodor Adorno'nun caza ve popüler müziğe soldan yaptığı hücumlar, biraz daha sofistike olsalar bile, en az Allan Bloom'un rock'a yönelttiği muhafazakâr saldırılar kadar acımasızdı. Adorno ya da Dwight MacDonald gibi popüler sanata karşı tavır alanların çoğu bunu "kitle kültürü" yahut "kitle sanatı" olarak adlandırmamız gerektiğinde ısrar ediyorlar çünkü onlara göre bu, halkın kültürü değil, sadece manipülatif bir "kültür endüstrisi" tarafından uydurulmuş bir şeydir. Bu çeşit eleştirmenlerin tipik yaklaşımı güzel sanatla kitle sanatını karşıt kutuplar olarak konumlandırmaktır: Karmaşıktan basite, özgünden formüle edilmişe, eleştiriden uyuma, meydan okumadan kaçışa. Popüler sanata daha yakınlık duyanlara göre ise popüler sanatın en iyi eserleri erişilebilirlik sınırları dahilinde genellikle karmaşık, özgün ve meydan okuyucudur ve "kitleler" farklılaşmamış edilgen müşteriler değil kuşkulanma ve bağımsız yorumlama kapasiteleri olan insanlardır. Bu argümanlar 1960'lı ve 1970'li yıllarda pop art ile müzik ve edebiyat alanındaki karma deneyler tarafından destekleniyor ve bu da hem sanat dünyasındaki hem de akademi dünyasındaki eleştirmenleri popüler kültüre ilişkin ciddi estetik analizler yapmaya sevk ediyordu. İlerici edebiyat profesörleri, Eliot, Woolf ve Faulkner'le birlikte dedektif hikâyeleri, Hollywood filmleri ve televizyon durum komedileri üzerine ders vermeye başlarken bazı sanat galerileri de Roy Lichtenstein'in Disney'in yüksek sanat taklitleriyle birlikte bizzat çerçeveli Disney panellerini sergilemeye başlıyordu.

Bugün artık pek çok eleştirmen ve filozof, sızlanıp durmak yerine,

güzel sanatla popüler sanat arasında kimseyi gücendirmeyen bir ayrımı mümkün kılacak olan tamamen sınıflandırma amaçlı bir sanat tanımı yaparak güzel sanatla popüler sanatı barıştırmaya çalışıyor (Dickie 1997). Ted Cohen'e göre güzel sanatlar, aralarında güçlü bir geleneksel bilgi bağı bulunan küçük beğeni toplulukları yaratırken; popüler sanatlar daha büyük ilgi topluluklarıyla bizim aramızda daha zayıf bağlar kurmaktadır (1999). Arthur Danto, amacı aracına ilişkin önermelerde bulunmak olduğu sürece, geleneksel olarak ticari sanat yahut kitle sanatı olarak sınıflandırılan şeyin büyük bir kısmının da güzel sanattan sayılması gerektiğini düşünüyor (Danto 1997). Noël Carroll ise kapsamlı bir analizle avangard sanat yahut yüksek sanatla kitle sanatı arasında, her iki tarafın pozitif yönlerini takdir edebilecek bir ayrımın yapılması gerektiğini savunuyor (1998).

Sanatı bizlere nötr bir kategori olarak göstermek isteyen kimi filozofların bu girişimlerine rağmen, herhangi bir şeyin sanat olup olmadığı konusunu ciddiye alan çoğu insan için önemli olan mesele takdir duygusu –"sanat"ı ve "sanatçı"yı halen çevreleyen yüksek yananlamlar "hale"si– dir (Shusterman 2000). Walter Benjamin'in mekanik röprodüksiyon çağında halenin azaldığı yolundaki iddiası genellikle bir malumu ilam olarak değerlendiriliyor, ama burada kitle iletişim araçlarının özgün eserin halesini mi yoksa bizatihi sanat idealini çevreleyen haleyi mi sildiği açık değildir. Gerçek şu ki, sadece XIX. yüzyıldaki kilise papazları değil, aynı şekilde Proust'tan Madonna'ya kadar her tipten bir sürü XX. yüzyıl sanatçısı da hayatını "ilahi Sanat"a adamak istemiştir. Bundan dolayıdır ki geleneksel Afrikalı toplumların yahut Yerli Amerikalıların müziklerini, danslarını ve maskelerini sanat statüsüne "terfi ettirme"miz bazı eleştirmenler için çok önemlidir ya da bundan dolayıdır ki çamur ya da ahşapla çalışan kimi sanatçılar kaplarda delik açabiliyor ya da son halini verdikleri güzelim mobilyaların üstüne on altı penilik çiviler çakabiliyorlar. Hale –silikleşmiş olsa bile– hâlâ yerinde duruyor.

G. SANAT VE HAYAT

Bir buçuk asırlık karşı mücadeleye rağmen güzel sanat ve zanaat ayrımı solgun bir görkemle de olsa halen yaşıyor olsa da bununla bağlantılı ama daha genel sanat ve hayat ayrımını aşma mücadelesi daha başarılı olmuş gibi görünüyor (Kaprow 1993). Daha önce gördüğümüz gibi bazı dadalar 1917 yılında Sanata hücum ederlerken



Şekil 85. Marcel Duchamp. *Fiskiye* (1917). Fotoğraf Alfred Stieglitz tarafından çekilmiştir. Röprodüksiyon: *Kör Adam*, no. 2 (Mayıs 1917). Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg Arşivi'nin izniyle. © 2001 Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York / ADAGP, Paris /Marcel Duchamp'ın kişisel mal varlığı.

sanatla hayatı yeniden birleştirmek de hedefleri arasındaydı ve işi daha ileriye götüren Rus konstrüktivistleri ise kapsamlı bildiriler yayımlıyor, sanayi ve devlet için iş yaparak düşüncelerini hayata geçiriyorlardı. Sonraki elli yıl boyunca sanatla hayatı yeniden bir araya getirme yolunda verilen çabalar, 1920'li yılların Parisi'ndeki "Sürrealist Araştırma Bürosu"ndan 1930'ların sosyalist gerçekçi film, roman ve resimlerine, 1950'li yıllardaki New York "happeningler"ine, 1960'lı yıllardaki Sitüasyonist Enternasyonal'in siyasal tavırları ve Fluxus hareketinin sanatsal muzipliklerine kadar çok geniş bir yelpa-

zede ortaya çıkıyordu. Fakat XX. yüzyılda çok az şey Marcel Duchamp'ın *Fıskiye*'si kadar kötü şöhrete ulaşmıştır; 1917 senesinde New York'taki Bağımsız Sanatçılar Birliği'ndeki gösteride sergileme girişiminden önce üzerine "R. Mutt" imzasını iliştirdiği bir pisuardı bu (şekil 85). Her ne kadar fiziksel olarak XX. yüzyılın başlarına ait olsa da bunun etkisi –ve sonuçlarına ilişkin Duchamp'ın yorumu– en çok 1950'lerden itibaren önemli olmuştur. Kar kürekleri, şişe rafları, taraklar ve pisuarlar gibi şeyleri bir fermanla güzel sanata dönüştürmekle Duchamp'ın güzel sanatı tahtından indirdiği ve sanatla hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığı söylenmektedir. Halbuki, *Fıskiye*'nin bağlamına ve Duchamp'ın kendi hazıryapımları [readymade] hakkında daha sonra yaptığı yorumlara daha yakından bakıldığında da çok iyi görüldüğü gibi, bu konuda açıkça olumsuz konum almayacak kadar zeki birisiydi Duchamp.

Duchamp, "ne jüri ne de ödül" olmayacağı için 1917 yılındaki sergilerine "her sanatçı"nın girebileceğini açıklamış olan Bağımsız Sanatçılar Birliği'nin yönetim kurulu üyesiydi (de Duve 1991, 191). Sanatçı arkadaşlarının bu açıklamalarının arkasında durup durmayacaklarını denemeye karar vermişti. Pisuarı "R. Mutt" olarak imzalamakla eserin anonimliğini garantiye almış ve yönetim kurulu da bunu yutmuş, adaba aykırı olduğu, sanat olmadığı ve birliğin ciddiyetini zedeleyeceği gerekçesiyle *Fıskiye*'nin sergilenmesine izin vermemişti. Duchamp bu kararı protesto için sadece yönetim kurulu üyeliğinden istifa etmekle kalmamış (ama *Fıskiye*'nin sahibinin kendisi olduğunu açıklamamıştı) aynı zamanda iki arkadaşıyla birleşerek *Kör Adam* adında küçük bir dergi çıkarmaya karar vermişti. Dergide *Fıskiye*'nin reddedilişiyle alay ediliyor ve bunun bir sanat olduğu iddia ediliyordu. Çünkü "bu," Sayın Mutt'ın "SEÇİMİydi." "Kendisi gündelik hayatta kullanılan bir eşyayı almış, bunu yeni adı ve bakış açısıyla kullanım anlamını yitirecek şekilde yerleştirmiş –bu nesne için yeni bir düşünce yaratmış– tı" (de Duve 1991, 198).

Fıskiye bir sanat eseri miydi yoksa karşı sanat mıydı? Bağımsız Sanatçılar Birliği karşısında bir strateji olması hasebiyle *Fıskiye*, her ne kadar Duchamp daima bunun herhangi bir "estetik" niteliği hedeflemediğinde ısrar etmişse de, tıpkı birliğin sergilediği tablolar gibi sanat olma iddiası taşıyordu (Sanouillet ve Peterson 1973, 141). Fakat, öte yandan, *Fıskiye* bir karşı sanattı çünkü sanat dünyasının çizdiği sanatın sınırlarına meydan okuyordu. *Fıskiye* yine bu ikinci durumda da sanat olarak görülecekti çünkü sanat sistemini alaşağı etmekten ziyade sistemin sınırlarını genişletmeyi amaçlıyordu. Duc-

hamp'daki bu sanat ve karşı sanat diyalektiği, modern sanat sisteminin başlıca bileşenlerinin çoğuna gösterdiği tepkiye de sirayet etmişti. Bir yandan özel bir alan ve kendilik [entity] olarak sanat anlayışına hücum ediyordu: "Böyle bir sanatı bizler kendi özel ve eşsiz kullanımımız için yarattık. Mastürbasyon gibi bir şey bu. Sanatın özünün olduğuna inanmıyorum" (Cabanne 1971, 100). Öte yandan aynı Duchamp şunları da söyleyebiliyordu: "[İnsanın] hayvaniliğin ötesine geçmesinin tek yolu sanattır çünkü sanat, zaman ve mekân kurallarının geçerli olmadığı alanlara açılan bir çıkış yolu"dur (Sanouillet ve Peterson 1973, 137).

Duchamp'ın sanat ve zanaat ikiliği karşısındaki tutumu da aynı şekilde ikircikliydi. İlk bakışta onun hazıryapımlarının sanatla zanaat arasındaki engeli yıktığı düşünülebilir; halbuki bunlar gerçekte bu engeli pekiştiriyor çünkü hazıryapım bir el sanatı ürünü değil, işlevinden koparılmış ve sanatçının kafasında sanata dönüştürülmüş endüstriyel bir üründür. Ayrıca Duchamp sanatçıya "hürmet duyma"ya da karşı geliyordu: "Sanat, etimolojik açıdan bakıldığında, 'imal etmek' demektir. Bugün sadece sanatçılar değil herkes imal ediyor ve belki de gelecek asırlarda farkına varmadan imal edenler olacaktır" (Duchamp 1968, 47, 62). Fakat Duchamp'ın kendisi kesinlikle "farkına varmadan imal eden" birisi değildi çünkü Walter Arensberg'in kendisinin eserlerini toplayıp bunların en uzun süre sergilenmesi için pazarlık yapmasına yardım ediyordu (bu pazarlığı Chicago Sanat Enstitüsü'nün on ve New York Metropolitan Müzesi'nin de beş yılına karşılık yirmi beş yıllık bir sergi garantisi veren Philadelpiha Sanat Müzesi kazanıyordu) (Cabanne 1971, 87; Kuenzli ve Naumann 1990, 4).

Duchamp'ın modern sanat sisteminin temel nitelikleri karşısındaki bu ikircikliliği muzipçe bir şaşırtma arzusunun sonucu değil, bunun yerine toplumsal bir kurum olarak sanatın gücünün son derece farkında olduğunu yansıtan bir şeydi. Daha önce 1913 yılında "Sanat eseri olmayan bir eser yapılabilir mi?" diye soruyordu kendi kendisine günlüğünde (Sanouillet ve Peterson 1973, 137). Bunları karaladıktan kısa bir süre sonra başlattığı uzun hazıryapımlar dizisi, kendi kendisine yönelttiği bu soruya cevap arama stratejisi olarak değerlendirilebilirdi. Ne var ki aynen dada/sürrealizm ve Rus konstrüktivizmininkiler gibi Duchamp'ın ilk başlarda sanat karşıtı olan bu tavırları da uzun zamandan beri sanat dünyasının pençesindedir ve bu pençe bunların güzel sanat sistemine yönelttikleri eleştirileri köreltmiştir. "Bugün hazıryapımlarının da sanatsal nesnelere gösterilen aynı hürmetle karşı-

lanıyor olması." diyordu Duchamp 1960'lı yıllarda, "sanatı tamamen ortadan kaldırmaya çalışma sorununu çözemediğimi gösteriyor belki de" (Duchamp 1968, 62; Cabanne 1971, 71).

George Leonard, Duchamp'ın sanatı ortadan kaldırmada başarısız olduğunu ama Batı toplumunu Wordsworth'ün hayalini kurduğu, sanat nesnelerinin gereksizleştiği ve bizim de bu şekilde "eşyanın ışığına" çıkabileceğimiz "mesut saat"e kavuşturan besteci John Cage'in bunu başardığını iddia etmektedir (Leonard 1994). Müzik alanındaki avangardların atonal ve dizisel deneylerinin her geçen gün daha da kendine dönüşlü hale geldiği ve sıradan müzik kamuoyu için gittikçe daha erişilemezleştiği bir dönemde Cage ve benzerleri güzel sanatın kendine yeten müzikal eser idealine derinden meydan okuyorlardı. Hiç kuşkusuz, Cage'in *4' 33"*'si* XX. yüzyılın en önemli sanat/karşı sanat anlarından biri olarak Duchamp'ın *Fıskiye*'sinin hemen yanında yer alacaktır. *4' 33"*'nin 1952 yılındaki ilk icrasında piyanist David Tudor sahneye çıkıyor, piyanonun başına geçiyor ve ellerini dört dakika otuz üç saniye tuşların üzerinde tutuyor, bu arada üç hareketi gösterecek jestler yapıyordu. Müzik eseri sadece dört dakika otuz üç saniyelik sessizlikten oluşmuyor; bundan başka öksürük seslerini, programa göz atan dinleyicilerin çıkardıkları kâğıt hışırtılarını ve konser salonuna nüfuz eden öteki sesleri de içeriyordu. Cage'in bu eseri, daha önceki bütün bestelerden çok daha açık biçimde, bulunduğumuz ortamdaki sıradan seslerin de en az kurallı besteleri çalan geleneksel enstrümanların sesleri kadar müziğin bir parçası olduğunu gösteriyordu. Aslında Cage daha önceleri 1930'lu ve 1940'lı yıllarda da birden çok kayıt ya da yazılı eseri "hazırlanmış piyano" için bir araya toplayarak belirsizlik ve sıradışı seslerle (çalınmaya hazır bir piyano ve öteki sazlar askıda) denemeler yapmıştı. Ancak *4' 33"*deki belirsizlik o kadar büyüktü ki ne zaman nasıl bir sesin çıkacağını tahmin etmek imkânsızdı. Hem sanat hem de sanatçı bizi etrafımızdaki dünyanın "müziği"ne yönlendirme görevine indirgenmiş görünüyordu (Kostelanetz 1996).

Daha sonraki eserlerinde –ki Cage eser kavramını baltalamak amacıyla bazen bunlara "sanat parçaları" diyordu– ses kaynaklarının sayısını çoğaltmak ve kalan son seyirci de koltuğundan kalktığında performansı bitirmek de dahil olmak üzere rastgeleliği iyice artırmak suretiyle belirsizliği yükseltiyordu. Cage bazı açılardan Duchamp'tan daha ileriye gidiyordu: örneğin sanatçının rolünü seçim yapmaya indirgemiş olan Duchamp'a karşılık Cage sanatçının rolünü

* '4 dakika 33 saniye'. (y.h.n.)

bir belirsizlik düzeneği kurmaktan ibaret hale getiriyordu. Fakat, öte yandan, bestecinin ritim, melodi ya da armoni konusundaki hünerlerinden ziyade entelektüel kapasitesinin altını çizmek suretiyle de düşünür olarak besteciyi, kendilerini müzikal eserler üretme zanaatına adamış olan bestecilerin de üstüne çıkarıyordu. Kendisinden önceki Duchamp ve kendisinden sonraki kavramsalcılar gibi onun için de sanatla hayatı birleştirmek zanaat becerilerine ya da işleve daha yüksek bir değer biçmeyi değil, bunun yerine zihnimizi sanata ve dünyaya yeni bir açıdan bakmaya kışkırtmayı ifade ediyordu. Bundan başka, tıpkı *Fıskiye* gibi *4′ 33″*de hem sanat eseri fetişizminden kurtuluş olarak selamlanmış hem de aynı zamanda bir sanat eseri olarak sahiplenilmiştir. Cage'in öteki besteleri, performans parçaları ve düzyazısal şiirleriyle birlikte *4′ 33″*de sanat dünyası tarafından kolayca asimile edilmiş, konser salonlarında yahut sanat galerilerinde icra edilmiş ve öncelikle müzik, sanat ve edebiyat sınıfları ve dergilerinde tartışılmıştır.

Cage'in *4′ 33″*sinden bu yana çok şeyler değişti ve hem akademik bestecilerin yüksek diziselciliğinin hem de deneyselcilerin çılgınlıklarının önüne neredeyse sınırsız bir ses yelpazesi sunan synthesizer'ın gelişimi sayesinde müzikal denemelerin önündeki imkânlar son derece arttı (Nyman 1974). Sadece ana hatlarıyla tanımlanmış Fluxus hareketiyle özdeşleştirilen deneysel besteciler, geleneksel konser prosedürlerinin parodisini yapan bir tür tiyatro yahut performans sanatıyla uğraşarak Cage'den farklı bir yön izlediler. 1964-65 tarihindeki Fluxorkestra konserlerinde, program metni asma kattan kâğıttan uçaklar halinde atılıyor, bir işarette müzisyenler ne yapacaklarını şaşırıyorlar, notalar tutuşturulmuş kâğıtlarda bulunuyor ve Ben Vautier'in *Gizli Oda*'sı, dinleyicileri gerçekten de arkadan caddeye çıkan "gizli oda"ya yönlendirerek bitiyordu (Kahn 1993). Dinleyicilerle kaynaşmanın daha geleneksel bir yolu ise, birçoğu Batılı-olmayan müzik geleneklerinden alınmış heyecan verici ses ve ritimlerden müzikal ortamlar yaratmak amacıyla elektronik kaynaklardan yararlanan denemelerdi. Philip Glass, aralarında rock hayranlarının da bulunduğu çok çeşitli dinleyicilere hitap eden opera ve enstrümantal parçalar yaratmak amacıyla, Batılı melodi, uyum ve armonik diziyle Hindistan'ın ritmik biçimde örgütlenen müziğini kaynaştırmaktadır. Bazı müzik eleştirmenleri Glass'ı ve öteki "minimalist" bestecileri yakışıksız bir dinleyici onayı arayışıyla tonalite ve tempolu ritimleri istismar etmekle suçlasalar da Glass kendisini "ciddi" müzik ile birçok modernist bestecinin sığınmış olduğu akademik kuşatmaların dışındaki

dünyayı yeniden birbirine bağlayan birisi olarak görür. Glass yıllarca ufak tefek işler yaparak ve kendi müzik grubuyla turnelere çıkarak geçindi, kendisini yeniden eski besteci/icracı düşüncesine yönelten şey, dinleyiciler için canlı müzikler icra etmekti: "Biz dinleyiciler için yeniden gerçek kişiler haline geldik. Yeniden insanlarla konuşmayı öğrendik. Akademi dünyasında geçirdiğimiz yıllarda oluşan seçkinciliğimizden kurtulduk. ... Sanatçının rolüne çok daha geleneksel bir perspektiften –sanatçı içinde yaşadığı kültürün bir parçasıdır– bakıyorduk" (Duckworth 1995, 337). Eğer Glass ve öteki süreç bestecileri küçük orta sınıf konser dinleyicilerinin dışında da tanınıyorsa bu, 1950'li yıllardan itibaren müzikte yaşanan gelişmelerin en önemli etkeni sayesindedir: Bir zamanların transistörlü radyosundan kasete, oradan taşınabilir CD çalarlara ve nihayet bugün bilgisayara varan kayıt ve çalma araçlarındaki hızlı dönüşüm ve bunların süratle yayılmaları. Bugün artık en genel anlamıyla müzik elektronik olarak gündelik hayatla bütünleşmiştir ve genç insanlar sanatsal şecerelerini soruşturmaksızın müzikal seslere karşılık vermektedir.

Görsel sanatlarda 1960'lı yıllardan bu yana pop, kavramsal, performans, enstalasyon ve çevresel sanatların büyük bir kısmı da güzel sanat sisteminin kutupsallıklarına karşı direnmekte ve sanatla hayatı yakınlaştırmaya çalışmaktadır. Bu çabalar kimi zaman Jenny Holzer'in büyük gösteri çadırı bayağılıklarında –örneğin 1985 tarihli elektronik tabelası "İstediğim Şeyden Kurtarın Beni"– olduğu gibi sevimli, kimi zaman da Hans Haake'nin yüksek dozajlı siyasal enstalasyonlarında –örneğin 1971 senesinde Manhattan'daki gecekondu holdinglerin lordlarının servetlerini ifşa edişi– olduğu gibi tehditkâr olabiliyor. Michael Heizer ve Robert Smithson gibi çevresel sanatçılar 1970'lerde galerilerden kaçarak Batının çöllerinde dev yeryüzü parçaları sergilediler. Warhol ve öteki pop sanatçıları sanatçının ve sanat eserinin kutsal halesiyle alay etmeye devam ettiler ve kavramsal sanatçılar da genellikle "eser" adına hiçbir şey üretmediler. Vito Acconci'nin parçaları çoğunca gündelik hareketler için, örneğin bir kürsüye çıkıp inme için yazılmış kılavuzlardan oluşurken, Bruce Nauman ağzından su fışkırtıp buna da *Fıskiye* adını veriyor, böylece Duchamp'ı geçiyordu. Carolee Schneemann'ın *İç Mekândaki Rulo*'su ya da Joseph Beuys'un birçok siyasal ve çevresel "eylem"i gibi performanslar genellikle bildik sanat kanallarının dışında kalıyor ya da bunlarla çatışıyordu. Hatta Beuys, ister öğretmenlik yapın isterse patates soyun özgür ve yaratıcı biçimde yaptığınız her şeyin sanat olduğunu ileri sürmüş, sanat faaliyetlerinin bir parçası olarak Almanya'da bir siyasal parti ve bir de bağımsız üniversite kurmuştu. Barbara Kruger gibi



Şekil 86. Christine Nelson, *Man Ray'in İronisi* (1997); ütü, lateks. Sanatçının izniyle. Keskin raptiyelerin yerine emziklerin konduğu Man Ray'in *Armağan*'ının (şekil 73) bu feminist parodisi Nelson'un "redress" [onarma/düzeltme] dizisinin bir parçasıdır. Nelson bu dizide küçük ev aletlerini spandex'ler, püsküller, sahte kürkler, vb. ile süsleyerek hem bunlara şakacıktan bir erotizm katıyor hem de tüketim anlayışıyla piyasanın çevirdiği dolapları eleştiriyor.

feminist sanatçılar mesajlarını adamakıllı verebilmek için konvansiyonel reklam tekniklerinden yararlanıyorlardı. Judy Chicago'nun *Akşam Yemeği Partisi* ise açıkça didaktik ve bir ortak çalışma ürünüydü ve hor görülen seramik ile nakışçılık zanaatlarını övüyordu. Diğer fe-

minist sanatçılar ise eserlerini tekrar gündelik kaygılarla yeniden birleştirmek amacıyla "hazıryapım" tüketim mallarının dönüşümlerini, bunlarla ilgili performans ve enstalasyonları ve kanonik "erkek" eserlerinin parodilerini kullanmışlardır (şekil 86). Sanatla toplumu birleştirmede en başarılı sanatçılardan biri, ambalajlanmış bina projeleri genellikle hükümetlerle, toplumsal gruplarla ve teker teker mülk sahipleriyle aylar ve hatta yıllar süren pazarlıklar gerektiren ve projelerinin uygulanması da mühendislerden, teknisyenlerden, imalatçılardan, inşaat işçilerinden ve gönüllülerden oluşan ortak çalışma gruplarına bağlı olanC hristo'dur. 1995y ılında Berlin'deki Reichstag'ın iki haftalığına ambalajlanması, aralıklı olarak tam yirmi yıl sürmüş ve Alman parlamentosundaki ateşli bir tartışmayla elde edilmiş bir pazarlığın sonucunda gerçekleşiyordu. Bütün bu süreç binlerce insanı sanatın doğası ve toplumla ilişkisi hakkındaki tartışmaların içine çekiyordu (Christo 1996).

Ancak sanatı gündelik hayatın içine çekme konusunda Christo'nunkinden çok daha yakın bir işbirliğiyle yürütülen denemeler de olmuştur. Örneğin sanatçıların tasarım ve boyama faaliyetlerini yerel halkla birlikte gerçekleştirdikleri semt duvarlarını resimlendirme hareketi ya da ulus çapındaki Adlar Projesi AIDS Anıtsal Yorganı gibi çeşitli yorgan projeleri bunlar arasındadır. Bu türlü faaliyetler, "topluluk temelli sanat" olarak adlandırılan dağınık bir hareket çerçevesinde yürütülmektedir. Bunun en iyi örneklerinden biri 1993 yılında Chicago'da Mary Jane Jacob'un küratörlüğünde gerçekleştirilen "Kültür Eylemde" projesidir. Bu büyük proje, bir sürü ilgi grubu, örgüt ve semtle birlikte bir düzine sanatçı tarafından yürütülen sekiz ayrı projeden oluşuyordu. Bu projelerden bir kısmı şunlardı: Bizzat şekerleme işçileri sendikası üyeleri tarafından tasarlanan, imal edilen ve pazarlanan "Başardık!" adlı bir şekerleme; Latin Amerika kökenli gençlerin yarattıkları ve mahallelerinin dört bir köşesini dolaşarak mahalle sakinlerine seyrettirdikleri bir dizi video; yeri ve ürünleri AIDS'lilere yardım gruplarıyla bağlantılı olan hidroponik* bir sebze bahçesi; ve de etnik toplulukların yaşadıkları semtlerde göçmen işçiler lehinde düzenlenen üç gösteri yürüyüşü. Şehrin çeşitli noktalarına dağıtılarak, Çağdaş Sanat Müzesi gibi yerlerde kendilerini rahat hissetmeyecek insanlar arasında yürütülen bu faaliyetler kültürel iktidar ilişkilerini öylesine tersyüz etti ki, örneğin, müzelerin ve galeri dünyasının müdavimleri bir anda bu tuhaf faaliyetlerin nasıl olup da "sa-

* *Hydroponic:* Topraktan ziyade sulu çözeltilerde yetiştirilen bitkiler. (y.h.n.)

nat" olarak adlandırıldığına hayret eden yabancılar durumuna düştüler (Jacob 1995). "Kültür Eylemde" Michael Brenson'un da yazmış olduğu gibi, "en az bir galerideki yahut müzedeki şeyler kadar sanatın özüyle ilgili"ydi. Brenson'un da gördüğü gibi "Modernist resim ve heykel bizlere daima derin ve vazgeçilmez türden bir estetik deneyim sunacaktır; ne var ki bu deneyim, bugünkü Amerikan hayatının toplumsal ve siyasal travma ve meydan okumaları karşısında pek anlamlı tepkiler geliştiremeyecek bir deneyimdir artık. Bu deneyimin diyalog ve uzlaşıları esas itibarıyla kendine özel ve mecazidir. Modernist resim ve heykel, bugün artık sanatsal geleneklerinde nesnelere, kendine yeten dünyalar olarak değil bunun yerine kurumların dışında gerçekleştirilen performans ve benzeri ritüellerin enstrümanları olarak bakılan çokkültürlü Amerikan vatandaşlarına hitap etme imkânını büyük ölçüde yitirmiştir" (Jacob 1995, 29).

"Kültür Eylemde," sanatın doğasına ilişkin, birçok bireysel kavram ve performans parçalarının ortaya attıklarından –ki bunlarınki sanat dünyası tarafından çoğunlukla rahatça sindirilmiştir– çok daha zor sorular doğurmuştur. "Kültür Eylemde" kapsamındaki bazı bireysel projeler, yaptıkları şeyi "sanat" olarak adlandırmayı akıllarına bile getirmeyen isimsiz yaratıcı siyasal eylemcilerin yaptıklarından neredeyse ayırt edilemeyecek şeylerdi. Bu anlamda "Kültür Eylemde" kapsamındaki bazı faaliyetler Rus konstrüktivizminin hakiki mirasçıları olarak görülebilir. Burada sanat yalnızca hayatın içine sokulmakla kalmıyor aynı zamanda da özel bir faaliyet vasfıyla ortadan kalkıyor. Bu noktada şu soru hâlâ yanıtını arıyor: Acaba sanatı hayatın içinde eritmekte bu kadar ileri gitmeyi gerçekten istiyor muyuz?

H. KAMUSAL SANAT

"Kültür Eylemde" türünden topluluk temelli sanat projeleri parasal açıdan çeşitli kaynaklara dayanıyor: Eyalet ve yerel sanat konseylerinden başka, genel vakıflar, sponsor şirketler, bireysel bağışçılar, iş dünyasının yaptığı ayni yardımlar ve elbette, Ulusal Sanat Vakfı. Topluluk temelli projelerdeki anlayış, bunların uygulama yerleri ve para kaynakları bu projeleri özel bir anlamda "kamusal sanat" [public art] haline getirmektedir (Lacy 1995). Fakat bu projelerde gördüğümüz, kendilerini sanatla hayatın kaynaşmasına yoğun olarak adama özelliği, pek çok sanat eserinde de karşımıza çıkabiliyor, ve işte daha gele-

neksel anlamıyla asıl "kamusal sanat"lar bunlar, yani doğrudan doğruya hükümet organlarınca sipariş verilen eserlerdir. Son otuz yıl içerisinde kamu binaları ve plazaları için, kısmen "sanat programlarına ayrılan yüzdeler" (ki sanat eserleri için kullanılacak olan yüzde yarımlık kamusal inşaat masrafı bunun dışındadır) sayesinde, sayısız heykel, resim ve karma sanat eseri yapılmıştır. Bu kamusal sanat eserlerinin çoğu estetik seyre dalma amacıyla yapılmış kendine yeten soyut heykellerdir ve bunların bir kısmı, örneğin Chicago şehir merkezindeki kocaman Picasso'nun yahut Pittsburg'daki Serra parçasının yaptığı gibi, bulundukları mekânları güzelleştiriyorlar. Ne var ki nasıl atın üzerindeki tunçtan general devri çoktan geçtiyse artık bugün estetik seyir için yapılan kendine yeten eserlerin egemenliği de tehdit altındadır ve bu tehdit sadece doğrudan doğruya seyriciye hitap eden renkli karma sanat eserlerinden değil aynı zamanda da bir yandan görsel bağlanmayı hedeflerken öte yandan da oturma, toplanma yahut oyun oynama mekânları yaratmaya çalışarak sanatla zanaatı birleştiren Mary Miss yahut Scott Burton gibi sanatçıların kamusal mekânlar için yaptıkları tasarımlardan gelmektedir (Senie 1992).

1980'li yıllarda özellikle tartışma yaratmış iki Amerikan eserini karşılaştırırsak eski ve yeni tip kamusal sanat bağlamında tartışılan sorunları daha iyi anlarız: Richard Serra'nın New York'taki *Yatık Kemer*'i ile Maya Lin'in Washington, D. C.'deki *Vietnam Gazileri Anıtı*. Serra'nın *Yatık Kemer*'i (1981) etrafında yapılan yoğun tartışmalarda, yaratıcı dâhi olarak sanatçı ve kutsal nesne olarak da sanat eseri şeklindeki yüce idealleriyle modern sanat sisteminin bütün yerleşik değerleri geçit töreni yapıyordu. Tartışma, *Yatık Kemer*'in önüne dikildiği binada çalışanların itirazıyla başlıyordu; çalışanlara göre Serra'nın binanın önündeki meydanı ikiye bölecek şekilde diktiği on iki fit yüksekliğindeki çelikten duvar meydanın kullanımını mahvetmişti (şekil 87). Eserin meydandan kaldırılması için mahkemeye başvurulduğunda ise Serra, eserinin "mekâna özel" olduğunu ve yeri değiştirildiği takdirde hiçbir anlamının kalmayacağını ileri sürüyordu. Ancak tabii şurası açıktı: Serra'nın mekâna özel oluş düşüncesinde, bağımsız bir sanat eseri olarak *Yatık Kemer*'e nasıl tepki gösterecekleri yanı sıra insanların meydanı nasıl kullanabilecekleri de hesaba katılmıyordu (Weyergraf-Serra ve Buskirk 1991). Serra böyle bir tavır almakla kötü adam olmuyordu; bunu yapmakla, modern sanat sisteminin düzenleyici ölçütlerini ifade ediyor ve bu konuda kendisiyle hemfikir olan bir seçici kurulun dileklerini yerine getiriyordu sadece. Serra'nın savunusuna sahip çıkan sanat dünyası



Şekil 87. Richard Serra, *Yatık Kemer*, New York (1981). Fotoğraf Robin Holland'ın izniyle yayımlanmıştır.

eleştirmenlerinin çoğu, şikâyetçi çalışanları yontulmamış cahiller olarak nitelendiriyor ve hatta içlerinden biri bu davayı Nazi mahkemelerindeki davalara benzetiyordu. *Yatık Kemer*'i savunanların çoğu, çok açık bir biçimde, bir sanat eserinin biçime ve ifadeye dayanan başarısının gündelik hayatın işlev ve zevklerinden önce gelmesi gerektiğine ve sanat dünyası uzmanlarının görüşlerinin bu konuda nihai temyiz makamı olması gerektiğine inanıyordu. Fakat en sonunda sanat dünyası basınının öfke çığlıkları arasında 1989 yılında *Yatık Kemer* söküldü.

Ele alacağımız öteki tartışmalı sanat eseri olan Maya Lin'in *Vietnam Gazileri Anıtı* (1982) da, üzerinde aynı savaşta ölenlerin adları bulunan uzun ve alçak duvarının sıradışı görüntüsü konusunda şiddetli itirazlar almış, bunun sonucunda ise duvarın yanına bir de Frederick Hartt'ın yaptığı figür anıt dikilmişti. Fakat ölenlerin adlarının ve o günleri hatırlayanların duygularının Sanatın önüne geçtiği son derece dokunaklı bir anıt olan "duvar" –ki bu adla biliniyor– Washington, D. C.'nin en çok ziyaret edilen yerlerinden biri haline gelmiştir (şekil 88). Burada sanatla zanaat, güzellikle işlev, yaratıcı hayal gücüyle kamusal hizmet yepyeni bir biçimde bir araya gelerek bir zamanlar eski sanat sistemi çerçevesinde yaşanan şeyin demokratik bir



Şekil 88. Maya Lin. *Vietnam Gazileri Anıtı*, Washington. D. C. (1982). Fotoğraf Stephen Griswold'un izniyle yayımlanmıştır.

versiyonunu takdim ediyorlar. Serra'nın "duvar"ı ve etrafında yapılan tartışmalar, modern sanat sisteminin sanat, sanatçı ve estetikle ilgili yüce iddialarını temsil ediyordu; Maya Lin'in duvarı ise bizi sanat ve zanaatın ötesine götürüyor.[6]

Serra ve Lin tartışmalarının olumlu sonuçlarından biri de son yıllarda kamusal sanat yaklaşımında yeni bir anlayışın ortaya çıkmasıdır. Kamusal meydanlara kendine yeten bir eser konduracak sanatçıyı seçecek olan sanat dünyasının içinden bir jüri heyetinin yerine bugün artık çevre sakinlerini temsil etmeye çalışan seçici komisyonlar var; ve artık sanatçılar, dikilecek eserle yaşamak zorunda kalacak olan

6. Serra'ya hak veren şu gerçekleri belirtmemiz gerekir: *Yatık Kemer* davasını muhafazakâr bir bürokrat yürütüyordu; Serra'nın parçasına itiraz edenlerin çoğu modern sanattan gerçekten bihaberdi; ve, en başta da, söz konusu meydan zaten pek de kullanışlı değildi. Serra ve karısı davaya ilişkin belgelerle birlikte kendi değerlendirmelerini yayımlamışlardır (Weyergraf-Serra ve Buskirk 1991). *Yatık Kemer*'in incelikli bir siyasal-estetik savunusu için bkz. Crimp (1993, 150-98). Serra/Lin karşılaştırması konusunda en iyi tartışmalardan biri Michael Kelly'nin çalışmasıdır (1996). *Vietnam Gazileri Anıtı*'nın düzeneği bağlamında duyarlı bir değerlendirmesi için bkz., Charles L. Griswold (1992). Raven (1989), Mitchell (1992), Senie (1992) ve Gooding (1999) Serra ve Lin tartışmalarının ortaya koyduğu genel meselelerin de tartışıldığı daha faydalı eserler arasındadır.

insanların görüşlerini alıyorlar çoğunlukla. Bir başka Serra "duvar"ının on yılı aşkın bir süre çevre sakinlerinin bir kısmının canını sıktığı St. Louis'de sanatçı Mary Miss 1999 yılında yakın mesafedeki bir kamusal proje için bir sipariş almış ve çevredeki yurttaş gruplarıyla toplantılar yapmaya başlamıştır; buradaki amacı da sadece olası şikâyetleri önceden çözmek değil aynı zamanda gerçekten insanların görüşlerine kulak vermektir. Sanatçı Martha Schwartz, 1996 yılında, bir zamanlar Serra'nın *Yatık Kemer*'inin bulunduğu Aşağı Manhattan'daki Federal Plaza'nın önüne yeni bir eser yapmıştır. Schwartz "mekânı insanların fiili kullanımlarına göre düzenleme"ye karar vermiş ve tepelerinde buğu fıskiyeleri olan koni biçiminde yarım düzine yeşillik tümseğinin etrafını parlak renkli dizi banklarla çevirmiştir. Bugün artık Federal Plaza çalışanları, saldırgan bir duvar yahut bomboş bir meydan yerine, işlevle estetiği birleştiren daha davetkâr bir mekâna sahipler (Beardsley 1998, 151).

Kamusal sanat Avrupa'da da Birleşik Devletler'dekine benzer bir değişimden geçmektedir. Britanya Kamusal Sanat Siparişleri Ajansı'ndan Vivien Lovell'in de belirttiği gibi günümüzde kamusal sanat "kamuoyunu eserin yaratılışının içine çekerek, süreci ürünün önüne geçiriyor" (Gooding 1999). Son dönemde Britanya'daki kamusal sanat projeleri çok geniş bir yelpazeyi kapsıyor: Shrewbury kentinde savaş şairi Wilfred Owen'in anısına dikilen ve kent sakinlerinin ricasıyla üzerine şairin dizelerinden örnekler yontulan küçük heykelin soyut yalınlığından tutun da, on iki sanatçının binaları ana hatlarıyla çizerek, mimari özellikleri öne çıkararak ve açık alanları aydınlatarak geceye heyecan katacak ve aynı zamanda da güvenlik duygusunu pekiştirecek şekilde ışığı yaratıcı bir biçimde kullandıkları Wolverhampton'daki kapsamlı "Karanlığın Dışında" projesine kadar. Fransa'da ise Daniel Buren, Paris'in ortasındaki XVIII. yüzyıldan kalma Palais Royale'in hemen arkasındaki beton zeminli avlunun farklı noktalarına, imza olarak kullandığı çizgili desenlerle süslenmiş farklı yüksekliklerde bir sürü sütun dikmiştir. Kamuoyuna danışılmadan tasarlanmış ve ilk başlarda çokça tartışılmış olsa da Buren'in *Sütunlar*'ı sadece etrafındaki yapıların neoklasik mimarisini yankılamakla kalmıyor. Aynı zamanda da yetişkinler alçak sütunlar üzerinde oturur yahut ayakta dururken çocukların sütunlar arasında koşup oynadıkları ve paten kaydıkları bir dinlenme ve oyun mekânı haline gelmiştir bugün (şekil 89). Buren *Sütunlar*'ını yalnızca etraftaki kolonlarla uyum sağlayacak ve alçak avlu boşluğunu açığa çıkaracak

bir "anıtsal heykel" olarak değil aynı zamanda da oturulacak ya da üzerlerine çıkılacak sütunların bulunduğu ve ziyaretçileri "canlı heykeller"e dönüştüren yayalar için bir ortam olarak tasarlıyordu (Nuridsany 1993, 5).

Alman sanatçı Jochen Gerz Fransa'nın Biron köyündeki (nüfus 500) tahrip olmuş savaş anıtını yeniden tasarlama işini üstlendiğinde, tepesindeki tipik bodur dikilitaşla birlikte seksen yıllık taş küpü tamamen yıkabilirdi pekâlâ. Fakat bunu tercih etmeyen Gerz yüzden fazla köy sakiniyle teker teker konuşarak onlara hayatta ve savaşta kurban olmanın anlamına ilişkin özel bir soru sormuş, herkesin cevabını birer emaye levha üzerine hakketmiş ve daha sonra da bu levhaları eski anıta çakmıştır. Aldığı tipik bir yanıtta şöyle diyordu bir köylü: "Hayata akıl sır ermiyor. Savaşlar bize asla bir şey kazandırmadı. Bana sorarsanız bu yüzyılda yaşadıklarımız tam bir felaket. Erkek kardeşim tutuklanmıştı. Pazartesi günü hapse girdi, Salı günü ise ölüsü çıktı. O günden bu yana bazı şeylerin canına okundu. Ama en çok da gençler için üzülüyorum. Yakıp yıkmak, ne yapıp edip bir yerlerden



Şekil 89. Daniel Buren, *Sütunlar* olarak bilinen *Les deux plateaux* (1986). Fotoğraf Suzanna Williams'ın izniyle yayımlanmıştır.

para gasp etmek zorundalar. Ne için çabalamak gerektiğini söylemek güç, geleceği bilmiyorum. Zor bir zamanda yaşıyoruz" (Aboudrar 2000, 273). *Biron'un Yaşayan Anıtı*'nda sanatçı ve "eser"i neredeyse görünmüyor; burada yaratıcılık yalnızca Gerz'in yaklaşımında değil aynı zamanda da sakinlerinin dile getirdikleri topluluk hayatındadır. "Eserin yaratıcısının yalnızca sanatçı olmadığı düşüncesi hoşuma gidiyor. ... beni memnun eden şey Biron halkının kendi anıtlarını kendilerinin yapmalarıdır" diyor Gerz (Aboudrar 2000, 273-74). Gerz bir gün köylülerden birinin sorumluluk alarak zamana tanıklık edecek ifadeleri toplayıp *Yaşayan Anıt*'ı aynı şekilde yaşatmaya devam ettireceğini ümit ediyor. Gerz'in anıtı bana Rousseau'nun, güzel sanat tiyatrosunun seçkinciliğinin alternatifi olarak festival düşüncesini hatırlatıyor. İnsanların aktör oldukları ve birbirlerine kendilerini gösterdikleri festivalde olduğu gibi Biron anıtında da insanların her biri birer sanatçıdır ve birbirlerine hitap etmektedirler. Maya Lin'in *Vietnam Gazileri Anıtı* gibi Gerz'in *Biron'un Yaşayan Anıtı* da modern bağımsız sanatçı ve kendine gönderen eser ideallerine sırtını dönerek demokratik bir işbirliği, hizmet ve toplumsal görev vizyonuna kucak açıyor.

Sonuç

Daha şunun şurasında elli yıl önce, modernist saflık arayışına katılmayan edebiyat, resim ya da müzik eserlerine, "sanat" adını yakıştıramayan nüfuzlu sanatçılar ve eleştirmenler vardı. Son elli yıl içerisinde ise iki türlü asimilasyon el ele vererek sanat kategorisinde patlama yarattılar: Bir yanda güzel sanat içindeki hareketler hemen hemen akla gelebilecek her malzemeyi, sesi ya da faaliyeti sanata dönüştürüp bunu sanat kurumlarına kabul ettirme gücüne sahip oldular, öte yandan da bizzat güzel sanat kurumları sanat ve zanaat kutupsallığını kullanarak sözde ilkel sanattan tutun da caz ve yeni gazeteciliğe kadar her şeyi bölüp sahiplendiler. Bununla birlikte, asimilasyon ivme kazanırken bile direniş geleneği de aynı şekilde serpildi, güzel sanat sisteminin temelinde yatan kutupsallıklara karşı John Cage'in, Ro-

land Barthes'ın, Maya Lin'in ve Mary Jane Jacob'unki gibi çok çeşitli karşı çıkışlar üretti.

Gerçi geleneksel güzel sanat kurumları geçmişte Sanata yöneltilen bu karşı çıkışların birçoğunu etkisiz hale getirmeye ve kendilerini korumaya çalışmışlardır ama bugün bu kurumların bir kısmı ekonomik zorunluluk, toplumsal eleştiri ve editör, müzik yönetmeni ve küratör gibi yeni etkenler karşısında değişmeye başlamaktadır. Örneğin "yeni müzeoloji" adı verilen hareket müzelerin tarihini yeniden yazmakta, koleksiyon ve sergi pratiklerini, müzenin toplumdaki yerini ve hatta müzenin asimilasyon aracılığıyla "sanatlaştırma" etkisini yeniden değerlendirmektedir. Buna cevaben de müzeler sergi politikalarını gözden geçirmekte, eğitim ve toplumsal hizmet programlarını genişletmekte ve hatta katılımcı toplum projeleriyle duvarlarının dışına çıkmaktadırlar. Müzelerdeki hediyelik eşya bölümleri, kitap satış dükkânları, kafeler, özel olaylar, sansasyonel sergiler, açıklayıcı duvar panoları, arka plandaki videolar ve kulaklıkların sayısındaki patlama o noktaya geldi ki bazı eleştirmenler sanat üzerinde odaklaşmaktan ziyade ticarete ve popüler beğeniye hizmet eden müzelerden yakınmaktadırlar bugün. Aynı şekilde bazı senfoni, dans ve tiyatro kumpanyaları da izleyiciyi eğitme çabalarına ağırlık vermekte, birbiriyle karşılıklı bağlantılı programlarını artırmakta ve icralarını gündelik bağlamlara oturtarak konser salonu ya da sahne hakkındaki geleneksel "sanat" yanılsamasını kırmaktadırlar. Festival organizasyonları ile topluluk sanatı konseyleri ise hem sayı hem de çeşitlilik açısından daha zengin bir izleyici kitlesi arayışında deneysel programlara ile yeni kanallara başvurmakta daha da hızlı davranmaktadırlar ve mağaza önü sanat merkezleri ile "Kültür Eylemde" gibi topluluk temelli projelere parasal kaynak sağlamaktadırlar.[1]

Öte yandan güzel sanatların öğretimi, eleştirisi ve tarihine tahsis edilen disiplinler de değişmektedir. Edebiyat bölümleri "edebiyat" olarak tanımlanan şeyin kanonu ve kapsamını genişletmekte, edebiyat bilginleri de bir disiplin olarak edebiyatın çok yeni bir şey oluşunun sonuçlarını incelemeye başlamaktadırlar. XX. yüzyılın ortalarında neredeyse bütün kadın ve azınlık sanatçıları göz ardı eden ve hatta bazen sanatın bütün alanlarını yoz diye reddeden (örneğin Meksikalı duvar ressamlarını) bir biçimciliğin hâkim olduğu sanat tarihi, uzun

1. Sadece sanat müzelerinin tarihi ve amacı, bunların program ve seyirci kitlelerini çeşitlendirme gereksinimleri üzerine bile çok geniş ve gittikçe de genişleyen bir literatür mevcut. Bkz. Vergo (1989); Karp ve Levine (1991); Hooper-Greenhill (1992); Bennett (1995); ve Duncan (1995). Ayrıca genel kültür politikasının işlendiği bazı faydalı derlemeler de var; örneğin bkz. Smith ve Berman (1992) ya da Bradford, Gary ve Wallach (2000).

zamandan beri toplumsal ve siyasal bağlamla ve yeni analiz yöntemleriyle yeniden ilgilenmektedir. Aynı şekilde müzik tarihçileri de varsa yoksa büyük (erkek) bestecilerin başyapıtlarının oluşturduğu sınırlı bir kanonu analiz etmekle yetinen geleneksel kaygıyı sorgulamaya başlamakta ve müzikolojinin kapsam ve yöntemlerini genişletme arayışına girmektedirler. Felsefeciler sanat düşüncesinin tarihselliğini incelemekte, bütün disiplinlerdeki feministler ise artık toplumsal cinsiyet meselesini görmezden gelerek sanat tarihi ve eleştirisiyle estetik çalışmaları yapmanın mümkün olmadığını göstermektedirler. Nihayet en radikal disiplin yenilikçileri edebiyatı kültürel çalışmalar içinde, sanat tarihini bir imgeler tarihi içinde ve Batı klasik müziğinin tarihini ise genel bir etno-müzikoloji içinde eritiyorlar. Bununla birlikte bütün bu disiplinler-arası önerilerin çoğu mevcut disiplinlerin pabucunu dama atmaktan ziyade onları tamamlayacak gibi görünüyor.[2]

Ne var ki modern sanat sisteminin ötesine geçmek sadece güzel sanat sisteminin kurum ve disiplinlerine yeni bir şekil vermek demek değil aynı zamanda da bu sistemin beceri, güzellik, işlev ve duyumsal zevk karşısındaki ikircikliliğini aşmak demektir. Gerçi güzel sanat ideali, hüneri hiçbir zaman tamamen dışlamamıştır ama dijital devrim güzel sanatla zanaatı duyumsal düzlemde yeniden bir araya getirme rüyasını bugün iyice zora sokmuştur. Hipermetin, sibersanat, sanal mimari modeller, sentetik ses ve otomatik olarak kopyalamanın ortaya çıkmasıyla birlikte "elle yapılan" geleneksel yazı, çizim ve beste biçimleri birçok sanat dalında iyice sorunsal bir hale gelmektedir. Hiç kuşkusuz, geleneksel hikâye anlatıcılığı, müzik yapımı, dans ve el sanatları –her ne kadar bazen turistlere ve halk sanatı müşterilerine hizmet veren sömürücü pazarlama sistemlerinin birer parçası haline gelseler de– Üçüncü Dünya olarak adlandırılan ülkelerin köylerinde hâlâ icra edilmektedir. Gelişmiş sanayi ekonomilerinde ise bir zaman-

2. Edebi ve kültürel çalışmalar için bkz. Smithson ve Ruff (1994); Scholes (1998); ve Berubé (1999). Sanat tarihi üzerine yeni düşünme biçimleri hakkında bkz. Preziosi (1989); Moxey (1994); ve Melville ve Readings (1995). Müzikolojideki bazı güncel meseleler için bkz. Bergeron ve Bohlman (1992). Goehr (1992). Mattick (1993), Woodmansee (1994) ve Mortensen (1997). XVIII. yüzyılda "sanat"ın anlamında yaşanan devrimin sanat felsefesi çalışmalarıyla ilgisini en güçlü biçimde savunan çalışmalar arasındadır. Felsefedeki sanatın tarihsel bir tanımını yapma çabaları için bkz. Carroll (1993, 2000); Levinson (1993); ve Danto (1997). Kivy (1993) ve Margolis (1993), her biri farklı gerekçelere dayanarak, "Sanat"ı tanımlamanın çeşitli "sanatlar"ın kültürel ve tarihsel analizini yapmak kadar faydalı olmayabileceğini savunuyorlar. Estetik ve estetiğin tarihine feminist bir bakış için bkz. Hein ve Korsmeyer (1993); ve Brand ve Korsmeyer (1995). Uzun zaman göz ardı edilmiş kadın yazar, sanatçı ve bestecilerin yeniden gün yüzüne çıkışı hakkında sayısız eser ya da son otuz yıl içerisinde toplumsal cinsiyet üzerine edebiyat, sanat ve müzik tarihçileri ve eleştirmenler tarafından kaleme alınmış bir sürü kuramsal çalışma bulunmaktadır. Bunları burada listelemeye kalkışmayacağım.

lar meslek olarak yahut da mecburen icra edilen el sanatları –örneğin ahşap işlemeciliği, dikiş nakış, bahçecilik ve hatta dokuma ve çömlekçilik– uzun zamandan beri artık orta sınıfların boş vakitlerini dolduran yahut yarı zamanlı olarak yapılan işlerdir. Müzik, edebiyat ve dramaya gelince, bazı evlerde hâlâ aile piyanoları (yahut elektronik klavyeler) var; ve topluluk koroları, şiir çevreleri ve tiyatro grupları halen becerilerini sergilemekte ve yoklukları halinde hepimizin sanat müşterisi durumuna düşeceği ifade ve katılım olanakları sunmaktadırlar.

Zanaat becerilerine saygının dirilişinde bir bu kadar önemli şey de bağlantılı değerler olan –ve geçmişte genellikle "sırf fayda" ve "sırf eğlence" olarak aşağılanan– işlev ve duyumsal zevktir. Buradaki "sırf"ın da gösterdiği gibi güzel sanat geleneği işlev ve duyumsal zevki pek doğrudan doğruya reddetmemiş, bunun yerine bunları sanat eserinin bağımsızlığıyla incelmiş estetik duyarlılığın önemsiz bir ayrıntısı konumuna sokmuştur. İşte sanatın bağımsızlığına karşılık en yüksek bedel burada ödenmiştir: Güzel sanatları genellikle kültürel bir kuşatmada tecrit eden ve sanatla toplumu yahut sanatla hayatı yeniden birleştirme dürtüsünü yaratan bir yüceltme ve tinselleştirme. Halbuki nasıl "sanat" terimi "güzel sanat" nosyonundan başka aynı zamanda eski "bir sanat" anlamını da içeriyorsa "estetik" teriminin de bir dar bir de geniş anlamı vardır: Güzel sanatı hedefleyen tarafsız bir derin düşünce olarak anlaşılabileceği gibi sıradan duyumsallığı ve amaçlılığı içerecek şekilde yeniden de tanımlanabilir. Estetiğin bu şekildeki yeniden inşası en çok John Dewey'le özdeşleşmiştir ama köken itibarıyla Baumgarten ve Kant'ın bazı yaklaşımlarına ve daha da önemlisi Hogarth'ın "güzellik çizgisi," Rousseau'nun "ılımlı tenselliği" ve Wollstonecraft'ın zevkle siyasal adaleti birleştirmesiyle örneklenen geleneğe dayanmaktadır.

Birçok çağdaş eleştirmen ve felsefeci, sıradan zevklerle gündelik işlevleri çok önemli bir yere koyan sanat ve estetik yaklaşımları üzerinde çalışmaktadır (Berleant 1991; Leddy 1995; Sartwell 1995; Shusterman 2000). Carolyn Korsmeyer'in duyumsal damak tadının sembolik anlamlarına ilişkin değerlendirmeleri mesafeli izleme ve dinlemeyi öne çıkaran geleneksel yaklaşımı düzelten önemli bir girişimdir (1999). Yuriko Saito, "gündeliğin estetiği" konusunda bazı geleneksel Japon pratiklerinden öğreneceğimiz çok şeyin olduğunu söylüyor. İnsanları genellikle kendine yeten eserler üzerinde tarafsızca odaklanmaya yönelten Batılı güzel sanat sisteminin tersine geleneksel Japon kültüründe hayatın gündelik yönlerinin duyumsal

deneyimine değer veriliyordu: Banyo yapmanın zevki, çatıya vuran yağmur damlalarının sesi, bir çay seremonisindeki sohbetler ve çay içiminden doğan sesler. Benzer şekilde Japon geleneği, paketlerin ambalajlanması yahut çatal kaşıkların tasarım ve kullanımı gibi gündelik şeylerdeki biçimsel güzelliğe, zanaat ustalığına ve işleve de aynı şekilde değer veriyordu. Ana akım Batılı estetiğin bir mutfak bıçağına sanki bir sanat eseriymiş gibi bakabilmesi için bıçağın işlevinin biçiminden sonra gelmesi gerekmektedir. Halbuki gündelik estetik sadece bıçağın görselliğine değil aynı zamanda "elde duruşuna ... ağırlığına ve dengesine ve en önemlisi de ... ne kadar zahmetsiz ve rahat" bir kesiminin olduğuna da bakar (Saito 1999, 9). Saito'nun içgörüleri şu gerçeğe işaret ediyor: Gerçek çokkültürcülük sanat, müzik ya da edebiyat antolojilerimize Japonya'dan yahut Afrika'dan da bir iki örnek alma sorunu değil, öteki kültürlerden kendi geleneksel kategorilerimizin eksikliklerini öğrenme sorunudur.

Aslına bakılırsa sanatın her zaman için birden çok işlevi olmuştur ve eğitim bunların merkezinde yer almaktadır (Horatius'un "zevk ver ve öğret"i). Arthur Danto'nun sanatın bilişsel rolünü "cisimleşmiş anlam" olarak yeniden düşünüşü, özellikle de güzel sanat dünyasının son yarım yüzyıldaki en çılgın ve en nahoş köşelerinin bir kısmının aydınlatılmasında işe yaramıştır (Danto 1997, 2000). Danto'nun felsefesi bugün hâlâ öncelikle görsel sanatlarda yaşanan değişimler ışığında sanatın nasıl tanımlanacağıyla uğraşıyor ama Karol Berger doğrudan doğruya işlev meselesi üzerinde yoğunlaşarak bunu müzik ve edebiyat perspektifinden yeni bir değerlendirmeden geçiriyor. Berger'e göre sanatın en yüksek işlevi, kendimize ve çevremize dair yeni bir anlayış verecek şekilde kurgusal dünya temsilleri sunmaktır. Aslında Aristoteles'ten Schiller ve Hegel'e kadar bu görüşün çeşitli versiyonlarını bulabiliriz, ama Berger'in kuramı sadece zihinsel gelişimi güzel sanatların bir karakteristiği yapmakla kalmıyor aynı zamanda da gündelik sanatlarla yüksek sanatlar arasında bir süreklilik öngörüyor. Bundan başka, bizatihi modernizmin, modern benliğin kendi kimliğini tanımlamaktaki coşturucu ve korkunç özgürlüğünü yansıttığını söyleyerek, çağdaş taklite dayalı [mimetic] sanat anlayışlarına yöneltilen en büyük meydan okumayı –soyutlama, deneysellik ve kapanımın yokluğu yönündeki modernist dürtü– ustalıkla karşılıyor (Berger 2000).

Bu noktada can sıkıcı bir konuya geliyoruz: Yedek bir din olarak sanat. Berger bu konunun üzerine korkusuzca gidiyor ve bugünkü seküler ve bireyci toplumumuz için güzel sanatların, itaat isteyen ve

seçkinlik iddia eden tarihsel dinlerden daha zengin tinsel içgörüler sunduğunu ileri sürüyor. Karmaşık ve nazik bir konu bu. Kültürlü seçkin tabakanın küçük bir bölümünün gözünde güzel sanatlar gerçekten de bir zamanlar geleneksel dinlerin tekelindeki olan türden duygular ve vaatlerle donanmıştır. Öte yandan XX. yüzyılın başlarındaki karşı sanat hareketlerinin ve son dönemlerdeki parodik tavırların birçoğunun en keskin kılıçları genellikle tam da bu türlü yüce sanat iddialarına yönelmiştir. Tinsel içgörü ve teselli kaynakları olarak sanat ve din birbirlerini zenginleştirebilirler. Fakat güzel sanatlarda tinsel anlam arama şeklindeki meşru kaygı ile Rousseau'dan Saito'ya kadar pek çok düşünürün de hatırlattığı gibi yine birer anlam taşıyıcısı olan daha sıradan sanatlardaki fayda ve zevkleri birleştirmemiz gerekiyor.

Kitap boyunca da gördüğümüz gibi, güzel sanat sistemindeki ikilikler bugün artık iyice zayıflamış bile olsa hâlâ birçok deneyim alanını çarpıtma kapasitesine sahiptir. Modern güzel sanat sistemindeki ayrımları aşan üçüncü bir sanat sistemi henüz yerleşmiş değildir. Ancak, vahşi bir karşı sanat rüyası gerçekleşip de, mevcut kurumları feshederek tek taraflı güzel sanat ideallerinin tahtına zanaatin ve popüler sanatın normlarını oturtmak mümkün olsaydı bile, bunu yapmakla uzun zaman önce ortaya çıkmış bir çatlağı onarmak yerine sadece kırıcı bir kutupsallığı tersine çevirmiş olurduk. Şurası açık ki, bölünmüş sanata verilecek karşılık özgürlük, hayal gücü ve yaratıcılık gibi idealleri reddetmek yerine bu idealleri hüner, hizmet ve işlevle kaynaştırmaktır. Gelin görün ki tam bir dengeyi tutturmanın sihirli bir formülü yok. Her müzik, edebiyat yahut görsel sanat eserinin eşit dozda bir hayal gücü ve beceri, biçim ve işlev, ruhsal ve duyumsal zevk sergilemesini beklemek ahmaklık olur. Çok iyi görüldüğü gibi, yenilenmiş güzellik kaygısı için olduğu gibi tarafsız dikkat ve biçimsel analiz için de yer ve zaman vardır (Brand 2000; Scarry 2000). Çoğulcu demokrasilerde, yalnızca en çılgın ve anlaşılmaz eserleri ya da sadece toplumsal ve siyasal açıdan en sarsıcı eserleri "gerçek sanat" sayan küçük zümreler de dahil olmak üzere, muhtemelen her zaman birden çok sanat dünyası olacaktır. Ancak çoğu insan, eski ayrımlar ve hiyerarşiler arasında gidip gelmek ve sanat, din, siyaset ile gündelik hayat arasındaki ilişkilerle oynayarak birden çok sanat dünyasına katılacaktır.

Bu kitapta genellikle anladığımız şekliyle (güzel) sanatın ne ezeli ne de çok eski olduğunu ve şunun şurasında XVIII. yüzyılda ortaya çıkmış tarihsel bir inşa olduğunu göstermeye çalıştım ve yine o günden bu güne devam eden paralel bir direniş geleneğinin izini sürdüm.

Bunu yaparken "eskiye dönülemeyeceği"nin de farkındaydım. Eski sanat sistemini diriltmemiz imkânsız artık. Keza eski sanat sistemini ikiye bölerek aklı, hayal gücünü ve zarafeti güzel sanata mal edip, zanaat ve popüler kültürü de sırf teknik, fayda, eğlence ve kâr alanına indirgeyen kırılmayı yok sayamayız. Kültürümüze musallat olmuş öteki düalizmler gibi güzel sanat sistemindeki bölünmeleri de ancak sürekli bir mücadeleyle aşabiliriz. Bence bunları pratikte zaman zaman aşıyoruz; asıl sorun pratikte yaptıklarımızın adını koymak ve bunları açıkça ifade etmek.

Kaynakça

Aboudrar, Bruno-Assim. 2000. *Nous n'irons plus au musée*. Paris: Aubier.

Abrams, M. H. 1958. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: W. W. Norton.

—. 1989. *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*. New York: W. W. Norton.

Ackerman, James S. 1991. *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Adams, John. 1963. *Adams Family Correspondance*. 4 cilt. Cambridge , Mass.: Harvard University Press.

Addison, Joseph ve Richard Steele. 1907. *The Spectator*. 4 cilt. Londra: J. M. Dent & Sons, Ltd.

Allen, Grant. 1877. *Physiological Aesthetics*. Londra: Henry S. King.

Alpers, Svetlana. 1983. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

—. 1988. *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Chicago: University of Chicago Press.

Alsop, Joseph. 1982. *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Anderson, Richard L. 1989. *Art in Small-Scale Societies*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.

Andrews, Malcolm. 1989. *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Londra: Scholar Press.

Andrews , Marilyn. 1999. *"Crossing Categories"*. *Ceramics Monthly 47* (Ekim): 44 – 47.

Anscombe, Isabelle. 1984. *A Woman's Touch: Women in Design from 1860 to the Present Day*. New York: Viking.

Arcin, André. 1911. *Histoire de la Guinée française*. Paris: A. Challamel.

Arnold, Matthew. 1962. *Lectures and Essays in Criticism*. R. H. Super tarafından derlenen *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*'un 3. Cildi. Ann Arbor: University of Michigan Press.

___. 1966. *Essays in Criticism: Second Series*. New York: St. Martin's Press.

Ashfield, Andrew ve Peter de Bolla, der. 1966. *The Sublime: A Reader in British Eighteenth Century Aesthetic Theory*. Cambridge. Cambridge University Press.

Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota.

Auberlen, Eckhard. 1984. *The Commonwealth of Wit: The Writer's Self-Representation in Elizabethan Literature*. Tübingen: Gunther Narr.

Auerbach, Erich. 1993. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Austen, Jane. 1995. *Northanger Abbey*. Londra: Penguin.

Baldick, Chris. 1983. *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932*. Oxford: Clarendon Press.

Barasch, Moshe. 19845. *Theories of Art from Plato to Winckelmann*. New York: New York University Press.

Barber, Robin. 1990. "The Greeks and Their Sculpture". E. M. Craik tarafından derlenen *"Owls to Athens": Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover* içinde. Oxford: Clarendon Press.

Barker, Emma, Nick Webb ve Kim Woods. 1999. *The Changing Status of the Artist*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Barnard, Rob. 1992. "Speakeasy". *New Art Examiner* 19 (Ocak): 13.
Barnouw, Jeffrey. 1993. "The Beginnings of 'Aesthetics' and the Leibnizian Conception of Sensation". Mattick 1993 içinde.
Barrell, John. 1986. *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Bartlet, M. Elizabeth C. 1991. "Gossec, l'offrande à la liberté et l'histoire de la Marseillaise". Julien ve Mongrédien 1991 içinde.
Battersby, Christine. 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
Batteux, Charles. (1746) 1989. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris. Aux Amateurs de Livres.
Baudelaire, Charles. 1968. *L'art romantique: Littérature et musique*. Paris. Flammarion.
___. (1859) 1986. *Écrits esthétiques*. Paris: Union Générale d'Édition.
Baumgarten, Alexander. 1954. *Reflections on Poetry*. Berkeley: University of California Press.
Baxandall, Michael. 1988. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
Beardsley, John. 1998. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. New York : Abbeville Press.
Beardsley, Monroe C. 1975. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
Becq, Annie. 1994a. *Genèse de l'esthétique française moderne: De la raison classique à l'imagination créatrice*. Paris. Albin Michel.
___. 1994b. *Lumières et modernité: De Malebranche à Baudelaire*. Orleans: Paradigme.
Beethoven, Ludwig van. 1951. *Beethoven: Letters, Journals and Conversation*, der. Michael Hamburger. New York: Thames & Hudson.
Bell, Clive. (1913) 1958. Art. New York: G. P. Putnam's Sons.
Bénichou, Paul. 1973. *Le sacré de l'écrivain, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans laï France moderne*. Paris. José Corti.
Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations*. New York: Schoken Books [*Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, YKY Yay., 3. baskı, 2001; *Parıltılar*, çev.: Yılmaz Öner, Belge Yay., 1990].
___. 1986. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schoken Books.
Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londra: Routledge.
Bentley, Gerald Eades. 1971. *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590-1642*. Princeton, N. J. Princeton University Press.
Berger, Karol. 2000. *A Theory of Art*. New York. Oxford University Press.
Bergeron, Katherine ve Philip V. Bohlman, der. 1992. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
Berghahn, Klaus L. 1988. "From Classicist to Classical Literary Criticism, 1730 – 1806". Hohendahl 1988 içinde.
Berleant, Arnold. 1991. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
Bermingham, Ann. 1992. "The Origin of Painting and the Ends of Art: Wright of Derby's *Corinthian Maid*". John Barrell tarafından derlenen *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art, 1700-1800* içinde. Oxford: Oxford University Press.
Bérubé, Michael. 1998. *The Employment of English: Theory, Jobs and the Future of Literary Study*. New York: New York University Press.
Boardman, John. 1996. *Greek Art*. Londra: Thames & Hudson.
Bohls, Elizabeth A. 1995. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716-1818*. Cambridge: Cambridge University Press.
Boileau, Nicolas. 1972. *L'art poétique*. Paris: Bordas.
Bolton, Richard, der. 1989. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Bouhours, Dominique. 1920. *Entretiens d'ariste et d'Eugène*. Paris: Bossard.

Boyd, Malcolm. 1992. *Music and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
Bradbrook, M. C. 1969. *Shakespeare the Craftsman*. New York: Barnes & Noble.
Bradford, Gigi, Michael Gary ve Glenn Wallach, der. 2000. *The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions and Communities*. New York: The New Press.
Brand, Peggy Zeglin, der. 2000. *Beauty Matters*. Bloomington: Indiana University Press.
Brand, Peggy Zeglin ve Carolyn Korsmeyer, der. 1995. *Feminism and Tradition in Aesthetics*. University Park: Pennsylvania State University Press.
Bredekamp, Horst. 1995. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*. Princeton, N. J.: Markus Wiener.
Brevan, Bruno. 1989. "Paris: Cris, sons, bruits: L'environnement sonore des années prérévolutionnaires d'apres 'Le Tableau de Paris', de Sebastien Mercier". Julien ve Klein 1989 içinde.
Briggs, Robin. 1991. "The Académie Royale des Science and the Pursuit of Utility". *Past and Present*, no. 131: 38 – 88.
Brown, Jonathan . 1986. *Velázquez: Painter and Courtier*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Brown, Patricia Fortini. 1997. *Art and Life in Renaissance Venice*. New York: Harry N. Abrams.
Brunhammer, Yvonne. 1992. *Le beau dans l'utile: Un musée pour les arts décoratifs*. Paris: Gallimard.
Brunot, Ferdinand. 1966. *Histoire de la langue Française des origins à nos jours*. C. 6, kıs. 1. Paris. Armand Colin.
Bruyne, Edgar de. 1969. *The Aesthteics of the Middle Ages*. New York: Friedrich Ungar.
Burford, Alison. 1972. *Craftsmen in Greek and Roman Society*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press [*Avangard Kuramı*, çev.: Erol Özbek, İletişim Yay., 2003].
Burke, Edmund. (1790) 1955. *Reflections on the Revolution in France*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
___. (1757) 1968. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame.
Burke, Peter. 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper & Row.
___. 1986. *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
___. 1993. "Popular Culture in Early Modern Europe: A Concept Revisited". *Intellectual History Newsletter* 15: 3 – 13.
___ 1997. *Varieties of Cultural History*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Burton, Anthony. 1976. *Josiah Wedgwood: A Biography*. Londra. Andre Deutsch.
Cabanne, Pierre. 1971. *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: Viking.
Cahn, Walter. 1979. *Masterpieces: Chapters in the History of an Idea*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Callen, Anthea. 1979. *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914*. New York: Pantheon Books.
Caplan, Jay L. 1989. "Clearing the Stage". Denis Hollier tarafından derlenen *A New History of French Literature* içinde. Minneapolis. University of Minnesota Press.
Carroll, Noël. 1993. "Historical Narratives and the Philosophy of Art". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 : 313 – 27.
___. 1998. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press.
___ der. 2000. *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press.
Cassirer, Ernst. 1951. *The Philosophy of the Enlightenment*. Boston. Beacon Press.
Castelnuovo, Enrico. 1990. "The Artist". Jacques Le Goff tarafından derlenen *Medieval Callings* içinde. Chicago: University of Chicago Press.
Castiglione, Baldesare. 1959. *The Book of the Courtier*. New York: Doubleday.
Caygill, Howard. 1989. *The Art of Judgement*. Oxford. Basil Blackwell.
Chadwick, Whitney. 1996. *Women, Art and Society*. Londra: Thames & Hudson.
Chambers, Ephraim. 1728. *Cyclopedia: An Universal Dictionary of the Arts and Sciences*. 2 Cilt. Londra: J. & J. Knapton.

Chanan, Michael. 1994. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Londra: Verso.
Charlton, D. G. 1963. *Secular Religions in France, 1815-1870*. Londra: Oxford University Press.
Charlton, David. 1992. "Introduction: Exploring the Revolution". Boyd 1992 içinde.
Chartier, Roger. 1988. *Cultural History: Between Practices and Representations*. Ithaca. N. Y.: Cornell University Press.
___. 1991. *The Cultural Origins of the French Revolution*. Durham, N. C.: Duke University Press.
Chatelus, Jean. 1991. *Peindre à Paris au xviiie siècle*. Paris: Jacqueline Chambon.
Christo. 1996. *Wrapped Reichstag*, Berlin, 1971-95. Köln: Taschen.
Clark, Garth. 1979. *A Century of Ceramics in the United States, 1878 – 1978: A Study of Its Development*. New York: E. P Dutton.
Clark, Priscilla Parkhurst. 1987. *Literary France: The Making of a Culture*. Berkeley: University of California Press.
Clark, T. J. 1984. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton. N. J. Princeton University Press.
Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
___.1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Clunas, Craig. 1997. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press.
Cohen, Ted. 1999. "High and Low Art, and High and Low Audiences". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57: 137 – 43.
Cohen, Ted ve Paul Guyer. 1982. *Essays in Kant's Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
Cole, Bruce. 1983. *The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*. New York: Harper & Row.
Coleridge, Samuel Taylor. 1983. *Biographia Literaria*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Collingwood, R. G. 1938. *The Principles of Art*. Oxford. Oxford University Press.
Comte, Auguste. (1851) 1968. *System of Positive Polity*. 4 Cilt. New York: Burt Franklin.
Conrads, Ulrich. 1970. *Programs and Manifestoes on Twentieth Century Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Court, Franklin E. 1992. *Institutionalizing English Literature: The Culture and Politics of Literary Study, 1750-1900*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
Cranston, Maurice. 1991a. *Jean-Jacques: The Early Life and Work of Jean-Jacques Rousseau, 1712-1754*. Chicago: University of Chicago Press.
___.1991b. *The Noble Savage: Jean-Jacques Rousseau, 1754-1762*. Chicago: University of Chicago Press.
Crawford, Alan. 1985. *C. R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New haven, Conn.: Yale University Press.
Crimp, Douglas. 1993. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Croce, Benedetto. 1992. *The Aesthetic as the Science of Expression of the Linguistic in General*. Cambridge: Cambridge University Press.
Crow, Thomas E. 1985. *Painters and Public Life in Eighteenth Century France*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Cumming, Elizabeth ve Wendy Kaplan. 1991. *The Arts and Crafts Movement*. Londra: Thames & Hudson.
Cunningham Memorial Library. 1975. *A Short-Title Catalogue of the Warren N. And Suzanna B. Cornell Collection of Dictionaries, 1475-1900*. Terre Haute: Indiana State University Press.
Curtius, E. R. 1953. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Da Costa, Feliz. (1696) 1967. *The Antiquity of the Art of Painting*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Dahlhaus, Carl. 1989. *The Idea of Absolute Music*. Chicago: University of Chicago Press.
D'Alembert, Jean. 1986. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonne des sciences des arts et des métiers, articles choisie*. 1. Cilt. Paris: Flammarion.

Danto, Arthur. 1992. *Beyond the Brillo Box*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
___. 1994. *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthtetic Meditations*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
___.1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
___. 2000. *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
Darnton, Robert. 1979. *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the Encyclopédie*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
___. 1982. *The Literary Underground of the Old Regime*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
David, Hans T. , ve Arthur Mendel. 1966. *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton.
Davies, Stephen. 2000. "Non-Western Art and Art's Definition". Carroll 2000 içinde.
De Bolla, Peter. 1989. *The Discourse of the Sublime*. Oxford: Basil Blackwell.
de Duve, Thierry, der. 1991. *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
DeJean, Joan. 1988. "Classical Reeducation: Decanonizing the Feminine". *Yale French Studies* 25:26 – 39.
___. 1997. *Ancients against Moderns: Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: University of Chicago Press.
Derrida, Jacques. 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
Detienne, Marcel ve Jean-Pierre Vernant. 1978. *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press.
Dewey, John. 1934. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons.
___. (1925) 1988. *John Dewey: The Later Works, 1925-1953*. C. 1, 1925, Experience and Nature. Carbondale: Southern Illinois University Press.
Diamonstein, Barbaralee, der. 1983. *Handmade in America: Conversations with Fourteen Craftmasters*. New York: Harry N. Abrams.
Dickie, George. 1997. *The Art Circle: A Theory of Art*. Evanston, Ill. : Chicago Spectrum Press.
Diderot, Denis. 1968. *Ouvres esthétiques*. Paris. Garnier.
___. (1767) 1995. *Diderot on Art*. C. 2, The Salon of 1767. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Diderot, Denis ve Jean Le Rond d'Alembert. 1751 – 72. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 17 cilt. Paris: Briasson [*Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü*, çev.: Selahattin Hilav, YKY Yay., 1996].
Dieckmann, Herbert. 1940. "Diderot's Conception of Genius". *Journal of the History of Ideas* 2:151 – 79.
Dowling, Linda. 1996. *The Vulgarization of Art: The Victorians and Aesthetic Democracy*. Charlottesville: University of Virginia Press.
Droste, Magdalena. 1998. *Bauhaus, 1919-1933*. Berlin: Bauhaus Archiv.
Dryden, John. 1961. *Essays of John Dryden*. 2 cilt. New York: Russell & Russell.
Dubos, Abbé. (1719) 1993. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: École Nationale Supérieur des Beaux-Arts.
Duchamp, Marcel. 1968. "I Propose to Strain the Laws of Physics". *ARTnews* 34 (Aralık): 47 – 62.
Duckworth, William. 1995. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York: Schirmer Books.
Duff, William. 1767. *Essay on Original Genius ... in Philosophy and the Fine Arts*. Londra: Edward & Charles Dilly.
Duncan, Carol. 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Londra: Routledge.
Dunne, Joseph. 1993. *Back to the Rough Ground: "Phronesis" and "Techne" in Modern Philosophy and in Aristotle*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press.
Dutton, Denis. 2000. " 'But They Don't Have Our Concept of Art'". Carroll 2000 içinde.
Eagleton, Terry. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford. Basil Blackwell [*Estetiğin İdeolo-*

jisi, çev.: Bülent Gözkan, Doruk Yay.].
Eastlake, Lady Elizabeth. (1857) 1981. "A Review in the *London Quarterly Review*". Goldberg 1981 içinde.
Eco, Umberto. 1986. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven, Conn.: Yale University Press [*Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev.: Kemal Atakay, Can Yay., 1998].
____. 1988. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Edwards, Philip. 1968. *Shakespeare and the Confines of Art*. Londra: Methuen.
Ehrard, Jean ve Paul Viallaneix. 1977. *Les fêtes de la révolution: Colloque de Clermont-Ferrand (Juin. 1974)*. Paris. Societé des Études Robespierristes.
Eitner, Lorenz. 1970. *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850: Sources and Documents*. C. 2. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
Elias, Norbert. 1994. *Mozart. Portrait of a Genius*. Berkeley: University of California [*Mozart Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine*, çev.: Yeşim Tükel, Kabalcı Yay., 2002].
Eliot, T. S. 1952. *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*. New York: Harcourt Brace & Co.
____. 1989. "Tradition and Individual Talent". David H. Richter tarafından derlenen *The Critical Tradition* içinde. New York: St. Martins Press.
Elliot, David, der. 1979. *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia*. New York: Pantheon Books.
Elsner, Jas. 1995. *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
Emerson, Ralph Waldo. 1903. *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*. 12 cilt. Boston: Houghton, Mifflin.
____. 1950. *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: Modern Library.
____. 1966 – 72. *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*. 3 cilt. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
____. 1969. *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*. 16 cilt. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Engell, James. 1981. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Erauw, William. 1998. "Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works". *Acta Musicologia* 70:109 – 15.
Erickson, John D. 1984. *Dada: Performance, Poetry, Art*. Boston: Twayne Publishers.
Erlich, Victor. 1981. *Russian Formalism: History-Doctrine*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Estève, Pierre. 1753. *L'esprit des beaux-arts*. C. 1. Paris: J. Baptiste Bauche.
Ettlinger, Leopold D. 1977. "The Emergence of the Italian Architect during the Renaissance". Kostof 1977 içinde.
Everdell, William R. 1997. *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth Century Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
Eze, Emmanuel Chukwudi, der. 1997. *Race and the Enlightenment: A Reader*. Oxford: Blackwell.
Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
Fantham, Elaine. 1996. *Roman Literary Culture: From Cicero to Apuleius*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Farago, Claire J. 1991. "The Classification of the Visual Arts in the Renaissance". Donald R. Kelley ve Richard H. Popkin tarafından derlenen *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Eighteenth Century* içinde. Dordrecht: Kluwer Academic.
Ferry, Luc. 1990. *Homoa aestheticus: L'invention du goût à l'age démocratique*. Paris: Bernard Grasset.
Fielding, Henry. (1742). 1961. *Joseph Andrews*. New York: Signet Classics.
Flaubert, Gustave. 1980. *The Letters of Gustave Flaubert, 1830-1857*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Forgács, Éva. 1991. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapeşte: Central European University Press.

Frampton, Kenneth. 1992. *Modern Architecture: A Critical History*. Londra: Thames & Hudson.
Franz, Pierre. 1988. "Pas d'entreacte pour la Révolution". Jean-Claude Bonnet tarafından derlenen *La Carmagnole des muses: L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution* içinde. Paris: Armand Colin.
Freedberg, David. 1989. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press.
Fry, Roger. (1924) 1956. *Vision and Design*. New York: Meridian Books.
Fumaroli, Marc. 1980. *L'age de l'éloquence: Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Cenova: Librairie Droz.
Furetière, Antoine. (1690) 1968. *Essai d'un dictionnaire universel*. Cenova: Slatkine Reprints.
Gadamer, Hans Georg. 1993. *Truth and Method*. New York: Continuum Publishing Co.
Garrad, Mary D. 1989. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton, N. J. Princeton University Press.
Gaut, Berys. " 'Art' as a Cluster Concept". Carroll 2000 içinde.
Gay, Peter. 1995. *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. C. 4. The Naked Heart. New York: W. W. Norton.
Geiringer, Karl. 1946. *Haydn: A Creative Life in Music*. New York: W. W. Norton.
Gentili, Bruno. 1988. *Poetry and Its Public in Ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Gerard, Alexander. (1774) 1966. *An Essay on Genius*. Münih: Wilhelm Fink.
Gessele, Cynthia M. 1992. "The Conservatoire de Musique and National Music Education in France, 1751 – 1801". Boyd 1992 içinde.
Ghirardo, Diane. 1996. *Architecture after Modernism*. Londra: Thames & Hudson.
Gillett, Paula. 1990. *Worlds of Art: Painters in Victorian Society*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press.
Gilpin, William. 1782. *Observations on the River Wye*. Londra: Blamire.
Glasser, Hannelore. 1977. *Artists' Contracts of the Early Renaissance*. New York: Garland.
Glassie, Henry. 1989. *The Spirit of Folk Art: The Girard Collection at the Museum of International Folk Art*. New York: Harry N. Abrams.
Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
Goethe, Johann Wolfgang von. (1774) 1989. *The Sorrows of Young Werther*. Harmondsworth: Penguin [*Genç Werther'in Acıları*, çev.: Arif Gelen, Sosyal Yay., 2002; çev.: Nihat Ülner, Öteki Yay., 1996].
Gold, Barbara, der. 1982. *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*. Austin: University of Texas Press.
Goldberg, Vicki, der. 1981. *Photography in Print*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
Goldstein, Carl. 1996. *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge: Cambridge University Press.
Goldthwaite, Richard A. 1980. *The Building of Renaissance Florence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Gombrich, E. H. 1960. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, N. J.: Princeton University Press [*Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, çev.: Ahmet Çanal, Remzi Kitabevi, 1992].
___. 1984. *The Story of Art*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall [*Sanatın Öyküsü*, çev.: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 3. basım, 1986].
___. 1987. *Reflections on the History of Art: Views and Reivews*. Berkeley: University of California.
Gooding, Mel. 1999. *Public, Art, Space: A Decade of Public Art Commissions Agency*. Londra: Merrill Halberton.
Goodman, Deana. 1994. *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Gossman, Lionel. 1990. *Between History and Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Goubert, Pierre ve Daniel Roche. 1991. *Les Français de l'ancient régime*. C. 2, *Culture et société*. Paris: Armand Colin.

Goulemot, Jean M. ve Daniel Oster. 1992. *Gens de lettres , écrivains et bohèmes: L'imaginaire littéraire, 1630-1900*. Paris: Minerve.
Graburn, Nelson H. H. 1976. *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkelev: University of California Press.
Graff, Gerald. 1987. *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago: University of Chicago Press.
Grana, Cesar. 1964. *Bohemian versus Bourgeois: French Society and the French man of Letters in the Nineteenth Century*. New York: Basic Books.
Greenberg, Clement. 1961. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
Gribenski, Jean. 1991. "Un métier difficile: Éditeur de Musique à Paris sous la révolution". *Le tambour et la harpe* içinde. Julien ve Mongrédien 1991 içinde.
Griswold, Charles L. 1992. "The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography". W. J. T. Mitchell tarafından derlenen *Art and the Public Sphere* içinde. Chicago: University of Chicago Press.
Grivel, Charles. 1989. "Le provocateur: L'écrivain chez les modernes". Graziella Pagliano ve Antonio Gomez-Moriana tarafından derlenen *Écrire en France au XIXme siècle* içinde. Montreal: Le Préambule.
Gropius, Walter. 1965. *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Gruen, Eric S. 1992. *Culture and National Identity in Republican Rome*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Guillory, John. 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.
Guthrie, Derek. 1988. "The 'Eloquent Object' Gagged by Kitsch". *New Art Examiner* 15 (Eylül) : 29.
Guyer, Paul. 1997. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press.
Habermas, Jürgen. (1962) 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Mass.: MIT Press [*Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*, çev.: Tanıl Bora, Mithat Sancar, İletişim Yay., 2003].
Hahn, Roger. 1981. "Science and the Arts in France: The Limitations of an Encyclopedic Ideology". *Studies in Eigteenth Century Culture* içinde. C. 10. Madison: University of Wisconsin Press.
Hall, Michael D. ve Eugene W. Metcalf, Jr., der. 1994. *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
Halliwell, Stephen. 1989. "Aristotle's Poetics". G. A. Kennedy 1989 içinde.
Hanslick, Eduard. 1986. *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Indianapolis: Hackett Publishing.
Harth, Erica. 1983. *Ideology and Culture in Seventeenth Century France*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Haskell, Francis. 1976. *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
___. 1980. *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Havelock, Eric A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Hegel, G. W. F. (1823 – 29) 1975. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Oxford: Clarendon Press [*Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev.: Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel Yay., 1994].
Hein, Hilde ve Carolyn Korsmeyer. 1993. *Aesthetics in Feminist Perspective*. Bloomington: Indiana University Press.
Heine, Heinrich. (1830) 1985. *The Romantic School and other Essays*. New York: Continuum Publishing Co.
Heinich, Nathalie. 1993. *Du peintre à l artiste*. Paris: Minuit.
Helgerson, Richard. 1983. *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System*. Berkeley: University of California Press.
Herder, Johann Gottfried. 1955. *Kalligone*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.
Hobbes, Thomas. (1651) 1955. *Leviathan*. Oxford: Basil Blackwell [*Leviathan: Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*, çev.: Semih Lim, YKY Yay., 2001].

Hogarth, William. (1753) 1997. *The Analysis of Beauty*, der. Ronald Paulson. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Hohendahl, Peter Uwe. 1982. *The Institution of Criticism*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
___, der. 1988. *A History of German Literary Criticism, 1730-1980*. Lincoln: University of Nebraska Press.
___. 1989. *Building a National Literature: The Case of Germany 1830-1870*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Holden, Stephen. 1991. "Barry Manilow: Yes, He Still Writes the Songs". New York Times 13 Ekim, H27.
Honour, Hugh. 1979. *Romanticism*. New York: Harper & Row.
Hooper-Greenhill, Eileen. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londra: Routledge.
Huitt, Sue. 1998. "The Art Quilt and Art Museum Exhibits". Master tezi, University of Illinois at Springfield.
Hume, David. 1993. *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press.
Hunt, Lynn. 1984. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley: University of California Press.
Iversen, Margaret. 1993. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Jacob, Mary Jane, der. 1995. *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago Curated by Mary Jane Jacob*. Seattle: Bay Press.
Jacobs, Jane. 1961. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage.
Jaffe, Kineret S. 1992. "The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth Century French Aesthetics". Peter Kivy tarafından derlenen *Essays on the History of Aesthetics* içinde. Rochester, N. Y.: University of Rochester Press.
Jam, Jean-Louis. 1989. "Le clarion de l'avenir". Julien ve Klein 1989 içinde.
___. 1991. "Pédagogie musicale et idéologie: Un plan d éducation musicale durant la révolution". Julien ve Mongrédien 1991 içinde.
James, Henry. 1986. *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
Jay, Bill. 1989. "The Family of Man: A Reappraisal of the 'Greatest Exhibition of All Time'". *INsight* 2: 5.
Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
Johnson, Samuel. (1781) 1961. *Lives of the English Poets*. Londra: Oxford University Press.
___. (1750 – 52) 1969. *The Rambler*. 3 cilt. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Jones, Suzi. 1986. "Art by Fiat: Dilemmas of Cross-Cultural Collecting". John Michael Vlach ve Simon J. Bronner tarafından derlenen *Folk Art and Artworlds* içinde. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
Jonson, Ben. 1616. *The Workes of Benjamin Jonson*. Londra: William Stansby.
___. (1605) 1978. *Volpone; Or, The Fox*, der. John W. Creaser. New York: New York University Press.
Jouffroy, Theodore. 1883. *Course d'esthétique*. Paris: Hachette.
Jules-Rosette, Benetta. 1984. *Messages of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective*. New York: St. Martin's Press.
Julien, Jean-Rémy. 1989. "La Révolution et ses publics". Julien ve Klein 1989 içinde.
Julien, Jean-Rémy ve Jean-Claude Klein. 1989. *Orphée phrygien: Les musiques de la Révolution*. Paris: Éditions du May.
Julien, Jean-Rémy ve Jean Mongrédien. 1991. *Le tambour et la harpe: Oeuvres pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*. Paris: Editions du May.
Jump, Harriet Devine. 1994. *Mary Wollstonecraft: Writer*. New York: Harvester/Wheatsheaf.
Kahn, Douglas. 1993. "The Latest: Fluxus and Music". Janet Jenkins tarafından derlenen *In the Spirit of Fluxus* içinde. Minneapolis: Walker Art Center.
Kames, Henry Home, Lord. 1762. *Elements of Criticism*. Londra: A. Millar.
Kandinsky, Wassily. (1911) 1977. *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications [*Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev.: Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yay., 2000].
Kant, Immanuel. 1960. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Berkeley: University of California Press.

___. 1987. *Critique of Judgement*. Indianapolis: Hackett.
Kantorowicz, Ernst H. 1961. "The Sovereignity of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art". Millard Meiss tarafından derlenen *Essays in Honor of Erwin Panofksy* içinde. New York: New York University Press.
Kaprow, Allan. 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press.
Karp, Ivan ve Steven D. Lavine, der. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
Kasfir, Sidney. 1992. "African Art and Authenticity: A Text with a Shadow". *African Arts* 25: 45.
Kelly, Michael. 1996. "Public Art Controversy: The Serra and Lin Cases". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54: 15 – 22.
Kemp, Martin. 1977. From " 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts". *Viator* 8: 383 – 97.
___. 1997. *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Kempers, Bram. 1992. *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*. Londra: Penguin.
Kennedy, Emmet. 1989. *A Cultural History of the French Revolution*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Kennedy, George A. der. 1989. *The Cambridge History of Literary Criticism*. C. 1, *Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
Kernan, Alvin B. 1982. *The Imaginary Library: An Essay on Literature and Society*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
___. 1989. *Samuel Johnson and the Impact of Print*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
___. 1990. *The Death of Literature*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
___. 1995. *Shakespeare, the King's Playwright: Theatre in the Stuarty Court, 1603-1613*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Kimpel, Dieter. 1986. "La sociogenèse de l'architecte moderne". Xavier Barral i Altet tarafından derlenen *Artistes, artisans et production artistique au moyen age* içinde. Paris: Picard.
Kivy, Peter. 1993. "Differences". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 : 2123 – 32.
Klein, Lawrence E. 1994. *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth Century England*. Cambridge: Cambridge University Press.
Klein, Robert. 1979 *Form and Meaning: Essays on the Renaissance and Modern Art*. New York: Viking.
Knight, Richard Payne. 1808. *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Londra: T. Payne & J. White.
Koerner, Joseph Leo. 1993. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press.
Korsmeyer, Carolyn. 1999. *Making Sense of Taste*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Kostelanetz, Richard. 1996. *John Cage (Ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books.
Kostof, Spiro, der. 1977. *The Architect: Chapters in the History of the Profession*. Oxford: Oxford University Press.
Kristeller, Paul Oskar. (1950) 1990. *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Kruft, Hanno-Walter. 1994. *A History of Arhitectural Theory: From Vitruvius to the Present*. Princeton, N. J. Princeton University Press.
Kuenzli, Rudolf E. ve Francis M. Naumann. 1990. *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Kulka, Tomas. 1996. *Kitsch and Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
Lacombe, Jacques. 1752. *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concern l'architecture, la sculpture, la peinture, la graveur, la poésie et la musique*. Paris: Estienne & Fils.
Lacy, Suzanne, der. 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
Lambert, Anne-Thérèse de. (1747) 1990. *Oeuvres*. der. Robert Granderoute. Paris: Librairie Honoré Champion.
Laurie, Bruce. 1980. *Artisans into Workers: Labor in Nineteenth Century America*. New York:

Farrar, Straus & Giroux.
Le Corbusier. (1923) 1986. *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications.
Leddy, Thomas. 1995. "Everyday Surface Aesthetic Qualities: 'Neat', 'Messy', 'Clean', 'Dirty'". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 : 259 – 68.
Lee, Renselaer. 1967. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: W. W. Norton.
Le Huray, Peter, ve James Day, der. 1988. *Music and Aesthetics in Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.
Leibniz, Gottfried Wilhelm. 1951. Selections. New York: Charles Scribner's Sons.
___. 1969. *Philosophical Papers and Letters*. Dordrecht: D. Reidel.
Lentricchia, Frank. 1996. "Last Will and Testament of an Ex-Literary Critic". *Lingua Franca* 6: 59 – 67.
Leonard, George J. 1994. *Into the Light of Things: The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage*. Chicago: University of Chicago Press.
Lessing, Gotthold Ephraim. 1987. *Laokoon: Oder über die grenzen der malerei und poesie*. Stuttgart: Philipp Reclam.
Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Levinson, Jerrold. 1993. "Extending Art Historically". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 411 – 24.
Link, Anne-Marie. 1992. "The Social Practice of taste in Late Eighteenth Century Germany: A Case Study". *Oxford Art Journal* 15, no. 2: 3 – 14.
Lippman, Edward. 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
Lodder, Christina. 1983. *Russian Constructivism*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Loewenstein, Joseph. 1985. "The Script in the Marketplace". *Representations* 12 (Güz): 106.
Lough, John. 1957. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Londra: Oxford University Press.
___. *1978.Writer and Public in France: From the Middle Ages to the Present Day*. Oxford : Clarendon Press.
Lucie-Smith, Edward. 1984. *The Story of Craft: The Craftsman's Role in Society*. New York: Van Nostrand Reinhold.
Lyotard, Jean-François. 1991. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galilée.
Malebranche, Nicolas. 1970. *Oeuvres complètes*. Paris. J. Vrin.
Mandeville, Bernard. 1729. *The Fable of the Bees; Or, Private Vices, Publick Benefits*. C. 2. Londra: J. Roberts.
Manhart, Marcia ve Tom Manharts, der. 1987. *The Eloquent Object: The Evolution of American Art in Craft Media since 1945*. Tulsa, Okla.: Philbrook Museum of Art.
Mantion, Jean-Rémy. 1988. "Déroutes de l'art: La destination de l'ouevre d'art et le débat sur le musée". Jean-Claude Bonnet tarafından derlenen *La Carmagnole des Muses* içinde. Paris: Armand Colin.
Margolis, Joseph. 1993. "Exorcising the Dreariness of Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 133 – 40.
Marino, Adrian. 1996. *The Biography of the "Idea of Literature": From Antiquity to the Baroque*. Albany: State University of New York Press.
Marmontel, Jean-François. (1787) 1846. *Élements de littérature*. Paris: Firmin-Didot.
Marotti, Arthur P. 1986. *John Donne: Coterie Poet*. Madison: University of Wisconsin Press.
___. 1991. "The Transmission of Lyric Poetry and the Institutionalising of Literature in the English Renaissance". Logan ve Rudnytsky 1991 içinde.
Marshall, David. 1988. *The Surprising Effects of Sympathy*. Chicago: University of Chicago Press.
Martin, John. 1997. "Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe". *American Historical Review* 102: 1309 – 42.
Marx, Karl. 1975. *Karl Marx: Early Writings*. Lucio Colletti'nin Giriş'iyle. Harmondsworth: Penguin.
Marx, Karl ve Frederick Engels. 1970. *The German Ideology: Part One*. der. C. J. Arthur. New

York International Publishers [*Alman İdeolojisi*, çev.: Ahmet Kardam, Sevim Belli, Sol Yay., 1992].
Mattick, Paul, Jr., der. 1992. *Eighteenth Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
MacClellan, Andrew. 1994. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth Century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press.
McCormick, Peter J. 1990. *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
McKendrick, Neil. 1961. "Josiah Wedgwood and Factory Discipline". *Historical Journal* 4, no. 1: 30 – 55.
McKendrick, Neil, John Brewer ve J. H. Plumb. 1982. *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth Century England*. Bloomington: Indiana University Press.
McMorris, Penny ve Michael Kile. 1986. *The Art Quilt*. San Francisco: Quilt Digest Press.
Melville, Stephen ve Bill Readings, der. 1995. *Vision and Textuality*. Durham, N. C.: Duke University Press.
Meyer, Richard. 1987. "The Common Cause". *Ceramics Monthly* 35 : 21.
Mill, John Stuart. 1965. *Mill's Essays on Literature and Society*, der. J. B. Schneewind. New York: Collier Books.
Miller, Edwin Haviland. 1959. *The Professional Writer in Elizabethan England*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Miller, Naomi J. ve Gary Waller. 1991. *Reading Mary Wroth: Representing Alternatives in Early Modern England*. Knoxville: University of Tennessee Press.
Mitchell, W. J. T. 1992. *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press.
Mondrian, Piet. (1920) 1986. *The New Art – the New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, der. Harry Holtzman ve Martin James. Boston: G. K. Hall.
Mongrédien, Jean. 1986. *La musique en France des lumières au ramantisme (1789 – 1830)*. Paris: Flammarion.
Montias, John Michael. 1982. *Artists and Artisans in Delft*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Moreno, Paolo. 1996. "Painters and Society". Turner 1996 içinde.
Moritz, Karl Philipp. 1962. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer.
Morris, William. 1948. *William Morris: Stories in Prose, Stories in Verse, Shorter Poems, Lectures and Essays*, der. G. D. H. Cole. Londra: Nonesuch Press.
___. 1969. *Unpublished Lectures of William Morris*, der. Eugene D. LeMire. Detroit: Wayne State University Press.
Mortensen, Prebend. 1997. *Art in the Social Order: The Making of the Modern Conception of Art*. Albany: State University of New York Press.
Mortier, Roland. 1982. *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des limières*. Cenova: Droz.
Motherwell, Robert 1989. *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Moxey, Keith. 1994. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Muir, Kenneth. 1960. *Shakespeare as Collaborator*. Londra: Methuen.
Murray, Timothy. 1987. *Theatrical Legitimation: Allegories of Genius in Seventeenth Century England and France*. New York: Oxford University Press.
Nagy, Gregory. 1989. "Early Greek Views of Poets and Poetry". G. A. Kennedy 1989 içinde.
Nakov, Andrei B. 1983. *The First Russian Show: A Commemoration of the Van Diemen Exhibition*, Berlin, 1922. Londra: Annely Juda Fine Art.
Naylor, Gillian. 1968. *The Bauhaus*. Londra: Studio Vista.
___. 1990. *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*. Londra: Trefoil Publications.
Neils, Jenifer, der. 1992. *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Newhall, Beaumont, der. 1980. *Photography: Essays and Images*. New York: Museum of Modern Art.

___. 1982. *History of Photography*. New York: Museum of Modern Art.
Newhouse, Victoria. 1998. *Towards a New Museum*. New York: Monacelli Press.
Nietzsche, Friedrich. 1967. *The Will to Power*. New York: Random House [*Güç İstenci Bütün Değerleri Değiştiriş Denemesi*, çev.: Sedat Umran, Birey Yay., 2002].
Norton, Robert E. 1991. *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
Nuridsany, Michel, der. 1993. *Daniel Buren au Palais-Royal: "Les deux plateaux"*. Villeurbanne: Art Edition, Nouveau Musée/Institut.
Nussbaum, Martha C. 1986. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
—. 1996 "Greek Aesthetics". Turner 1996, C. 1 içinde.
Nyman, Michael. 1974. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books.
O'Dea, Michael. 1995. *Jean-Jacques Rousseau: Music, Illusion and Desire*. New York: St. Martin's Press.
Oguibe, Olu ve Okwui Enzwezor, der. 1999. *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Olin, Margaret. 1993. *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
Ozouf, Mona. 1988. *Festivals and the French Revolution*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Panofsky, Erwin. 1968. *Idea: A Concept in Art Theory*. Columbia: University of South Carolina.
Paoletti, John T., ve Gary M. Radke. 1997. *Art in Renaissance Italy*. New York: Harry N. Abrams.
Parker, Roziska. 1984. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londra: Women's Press.
Parker, Roziska ve Griselda Pollock. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Panhteon.
Pascal, Blaise. 1958. *Pensées*. Paris: Garnier.
Pater, Walter. (1873) 1912. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Londra: Macmillan & Co.
Patey, Douglas Lane. 1988. "The Eighteenth Century Invents the Canon". *Modern Language Studies* 18: 17-37 içinde.
Patterson, Annabel. 1989. *Shakespeare and the Popular Voice*. Oxford: Basil Blackwell.
Paulson, Ronald. 1991 – 93. *Hogarth*. C. 1, *The "Modern Moral Subject"*, 1697-1732; C. 2, *High Art and Low*, 1732-1750; C. 3, *Art and Politics*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press.
—. 1996. *The Beautiful, Novel, and Strange: Aesthetics and Heterodoxy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Pears, Iain. 1988. *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Pelles, Geraldine. 1963. *Art, Artists and Society: Origins of a Modern Dilemma, Painting in England and France, 1750-1850*. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice-Hall.
Perrault, Charles. 1971. *Parallèl des anciens et des modernes*. Cenova. Slatkine Reprints.
Pevsner, Nikolas. 1940. *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
Phillips, Christopher. 1989. "The Judgement Seat of Photography". Bolton 1989 içinde.
—, der. 1991. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art and Aperture.
Piles, Roger de. (1708) 1969. *Cours de peinture par principes*. Paris: Jacques Estienne.
Plumb, J. H. 1972. "The Public, Literature and the Arts in the Eighteenth Century". Paul Fritz ve David Williams tarafından derlenen *The Triumph of Culture: Eighteenth Century Perspectives* içinde. Toronto: A. M. Hakkert.
Pollitt, J. J. 1974. *The Ancient View of Greek Art*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Pomian, Krystoff. 1987. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Oxford: Polity Press.
Pommier, Edouard. 1988. "Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire". Michel Vovelle tarafından derlenen *Les images de la Révolution* içinde. Paris: Publications de la Sorbonne.

—. 1991. *L'art de la liberté: Doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Gallimard.
Porter, Roy. 1990. *English Society in the Eighteenth Century*. Harmondsworth: Penguin.
Postle, Kathleen R. 1978. *The Chronicle of the Overbeck Pottery*. Indianapolis: Indiana Historical Society.
Preziosi, Donald. 1989. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Price, Sally. 1989. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.
Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome. (1815) 1989a. *Considérations morales sur la destination des ouvrages le l'art*. Paris: Fayard.
—. (1796) 1989b. *Lettres à Miranda sur les déplacements des monuments de l'art de l'Italie*, der. Edouard Pommier. Paris: Macula.
Raczymow, Henri. 1994. *La mort du grand écrivan: Essai sur la fin de la littérature*. Paris: Stock.
Raven, Arlene. 1989. *Art in the Public Interest*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
Raynor, Henry. 1978. *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*. New York: Tapiinger.
Reiss, Timothy J. 1992. *The Meaning of Literature*. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press.
Reynolds, Joshua. (1770) 1975. *Discourses on Art*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Richards, Charles R. 1927. *Industrial Art and the Museum*. New York: Macmillan Co.
Richter, Hans. 1965. *Dada: Art and Anti-Art*. New York: Oxford University Press.
Riegl, Alois. 1985. *Late Roman Art Industry*. Roma: Giorgio Bretschneider.
Robertson, Cheryl. 1999. *Frank Lloyd Wright and Geroge Mann Niedecken: Prairie School Collaborators*. Milwaukee, Wis.: Milwaukee Art Museum.
Robertson, Claire. 1992. *"Il Grande Cardinale", Alessandro Farnese, Patron of the Arts*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Robertson, Thomas. (1784) 1971. *An Inquiry into the Fine Arts*. New York: Garland Publishing.
Robinet, Jean-Baptiste. 1776. *Supplément a l'Encyclopédie*. 4 cilt. Amsterdam: M. M. Rey.
Robinson, Philip E. J. 1984. *Jean-Jacques Rousseau's Doctrine of the Arts*. Berner: Peter Lang.
Roochnik, David. 1996. *Of Art and Wisdom: Plato's Understanding of Techne*. University Park: Pennsylvania State University Press.
Rose, Margaret A. 1984. *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
Rosenau, Helen. 1974. *Boullée and Visionary Architecture*. Londra: Academy Editions.
Rosenfeld, Myra Nan. 1977. "The Royal Building Administration in France from Charles V to Louis XIV". Kostof 1977 içinde.
Ross, Doran H. ve Raphael X. Reichert. 1983. "Modern Antiquities: A Study of a Kumase Workshop". Doran H. Ross ve Timothy F. Garrard tarafından derlenen *Akan Transformations: Problems in Ghanian Art History* içinde. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
Rougemont, Martine de. 1988. *La vie théâtrale en France au xviiie siècle*. Paris: Champion-Slatkine.
Rossi, Paolo. 1970. *Philosophy, Technology and the Arts in the Early Modern Era*. New York: Harper & Row.
Rousseau, Jean-Jacques. 1954. *Du contrat social*. Paris: Garnier [*Toplum Sözleşmesi*, çev.: Vedat Günyol, Adam Yay., 1994].
—.(1762) 1957. *Émile, ou de l'éducation*. Paris: Garnier.
—. 1960. *Politics and the Arts: Letter to d'Alembert on the Theatre*. Glencoe, Ill.: Free Press.
—. (1768) 1969. *Dictioannaire de musique*. New York: Johnson Reprints.
—. 1979. *Emile; Or, On Education*. New York: Basic Books [*Emile Ya da Çocuk Eğitimi Üzerine*, çev.: M. Baştürk, Y. Kızılçim, Babil Yay., 2002].
—. (1761) 1997. *Julie, or the New Heloise*. Hanover, N. H.: University Press of New England [*Yeni Heloise*, çev.: Hüsen Portakal, Öteki Yay.,].
—. 1992. *Discourse on the Origins of Inequality*. Hanover, N.H.: University Press of New England.
Rudnytsky, Peter L. 1991. "More's History of King Richard II as an Uncanny Text". Marie-Rose Logan ve Peter L. Rudnytsky tarafından derlenen *Contending Kingdoms: Historical, Psychological, and Feminist Approaches to the Literature of Sixteenth Century England and Fran-*

ce içinde. Detroit: Wayne State University Press.
Ruff, Dale. 1983. "Towards a Postmodern Pottery". *Ceramics Monthly* 31: 48.
Ruskin, John. 1985. *Unto This Last, and Other Writings*. Harmondsworth: Penguin.
—. 1996. *Lectures on Art*. New York: Allworth Press.
Rybczynski, Witold. 1994. "A Truly Important Place: The Abundant Public Architecture of Robert Mills". *Times Literary Supplement* (11 Kasım), 3.
Sagne, Jean. 1982. *Delacroix et la photographie*. Paris: Herscher.
Saisselin, Remy G. 1970. *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart*. Cleveland: Case Western Reserve University Press.
—. 1992. *The Enlightenment against the Baroque: Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
Saito, Yuriko. 1998. "Japanese Aesthetics". Michael Kelly tarafından derlenen *Encyclopedia of Aesthetics* içinde. New York: Oxford University Press., 1998.
—. 1999. "Art-Based Aesthetics vs. Everyday Aesthetics". 30 Ekim 1999'da Washington. D. C.'deki American Society for Aesthetics'in yıllık toplantısında sunulan tebliğ.
Salmen, Walter. 1983. *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the Ninteenth Century*. New York: Pendragon Press.
Sanouillet, Michel ve Elmer Peterson. 1973. *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press.
Sartwell, Crispin. 1995. *The Art of Living: Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*. Albany: State University of New York Press [*Yaşama Sanatı, Dünya Tinsel Geleneklerinde Gündelik Hayatın Estetiği*, çev.: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 2000].
Sayre, Henry M. 1989. *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press.
Scarry, Elaine. 2000. *On Beauty and Being Just*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Schaeffer, Jean-Marie. 1992. *L'art de l'âge moderne*. Paris: Gallimard.
—. 1996. *Les célibataires de l'art: Pour une esthétique sans mythes*. Paris: Gallimard.
Schapiro, Meyer. 1977. *Romanesque Art*. New York: George Braziller.
Scharf, Aaron. 1986. *Art and Photography*. New York: Viking Penguin.
Schelling, F. W. J. (1880) 1978. *System of Transcendental Idealism*. Charlottesville: University Press of Virginia.
Schiller, Friedrich. 1967. *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*. Oxford: Clarendon Press [*İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev.: Melahat Özgü. Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 1990].
Schlanger, Judith E. 1977. "Le peuple au front grave" Ehrard ve Viallaneix 1977 içinde.
Schmidgall, Gary. 1990. *Shakespeare and the Poet's Life*. Lexington: University Press of Kentucky.
Schmiechen, James A. 1995. "Reconsidering the Factory, Art-Labor and the Schools of Design in Nineteenth Century Britain". Dennis P. Ddordan tarafından derlenen *Design History: An Anthology* içinde. Cambridge, Mass.: MIT Press.
Schoenberg, Arnold. (1947) 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. New york: St. Martin's Press.
Scholes, Robert. 1998. *The Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Schopenhauer, Arthur. 1969. *The World as Will and Representation*. 2 cilt. New York: Dover Publications.
Schueller, Herbert M. 1988. *The Idea of Music: An Introducytion to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*. Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications.
Schulte-Sasse, Jochen. 1988. "The Concept of Literary Criticism in German Romanticism, 1795 – 1810". Hohendahl 1988 içinde.
Schwartz, Elliot ve Barney Childs. 1998. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press.
Schwarz. Heinrich. 1987. *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: University of Chicago Press.
Schweiger, Werner J. 1984. *Wiener Werkstaette: Design in Vienna, 1903-1932*. New York: Abbeville Press.

Scott, Joan Wallach. 1974. *The Glassworkers of Carmaux*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Searle, John R. 1995. *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press.
Seldes, Gilbert. (1924) 1957. *The Seven Lively Arts*. New York: Sagamore Press.
Semper, Gottfried. 1989. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
Senie, Harriet F. 1992. *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation and Controversy*. New York: Oxford University Press.
Shaftesbury, Anthony, Earl of. (1711) 1963. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc*. Gloucester, Mass.: Peter Smith.
Shapin, Steven. 1996. *The Scientific Revolution*. Chicago: University of Chicago Press.
Shapiro, H. A. 1992. "Mousikoi Agones: Music and Poetry et the Panathenaia". Neils 1988 içinde.
Shapiro, Meyer. 1977. *Romanesque Art*. New York: George Braziller.
Shelley, Percy Bysshe. 1930. *The Complete Works*. 10 cilt. New York: Charles Scribner's Sons.
Shiff, Richard. 1988. "Phototropism (Figuring the Proper)". *INsight* 1: 2 – 3, 19 – 34.
Shiner, Larry. 1988. *The Secret Mirror: Literary Form and History in Tocqueville's "Recollections"*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
—. 1994. " 'Primitive Fakes', 'Tourist Art', and the Ideology of Authenticity". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 : 225 – 34.
Shroder, Maurice A. 1961. *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Shusterman, Richard. 1993. "Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant". Mattick 1993 içinde.
—. 2000. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
Slivka, Rose. 1978. *Peter Voulkos: A Dialogue with Clay*. New York: Little, Brown.
Smith, Ralph A. ve Ronald Berman, der. 1992. *Public Policy and the Aesthetic Interest*. Urbana: University of Illinois Press.
Smithson, Isaiah ve Nancy Ruff. 1994. *English Studies/Culture Studies: Intitutionalizing Dissent*. Urbana: University of Illinois Press.
Soboul, Albert. 1977. "Préambule". Ehrard ve Viallaneix 1977 içinde.
Solkin, David. 1992. *Painting for Money: The Visula Arts and the Public Sphere in Eighteenth Century England*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Solomon-Godeau, Abigail. 1991. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Sommer, Hubert. 1950. "A propos du mot 'Génie'". *Zeltschrift fürRomanische Philologie* 66: 1 içinde.
Sonneck, Oscar. 1954. *Beethoven: Impressions by His Contemporaries*. New York: Dover.
Soussloff, Catherine. 1997. *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Spencer, Herbert. (1872) 1881. *Principles of Psychology*. 2 cilt. Londra: Williams & Norgate.
Spingarn, J. E., der. 1968. *Critical Essays of the Seventeenth Century*. 3 cilt. Bloomington: Indiana University Press.
Spivey, Nigel. 1996. *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*. Londra: Thames & Hudson.
Staël, Germaine de. (1807) 1987. *Corrine, or Italy*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press.
Stansky, Peter. 1985. *Redesigning the World: William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts Movement*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Steegman, John. 1970. *Victorian Taste: A Study of the Arts and Architecture from 1830-1870*. Londra: Nelson.
Steiner, Christopher B. 1994. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.
Stieglitz, Alfred. (1899) 1980. "Pictorial Photography". Newhall 1980 içinde.
Strand, Paul. 1981. "The Art Motive in Photography". Goldberg 1981 içinde.
Stravinsky, Igor. 1947. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. New York: Vintage Books.

Strunk, Oliver, der. 1950. *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York: W. W. Norton.
Summers, David. 1987. *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
—. 1981. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Sweeney, Kevin. 1998. "Alexander Gerard". Michael Kelly tarafından derlenen *Encyclopedia of Aesthetics* içinde. New York: Oxford University Press.
Szarkowski, John. 1973. *From the Picture Press*. New York: Museum of Modern Art.
Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1964. " The Historian's Concern with the Future". *British Journal of Aesthethics* 4: 246 – 47.
—. 1970. *History of Aesthetics*. C. 1, *Ancient Aesthetics*. The Hague: Mouton.
Teige, Karel. 1989. "The Tasks of Modern Photography". Phillips 1989 içinde.
Thompson, E. P. 1976. *William Morris: Romantic to Revolutionary*. New York: Pantheon Books.
Tigerstedt, E. N. 1968. "The Poet as Creator: Origins of a Metaphor". *Comparative Literature Studies* 5: 474 – 87.
Tolstoy, Leo. 1996. *What is Art?* Indianapolis: Hackett Publishing [*Sanat Nedir?*, çev.: Kabil Demirkıran, Şule Yay., 2000].
Tomkins, Calvin. 1989. *Merchants and Masterpieces: The Story of the Metropolitan Museum*. New York: Henry Holt.
Tompkins, Jane P. 1980. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Torgovnick, Marianna. 1990. *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press.
Townsend, Dabney. 1988. "Archibald Alison: Aesthetic Experience and Emotion". *British Journal of Aesthetics* 28 : 132 – 44.
Trousson, Raymond ve Frédéric S. Eigeldinger, der. 1996. *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Honoré Champion.
Turner, Jane. Der. 1996. *The Dictionary of Art*. 34 cilt. New York: Grove's Dictionaries.
Turner, A. Richard. 1997. *Renaissance Florence: The Invention of a New Art*. New York: Harry N. Abrams.
Upton, Dell. 1998. *Architecture in the United States*. Oxford: Oxford University Press.
Vasari, Giorgio. 1965. *Lives of the Artists*. C. 1. Londra : Penguin.
—. 1991a. *Le vite dei piu eccelenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Newton Compton.
—. 1991b. *Lives of the Artists*, çev. Julia Conaway Bondanella ve Peter Bondanella. Oxford: Oxford University Press.
Vergo, Peter. 1989. *The New Museology*. Londra: Reaktion Boks.
Venturi, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Modern Architecture*. New York: Museum of Modern Art [*Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, çev.: Doğan Kuban, Serpil Merzi Özaloğlu, Şevki Vanlı, Mimarlık Vakfı Yay., 1991].
Vernant, Jean Pierre. 1991. *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Viala, Alain. 1985. *Naissance de l'ecrivain: Sociologie de la littérature a l'age classique*. Paris: Minuit.
Vlach, John Michael. 1991. "The Wrong Stuff". *New Art Examiner* 18 (Eylül): 22 – 24.
Vogel, Susan. 1991. *Africa Explores: Twentieth Century African Art*. New York: Prestel.
—. 1997. *African Art Western Eyes*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Wall, Wendy. 1993. *The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance*. Ithaca, N. Y. : Cornell University Press.
Warner, Eric ve Graham Hough. 1983. *Strangeness and Beauty: An Anthropology of Aesthetic Criticism, 1840-1910*. Cambridge: Cambridge University Press.
Warnke, Martin. 1980. *Peter Paul Rubens: Life and Work*. Woodbury, N. Y.: Barron's Educational Series.
—. 1993. *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist*. Cambridge: Cambridge University Press.
Watelet, Claude-Henri. 1788. *Encyclopédie méthodique*. Paris: Panckoucke.
Weber, William. 1975. *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in Lon-*

don, Paris and Vienna. New York: Holmes & Meier.
Welch, Evelyn. 1997. *Art and Society in Italy, 1350-1500*. Oxford: Oxford University Press.
Wellek, Rene. 1982 *The Attack on Literature and Other Essays*. Charlottesville: University of North Carolina Presss.
Weston, Edward. 1981. "Daybooks". Goldberg 1981 içinde.
Weyergraf-Serra, Clara ve Martha Buskirk, der. 1991. *The Destruction of "Tilted Arc": Documents*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
White, Harrison C. ve Cynthia A. White. 1965. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York: John Wiley.
White, Harry. 1997 "If It's Baroque Don't Fix It: Reflections on Lydia Goehr's 'Work Concept' and the Historical Integrity of Musical Composition". *Acta Musicologia* 69: 94 – 105.
White. Hayden. 1987. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Whitehill, Walter Muir. 1970. *Museum of Fine Arts, Boston: A Centennial History*. C. 1. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Whitford, Frank. 1984. *Bauhaus*. Londra: Thames & Hudson.
Whitney, Elspeth. 1990. *Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity Through the Thirteenth Century*. Philadelphia: American Philosophical Society.
Widdowson, Peter. 1999. *Literature*. Londra: Routledge.
Wilkinson, Catherine. 1977. "The New Professionalism in the Renaissance". Kostof 1977 içinde.
Williams, Raymond. 1976. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
Wilton-Ely, John. 1977. "The Rise of the Professional Architect in England". Kostof 1977 içinde.
Winckelman, Johann Joachim. (1764) 1880. *The History of Ancient Art*. Boston: J. R. Osgood.
Winkler, John J. ve Froma I. Zeitlin, der. 1990. *Nothing to Do with Dionysus?* Princeton, N. J.: Princeton University Press.
Witte, Bernd. 1991. *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*. Detroit: Wayne State University Press [*Walter Benjamin*, çev.: Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yay., 2002].
Wolin, Richard. 1994. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. Berkeley: University of California Press.
Wollstonecraft, Mary. 1989. *The Works of Mary Wollstonecraft*. 7 cilt. New York: New York University Press.
Woodmansee, Martha. 1994. *The Author, Art, And the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
Woods-Marsden, Joanna. 1998. *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Wordsworth, William (1850) 1959. *The Prelude or Growth of a Poet's Mind*. Oxford: Clarendon Press.
—. 1977. *The Poems*. 2 cilt. New Haven, Conn.: Yale University Press.
Wotton, William. (1694) 1968. *Reflections upon Ancient and Modern Learning*. Hildesheim: Georg Olms Reprint.
Young, Edward. 1759. *Conjectures on Original Composition*. Londra: Millar & Dodsley.
Zilsel, Edgar. 1993. *Le génie: Histoire d'une notion de l'antiquité à la Renaissance*. Paris: Minuit.
Zola, Emile. (1877) 1965. *L'assommoir*. Paris: Fasquelle [*Meyhane*, çev.: Cemal Süreyya, Sosyal Yay., 2003].
—. (1877) 1995. *L'assommoir*. Oxford: Oxford University Press.

İllüstrasyonlar

Şekil 1. Florentine cassone with panel showing the conquest of Trebizon, made by Marco de Buono Giamberti and Appolonio di Giovanni de Tomasso (fifteenth century)..... 21
Şekil 2. View of benches, Theater of Dionysus, Athens..... 46
Şekil 3. British cope, late fifteenth century..... 57
Şekil 4. Leonardo da Vinci, *Virgin of the Rocks* (1438)..... 68
Şekil 5. Benvenuto Cellini, saliera (saltcellar): Neptune (sea) and Tellus (earth) (1540-43)..... 70
Şekil 6. Albrecht Dürer, *Self Portrait at Twenty-Eight Years Old Wearing a Coat with Fur Collar* (1500)..... 74
Şekil 7. Sofonisba Anguissola, *Self Portrait* (ca. 1555)..... 78
Şekil 8. William Shakespeare, cover of *Rome and Juliet* (London, 1597)..... 84
Şekil 9. Benjamin Jonson, cover page of *The Work of Benjamin Johnson* (London, 1616)..... 96
Şekil 10. Paolo Veronese, organ doors (*Christ Healing at the Pool*) and panel (*Nativity*) (1560), Church of San Sebastiano, Venice..... 89
Şekil 11. Artemisia Gentileschi, *Self Portrait as La Pittura* (ca. 1630)..... 95
Şekil 12. Diego Velazquez, *Las Meninas or the Family of Phillip IV* (1656)..... 96
Şekil 13. Claude Perrault, Louis Le Vau, and Charles Lebrun, east front of the Louvre (1667-74)..... 98
Şekil 14. Lady Mary Wroth, title page of *The Countesse of Montgomeries Urania* (1621)..... 101
Şekil 15. Ephraim Chambers, table of knowledge from *Cyclopedia* (1728)..... 124
Şekil 16. Denis Diderot and Jan le Rond d'Alembert, table of knowledge, *Encyclopédie* (1751)..... 128
Şekil 17. Table of knowledge, *Encyclopédie*, Yverdon, Switzerland (1770)..... 131
Şekil 18. Isaac Cruikshank, *The Lending Library* (ca.1800-1810)..... 133
Şekil 19. Gabriel de Saint Aubin, *Vue du Salon du Louvre en l'année* 1753..... 136
Şekil 20. Thomas Rowlandson, *Vauxhall Gardens* (ca. 1784)..... 138
Şekil 21. William Hogarth, *Southwark Fair* (1733)..... 142
Şekil 22. William Hogarth, *The Cockpit* (1759)..... 143
Şekil 23. Jean-Jaques Lagrenée fils, *Transfer of Voltaire's Remains to the French Panthéon* (1791)..... 147
Şekil 24. Johann Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy* (1771-72).148
Şekil 25. Jean Antoine Watteau, *The Shop Sign of Gersaint* (1720)..... 149
Şekil 26. Augustin de Saint Aubin, frontispice, sales catalog (1757)..... 152
Şekil 27. Étienne-Louis Boullée, *Cenotaph for Newton* (1784)..... 153
Şekil 28. Thomas Rowlandson, *The Author and His Publisher (Bookseller)* (1784)..... 155

Şekil 29. Jean-Baptiste Greuze, *Ange-Laurent de Lalive de Jully* (1759)..... 158
Şekil 30. François Roubiliac, *George Frederick Handel* (1738)..... 159
Şekil 31. William Hogarth, *The Distressed Poet* (1740)..... 168
Şekil 32. Josiah Wedgwood, *Portland Vase* (1790)..... 169
Şekil 33. Joseph Wright, *The Corinthian Maid* (1782-84)..... 171
Şekil 34. Paul Sandby, *A Lady Copying at a Drawing Table* (ca. 1760-70)..... 173
Şekil 35. Augustin de Saint Aubin, *Le Concert à Madame la Comtesse de Saint Brisson* (n.d.)..... 184
Şekil 36. Jean Michel Moreau le Jeune, *Le Petit Loge* (1777)..... 185
Şekil 37. William Hogart, *The Beggar's Opera, III* (1729)..... 186
Şekil 38. William Gilpin, sketch from *Observations on the River Wye* (1782). 187
Şekil 39. Jean-Honoré Fragonard, *A Young Girl Reading* (1776)..... 189
Şekil 40. Pietro Antonio Martini, *Le Salon du Louvre 1785*..... 191
Şekil 41. Daniel Chodowiecki, *Natural and Affected Sentiment* (1779)..... 197
Şekil 42. Daniel Chodowiecki, *Natural and Affected Knowledge of the Arts* (1779)..... 199
Şekil 43. William Hogart, symbol from the cover of *The Analysis of Beauty* (1753)..... 217
Şekil 44. John Opie, *Mary Wollstonecraft* (ca. 1790-91)..... 226
Şekil 45 *Patriotic Refrains* (ca. 1792-93)..... 233
Şekil 46. *Civic Oath: Of the Village of N ... in February 1790; Dedicated to the Good Villagers*..... 235
Şekil 47. *Festival of Liberty, April 15, 1792.*..... 237
Şekil 48. *Details of the Ceremony of June 8 ... Followed by The Hymn to the Supreme Being* (June 1794)..... 239
Şekil 49. *View of the Mountain Raised on the Field of Reunion for the Festival in Honor of the Supreme Being, June 8, 1794.*..... 240
Şekil 50. *The Fountain of Regeneration, Erected on the Debris of the Bastille, August 10, 1793.*..... 247
Şekil 51. Hubert Robert, *The Grand Gallery of the Louvre* (1794-96)..... 250
Şekil 52. Pierre-Philippe Choffard, *The Print Gallery of Basan* (1805)..... 258
Şekil 53. A concert in the old Gewandhaus (former Cloth Merchant's Hall), Leipzig (1845)..... 259
Şekil 54. Eugène Delacroix, *Paganini* (1831)..... 269
Şekil 55. Nadar, *George Sand* (1866)..... 273
Şekil 56. Paul Gauguin, *Self-Portrait* (1889)..... 276
Şekil 57. Coverlet (ca. 1855)..... 279
Şekil 58. Karl Friedrich Schinkel, *Perspective View of the New Museum to Be Built in the Pleasure Garden* (1823-25)..... 284
Şekil 59. Honoré Daumier, *A Literary Discussion in the Second Balcony* (1864)..... 289
Şekil 60. Moritz von Schwind, *An Evening at Baron Spaun's* (1868)..... 290
Şekil 61. Edgar Degas, *Cabaret* (1882)..... 291
Şekil 62. Eugène Lami, *First Hearing of Beethoven's Seventh Sympohny* (1840)..... 293
Şekil 63. Honoré Daumier, *Nadar Raising Photography to the Height of Art* (1862)..... 311
Şekil 64. Henry Peach Robinson, *Fading Away* (1858)..... 312
Şekil 65. Gertrude Käsebier, *Blessed Art Thou among Women* (1899)..... 313

Şekil 66. William Morris, "peacock anda dragon" panel design; produced by Morris & Co. (1875-1940)..... 319
Şekil 67. Frank Lloyd Wright, dining room, Susan Lawrence Dana House, Springfield, Illinois (1902-4)..... 323
Şekil 68. Mary Louise McLaughlin, *Vase* (1902)..... 324
Şekil 69. Josef Hoffmann and Carl Otto Czeschka, designers, tall-case clock, Wiener Werkstätte, Vienna (1906)..... 325
Şekil 70. Le Corbusier, Villa Savoye, exterior, Poissy, France (1929-31)..... 331
Şekil 71. Kasimir Malevich, *Black Rectangle, Blue Triangle* (1915)..... 333
Şekil 72. Paul Strand, *The White Fence, Port Kent, New York* (1916)..... 336
Şekil 73. Man Ray, *Gift* (1921)..... 339
Şekil 74. Lyubov Popova, textile design (1924)..... 342
Şekil 75. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, Germany (1925-26)..... 346
Şekil 76. Marcel Breuer, chair, model B32 (ca. 1931)..... 347
Şekil 77. Baga people, headdress (Nimba) (mid-nineteenth to early twentieth century)..... 361
Şekil 78. Baga people, Nimba headdress with cosmute (1911)..... 362
Şekil 79. Peter Voulkos, *Rocking Pot* (1956)..... 366
Şekil 80. American quilt (1842)..... 367
Şekil 81. Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1959)..... 371
Şekil 82. Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, Spain (1998)..... 373
Şekil 83. Installation view of the *Family of Man* exhibition at the Museum of Modern Art, New York, January 24-May 8, 1955..... 375
Şekil 84. *Citizen Kane* (1941)..... 380
Şekil 85. Marcel Duchamp, *Fountain* (1917)..... 383
Şekil 86. Christine Nelson, *Man Ray's Irony* (1997)..... 389
Şekil 87. Richard Serra, *Tilted Arc*, New York (1981)..... 393
Şekil 88. Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, D.C. (1982)..... 394
Şekil 89. Daniel Buren, *Les deux plateaux*, known as *The Columns* (1986)..... 396

Dizin

Sembol

I. Francis 70, 77
I. James 85
II. Charles 107
II. Joseph (İmparator) 157
III. Henry 56
III. Richard 288
IV. Felipe 94
V. Charles 77
VI. Lenin
VII. Pius 251
XIII. Louis 277
XIV. Louis 277
XV. Louis 277
13 14, 88
1848 Devrimi 298, 298
4' 33" 386, 387,

A

A Rake's Progress 166
A Vindication of Rights of Men 225
ABD Haritacılık Dairesi 337
Abrams, M.H. 23, 136, 163, 176, 177
Acconci, Vito 388
Adam, Robert 170
Adams, John 129
Addison, Joseph 134, 161, 162, 164, 172, 188, 195, 196, 199
Adorno, Theodor 353, 355, 379, 381
Aeneid 52
Afrika 14, 15, 20, 25, 35, 192, 193, 207, 226, 330, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 382, 402
Afrikamerkezci 377
After the End of Art 13
ahlâk 88, 194, 202, 205, 219, 227, 243, 256, 258, 264, 274, 295, 299, 318, 350, 378
ahlâk felsefesi 69
ahlâki 49, 52, 53, 54, 64, 90, 91, 166, 186, 187, 188, 189, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 219, 221, 224, 227, 242, 287, 293, 295, 297, 298, 299, 320, 327
ahşap işleri 365, 401
AIDS 390
Akşam Yemeği Partisi 389
Alaska 359
Albers, Anni 344
Albers, Josef 344
Alberti, Leon Battissa 76, 80, 91
Alison, Archibald 200, 212
Allen, Grant 265, 295
Almanya 73, 126, 129, 141, 154, 156, 161, 188, 257, 265, 270, 294, 295, 322, 326, 343, 346, 352, 354, 388
Alsop, Joseph 54, 91
Amerika 14, 15, 20, 25, 28, 35, 129, 206, 223, 256, 261, 262, 263, 264, 274, 279, 281, 287, 288, 289, 291, 292, 306, 322, 326, 337, 349, 350, 352, 354, 364, 369, 390
Analytical Review 225
anarşistler 277
anatomi 80
André, Yves Marie 105, 164, 234, 340, 362
Anguissola, Sofonisba 77, 78
Antigone 44
Antoinette, Marie 241
antropoloji 14, 363
Apaçi 363
Aquinas, Thomas 56, 58, 65
araçsal 25, 130, 309, 351
Arago, François 308
Architecture: A Profession or an Art? 284
Arcin, André 362
Arensberg, Walter 383, 385
aristokrasi 141, 145
Aristoteles 34, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 58, 110, 121, 132, 175, 402
aritmetik 48, 57, 59, 122, 123
Arnold, Matthew 263, 266, 295, 332
Ars Poetika 51
Art as Experience 352
Artschwager, Richard 365
Ashbee, C. R. 321
Astell, Mary 172

astronomi 48, 57, 59, 69, 122
Asya 330
aşçılık 22, 57, 265, 295
ataerkil 224, 291
ateizm 237
Atina 45, 46, 52, 219
Atlantik 336
Attali, Jacques 6, 234, 294
Aubain, Augustine de Saint 152, 184
Aubain, Gabriel de Saint 136
Auerbach, Erich 47, 62
Augustinus 53, 56, 200
Augustus 51, 54, 85
Austen, Jane 188, 193, 376
avangard 26, 277, 334, 337, 343, 353, 354, 355, 379, 382
Avare 162
avcılık
Avrupa 20, 25, 28, 31, 35, 42, 55, 69, 73, 97, 107, 117, 129, 132, 135, 137, 140, 181, 211, 212, 232, 233, 256, 258, 261, 274, 282, 288, 289, 290, 291, 292, 298, 326, 333, 349, 350, 355, 364, 395
Avrupamerkezci 377
Avusturya 157, 327
ayakkabıcılık 22, 45, 46, 57, 280, 281, 283
Aydınlanma 2, 20, 141, 207, 246
ayin müzikleri 62
Aziz Matta Pasyonu 41

B

Babbitt, Milton 354
Bach, Johann Sebastian 21, 24, 41, 138, 156, 175, 176
Bacon, Francis 105, 127
Bahar Ayini 334, 335
bahçecilik 130, 189, 351, 401
bahçe mimarisi 124, 130, 203
Bakunin, Michail 277
bale 242, 329, 334, 343
Balzac, Honoré de 272, 272, 274, 274
Barasch, Moshe 50, 54, 69
Barnes, Albert 351
barok 335
Barthes, Roland 377, 399
Bartók, Béla 334, 380
Bastille 145, 236, 247
Batı Almanya 354, 354
Battersby, Christine 172, 271
Batteux, Charles 126, 127, 129, 130, 132, 144, 153, 163, 164
Baudelaire, Charles 264, 270, 274, 294, 296, 297, 309, 310
Bauhaus 12, 306, 329, 338, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 370
Baumgarten, Alexander 184, 201, 401
Bayer, Herbert 344
Beardsley , Monroe 296, 297, 354, 395
Beattie, James 193
beaux-arts 110, 125, 126, 127, 128, 129, 130
Becq, Annie 17, 29, 104, 105, 113, 156, 162, 163, 164, 180, 195, 196, 260
Beethoven, Ludwig van 156, 160, 176, 268, 290, 293, 327
Beggar's Opera 183
beğeni 10, 91, 92, 110, 112, 119, 125, 126, 130, 131, 157, 184, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 201, 202, 207, 212, 213, 215, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 270, 288, 294, 296, 382
Behn, Aphra 102
Behrens, Peter 322, 326
Belçika 249
Bell, Clive 265, 299, 332
Bellini, Giovanni 80
Bellori, Giovanni 106, 112
bencillik 139, 295
Benjamin, Walter 86, 267, 306, 349, 352, 353, 354, 379, 382
benlik imgesi 99
Bennett, Garry Knox 369, 399
Berg, Alban 334
Berger, Karol 355, 402
Bergk, Johann 188
Berio, Luciano 355
Berlin 149, 259, 282, 284, 314, 338, 340, 342, 343, 348, 355, 390
Berlioz, Hector 268
Bermingham 170, 193
Bernini, Gianlorenzo 97, 99, 103
bestecilik 29, 102, 157
Beuys, Joseph 388
beyaz ırk 191, 192, 225
biçimcilik 306, 331, 332, 343, 354
bilgelik 49, 51
bilgisayar 18, 376
bilim 24, 49, 90, 105, 109, 110, 111, 118, 123, 125, 127, 141, 202, 204, 229, 244, 258, 260, 270, 271, 341, 376
Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev 219
Bilimsel 80, 123
bilimsel sosyalizm 317
bilinçdışı 340
Binbir Gece Masalları 257
bireycilik 71
bireysellik 76, 318

Birinci Dünya Savaşı 306, 329, 330, 334, 343, 349
Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası Prelüdü 330
Birleşik Devletler 282, 337, 348, 354, 355, 395
biyoloji 105
Bizet, Georges 268
Blake, William 181, 267
Blondel, François 110
Bloom, Allan 381
Boardman, John 53
Boccaccio 62
Bock, Richard 322, 323
Bodmer, Johann Jakob 177
bohem 274, 277, 304
Bohls, Elizabeth 187, 195, 224, 225, 228, 229
Boileau, Nicholas 100, 104, 112, 113, 121
Bonaventura 60
Bondanella, Julia Conaway 73
Bondanella, Peter 73
Bonheur, Rosa 271
Booth, Edwin 289
Bossuet, Jacques-Benigne 260
Boston 78, 287, 288
Boucher, François 149, 281
Bouhours, Dominique 113, 114
Boulez, Pierre 354, 355
Boullée, Étienne-Louis 153, 154
Bourke-White, Margaret 376
Börner, Helene 344
Brandt, Marianne 345
Breitinger, Johann Jakob 177
Brenson, Michael 391
Breton, André 340, 341
Breuer, Marcel 344, 345, 347
Brissot, Jacques-Pierre 155
Britanya 33, 132, 133, 134, 138, 141, 148, 151, 154, 155, 173, 186, 188, 195, 261, 272, 274, 275, 277, 282, 284, 299, 306, 318, 320, 322, 395
Brooks, Cleanth 354
Brunelleschi, Filippo 76
Bruyne, Edgar de 64
Buren, Daniel 395, 396
burjuvazi 135, 139
Burke, Edmund 34, 71, 75, 76, 91, 201, 225, 226, 227
Burke, Peter 34, 71, 75, 76, 91, 140, 141, 201
Burton, Scott 168, 392
Bürger, Gottfried 206, 277, 338
Büyük İskender 53, 54

C

Cage, John 26, 305, 386, 387, 398
Callimachus 54
Cambon, Pierre 246
Cameron, Julia Margaret 310
cam üfleyiciliği 278, 283, 285
Caravaggio 103
Carlyle, Thomas 299
Carroll, Noël 382, 400
Cassirer 201
Castle, Wendell 365
caz 26, 304, 335, 379, 380, 398
Cellini, Benvenuto 70, 72
Cenova 219, 223, 224
Cervantes, Miquel de 274
Chambers, Ephraim 123, 124, 127
Champaigne, Philippe de 245
Chapelain, Jean 122
Chaplin, Charlie 379, 380
Chartier, Roger 34, 139
Cherubini, Luigi 240
Chicago 14, 18, 57, 262, 281, 287, 313, 319, 325, 336, 361, 367, 385, 390, 390, 392
Chicago, Judy 389
Chihuly, Dale 365
Chodowiecki, Daniel 197, 199
Choffard, Pierre-Philippe 258
Christo 390
cinsiyet 24, 25, 26, 33, 61, 79, 100, 119, 171, 172, 201, 206, 207, 222, 271, 320, 400
Clunas, Craig 35
Cohen, Ted 16, 202, 382
Coleridge, Samuel Taylor 270, 294
Colet, Louise 263
Collingwood, R. G. 306, 349, 350, 351, 352, 354, 379
Complexity and Contradiction in Modern Architecture 371
Comte, Auguste 265, 266, 271, 294, 304
Condillac, Etienne Bonnot de 163
Conrad, Joseph 326, 358
Corrine, or Italy 174
coşku 76, 103, 104, 162, 229, 242, 244, 309
Courbet, Gustave 297, 298
Cousin, Victor 294, 295
Coypel, Charles 192
Crimp, Douglas 376, 394
Croce, Benedetto 306, 309, 331
Cyclopedia 123, 124, 127
Cyrano de Bergerac, Savinien de 100
Czeschka, Carl Otto 325
Çiçero 49, 50, 55, 110

Çin 35
çoğulcu demokrasi 403
çokkültürcülük 25, 402
çoksesli müzik 106
çömlekçilik 49, 125, 284, 322, 345, 401

D

d'Alembert 127, 128, 129, 130, 132, 142, 219, 220, 221
d'Alembert'e Mektup 221
d'Este, Isabella 80
Dacier, Anne 107
dada 15, 305, 306, 338, 340, 349, 365, 385
Daguerre, Louis 308
Danimarka 228, 327
dans 20, 26, 30, 52, 87, 102, 124, 125, 126, 129, 130, 140, 170, 172, 216, 217, 218, 220, 223, 232, 236, 240, 243, 304, 350, 355, 379, 399, 400
Dante, Alighieri 61, 62, 274
Danto, Arthur 6, 16, 36, 37, 362, 369, 382, 400, 402
Darwinci 263, 265, 295
Daumier, Honoré 288, 289, 310, 311
David, Jacques-Louis 234, 236, 237, 238, 245, 247, 250
David, Louis 191
Debussy, Claude 330
Decline and Fall 260
Defense of Poetry 90
Degas, Edgar 291
değişim değeri 180, 317
dekoratif sanatlar 70, 171, 282
Delacroix, Eugène 269, 309
Delaroche, Paul 308, 309
Delorme, Philibert 76
demokratik 167, 393, 397
deneyselciler 387
denizcilik 48, 49, 57, 105
Deniz Feneri 332
Derrida 202
Descartes, René 104, 109, 110, 113, 114
despotizm 245, 248
destan 46, 59, 100
d'Este 80
devlet 44, 97, 137, 188, 205, 228, 232, 259, 282, 321, 383
devlet operası 137
Dewey, John 306, 349, 351, 352, 354, 401
dışavurumculuk 306
Dickens 270, 272
Dictionary of Art 51
Dictionnaire françois 107
didaktik 64, 121, 374, 389
Diderot, Denis 127, 128, 129, 130, 144, 155, 156, 161, 162, 164, 172, 174, 181, 196, 198, 219, 220, 242
Didion, Joan 381
dijital devrim 400
dilbilim 262
din 2, 55, 61, 118, 140, 154, 188, 258, 263, 264, 295, 402, 403
dinsel 24, 44, 45, 52, 53, 54, 55, 61, 62, 63, 64, 65, 71, 73, 90, 91, 111, 119, 132, 133, 134, 137, 139, 157, 163, 188, 190, 199, 200, 211, 233, 236, 244, 256, 260, 263, 264, 267, 268, 304, 327, 352, 363, 364
dinsel bayramlar 135
dinsel kurumlar 61
dinsel resim 73, 91, 93
dinsel ritüel 14, 52,
dinsel ütopya 352
diplomasi 344
diziselcilik 334, 335
Doesburg, Theo van 344
doğa bilimleri 105, 260, 266
doğa felsefesi 105
doğaüstü 104, 176
Doğu Avrupa 298, 355
dokumacılık 58, 59, 279, 281, 283, 284, 318, 355, 365, 370
Dokuzuncu Senfoni 327
Dolche, Lodovico 91
Donatello 42, 77, 97
Donne, John 82, 85, 87, 88
dökümcülük 58
dövmecilik
drama 52, 100, 107, 108
dramatik 87, 97, 175, 238, 242, 260, 272, 275, 280, 362
Dresden 149
Dreyfus 299
Dryden, John 104, 107, 112
Dubos, Jeàn-Baptiste 123, 146, 192, 194, 195, 200, 217
Duchamp, Marcel 26, 65, 305, 340, 383, 384, 385, 386, 387, 388
Duff, William 160, 172
Du Fresnoy, Charles 106
Duras, Marguerite 381
durum komedileri 381
duvar ustalığı 326
Dürer, Albrecht 73, 74, 75

E

Eagleton, Terry 6, 206
Eastlake, Lady 309, 310
Eco, Umberto 60, 64
edebiyat 7, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 25,

26, 27, 30, 31, 32, 33, 43, 47, 50, 61, 67, 85, 100, 106, 107, 108, 109, 114, 119, 132, 133, 134, 139, 147, 154, 155, 165, 176, 178, 180, 188, 212, 219, 221, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 272, 273, 275, 293, 297, 298, 299, 305, 306, 327, 330, 332, 333, 340, 348, 354, 355, 358, 376, 377, 378, 381, 387, 398, 399, 400, 401, 402, 403
edebiyat kuramı 16, 26, 297
eğlence sanatları 33
Eigeldinger, Frederic 219
Eisenstein, Sergei 380
Elements of Criticism 141
Elias, Norbert 157, 179
Eliot, George 261, 271, 299, 300, 330, 381
Ellington, Edward Kennedy 379
el sanatları 400, 401
Emerson, Ralph Waldo 11, 25, 258, 263, 264, 306, 314, 315, 316, 317, 327, 352
Émile 147, 222, 223, 224
emperyal 25
Encyclopedia of Architecture 294
Encyclopédie 127, 128, 129, 130, 131
Engell, James 162, 163
Engels 317
Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful 225
enstalasyon 15, 375, 388
epik 122, 260
Erasmus 110
Erigena, John Scotus 64
erotizm 287, 389
Eski Ahit 163
Eskiçağ ve Modern Çağ Müziği Üzerine Diyalog 106
estetik 10, 15, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 36, 51, 52, 53, 54, 55, 63, 64, 69, 89, 92, 111, 114, 117, 118, 119, 120, 126, 130, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 195, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 220, 221, 222, 224, 225, 229, 234, 242, 256, 265, 283, 287, 288, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 304, 305, 309, 326, 327, 336, 337, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 368, 370, 372, 376, 381, 384, 391, 392, 394, 400, 401, 402
etik 52, 58, 105, 107
etnik merkezcilik 259
etnik müzik 380
etnografya 358
etno-müzikoloji 400
etnosantrik 359
Evans, Walker 26, 337
Everdell, William 329
Eyfel Kulesi 236, 330

F
faşizm 349
Faulkner 381
fayda 23, 23, 25, 25, 25, 37, 37, 54, 54, 58, 58, 125, 125, 125, 126, 126, 126, 126, 126, 126, 130, 130, 130, 184, 184, 189, 189, 219, 219, 234, 234, 235, 235, 242, 242, 242, 317, 317, 401, 401, 403, 403, 404, 404
Fechner, Gustav 295
Feininger, Lyonel 344
Félibien, André 105
felsefe 2, 2, 2, 58, 58, 104, 104, 105, 105, 105, 105, 130, 130, 260, 260, 263, 263, 266, 266, 297, 297, 340, 340
felsefi 37, 114, 195, 199, 204, 207, 297, 306
feminist 25, 377, 389, 400
festival 11, 213, 219, 222, 223, 231, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 243, 397
fetişizm 387
Fichte, Johann Gottlieb 156, 188
Ficino, Marsilio 73
Fielding, Henry 140
figüratif sanatlar 110
film 26, 30, 350, 357, 380, 383
Finch, Anne 102
Fiskiye 91, 247, 323, 340, 383, 384, 386, 387, 388, 395
fizik 58, 105, 108, 109, 110, 123
fizyoloji 109
Flaubert, Gustave 263, 264, 275, 296
Floransa 21, 31, 72, 76, 90, 91, 106, 135, 136
Fluxus hareketi 383, 387
folk 380
Forrest, Edwin 288, 289
fotoğrafçılık 12, 304, 306, 309, 310, 312, 326, 335, 336, 337, 338, 353, 355, 375, 376, 379
fotomontaj 336, 341
Fox, Sandi 369
Fragonard, Jean Honoré 149, 189
Frankfurt 137, 292, 352
Fransa 17, 31, 62, 97, 99, 100, 102, 106, 107, 108, 109, 126, 127, 135, 137, 141, 146, 150, 151, 154, 155, 156,

181, 190, 198, 207, 231, 236, 240, 248, 249, 250, 251, 270, 274, 277, 280, 283, 294, 298, 299, 331, 354, 359, 377, 395, 396
Fransız Devrimi 28, 135, 204, 213, 225, 229, 238, 255
Freedberg, David 64
Fry 299, 306, 332, 358
Fumaroli 108
Furetière 103, 108
fütüristler 338

G

Gabo, Naum 341
Gadamer 195
Galilei, Vincenzo 90, 106
Galileo, Galileo 90, 109, 121
Garat, Joseph 249
Gardel, Pierre 241
Garrard, Mary 94, 95
Gauguin, Paul 275, 276, 358
Gaut, Berys 30
Gautier, Théophile 258, 274, 297, 299
Gay, Peter 292
gay/lezbiyen 377
gazetecilik 337, 381
Gehry, Frank 373
geleneksel sanat 22, 32, 216, 363
Genç Werther'in Acıları 161
General Theory of the Fine Arts 132
Gentileschi, Artemisia 93, 95
geometri 48, 57, 59, 69, 80, 108, 109, 110, 122
George Frederick Handel 138, 159
George Sand 271, 272, 273
Gerard, Alexander 160, 163
Gérard, François 250, 274
gerçekçilik 15, 308, 343
gergef 129, 130
Géricault, Théodore 275
Gerz, Jochen 396, 397
gezi 135, 136, 227, 228, 376
Ghiberti, Lorenzo 72
Giamberti, Marco de Buono 21
Giannini, Orlando 322
Gibbon, Edward 260
Gillespie, Dizzy 379
Gilpin, William 187, 189, 227
Girardon, François 245
Gizli Oda 387
Glass, Philip 387, 388
Glassie, Henry 364
Gliezes, Albert 340
Gluck, Christoph Willibald 198, 221, 268
Gochr, Lydia 30, 72, 175, 176, 259, 261, 400
Goethe, Johann Wolfgang von 161, 162, 177, 188, 257, 263, 292, 296, 298
Gombrich, E.H. 31, 32, 54, 91
Goncourt, Edmond de 275, 277
Goncourt, Jules de 275, 277
Gossec, François 234, 237, 240, 241, 243
görsel sanatlar 16, 30, 31, 37, 48, 52, 54, 55, 109, 110, 125, 213, 263, 327, 332, 354
göstergebilimsel 377
Götingen 196, 197, 198, 199
grafik 365
gramer 48, 52, 57, 59, 69, 110, 122, 123, 125, 126, 127, 130, 261
Graves, Michael 372
gravür 127, 128, 129, 167
Greenberg, Clement 354, 356, 379
Grétry, André 234
Greuze, Jean-Baptiste 158
grev 281
Griffin, Walter Burley 323
Griswold, Charles L. 394
Gropius, Walter 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349
Grosz, George 338, 342
grotesk 296
Guillory, John 134
Güney Amerika 20
Güney Fransa 62, 280
Günlük 277
güreş 58
Güzelliğin Analizi 215, 216, 217, 218
güzellik 53, 64, 91, 112, 136, 149, 179, 195, 201, 202, 213, 215, 216, 217, 224, 227, 229, 270, 296, 306, 316, 330, 332, 351, 400, 401, 403
güzel sanatlar 14, 15, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 42, 45, 46, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 65, 67, 69, 71, 89, 92, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 144, 153, 163, 167, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 203, 204, 205, 206, 211, 212, 213, 218, 219, 220, 221, 224, 229, 238, 243, 248, 255, 258, 261, 262, 263, 294, 295, 303, 306, 315, 318, 327, 332, 335, 351, 382, 399, 402, 403
Güzel Sanatlar İçin Cep Sözlüğü 146
Güzel ve Yüce Duygusuna İlişkin Gözlemler 142

H

Haake, Hans 388
Habermas, Jürgen 139
Hadrianus, İmparator 54
halk dansları 217
halk ozanları
Halliwell, Stephen 51, 53
Hamburg 137, 314
Handel, George Frederick 138, 156, 157, 159, 165, 176
Hanslick, Eduard 331, 334
happeningler 383
Hard Times 270
Harlot's Progress 166
Harper's 289
Harth, Erica 108
Hartt, Frederick 393
Haskell, Francis 97, 111, 190, 233
hattatlık 35
Havelock 47
hayal gücü 27, 30, 32, 50, 51, 80, 81, 88, 91, 92, 103, 104, 105, 125, 127, 130, 160, 161, 162, 163, 165, 172, 179, 216, 229, 264, 270, 271, 275, 295, 309, 403
Haydn, Franz Joseph 156, 157, 176, 181, 243, 290, 292
Haydon, Benjamin Robert 267
hazcı estetik 213, 218
Hazlitt, William 190
Heartfield, John 338, 342
Hegel, G.W.F. 264, 266, 296, 402
Heine, Heinrich 257, 258, 298
Heinich, Nathalie 147, 151
Heizer, Michael 388
hekimlik 46, 58, 59, 123
Helgerson, Richard 87
Helmholz, Hermann 294
Herbert, Mary 88, 270, 295, 344
Herder, Johann Gottfried 162, 213, 266
Herriman, George 379
Herskovits, Melville 14
heteroseksüel 377
heykel 26, 31, 35, 45, 50, 54, 56, 61, 64, 67, 72, 77, 86, 103, 107, 109, 110, 111, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 137, 153, 203, 213, 232, 244, 248, 249, 263, 272, 304, 315, 316, 320, 365, 373, 391, 392, 396
hiciv 100, 100, 133, 133, 166, 166
Hicks, Sheila 365
Hildegard, Bingenli 62
Hindistan 35, 387
hipermetin 400
hipokrat 49
Hıristiyanlık 54, 55 263, 264
Histoire de la Guinée Française 362
History of Ancient Art 137
hitabet 50, 111, 129, 130, 203, 262, 304
Hitchcock, Alfred 380
Hitler, Adolf 348, 349, 354
Hobbema, Meindert 98
Hobbes, Thomas 104, 105
Hoffmann, E.T.A. 260, 264
Hoffmann, Josef 325
Hogarth, William 11, 25, 28, 140, 142, 143, 166, 167, 168, 171, 181, 183, 186, 213, 215, 216, 217, 218, 224, 306, 401
hokkabazlık 57
Hollanda 97, 98, 99, 106, 132, 212
Holocaust 376
Holofernes'in Kellesini Uçuran Judith 93
Holzer, Jenny 388
Homeros 41, 49, 50, 52, 121, 122
Home, Henry 130
Hopiler 363
Horatilerin Andı 191
Horatius 51, 54, 64, 69, 87, 90, 110, 124, 126, 186, 206, 402
Horen 133, 188
Höch, Hannah 338
Hugh, St. Victorlu 57, 58, 59
Hugo, Victor 263, 275, 296, 298
hukuk 61, 235, 236, 237
Hume, David 188, 192
Hurd, Richard 176
Hutcheson, Francis 195, 200
Hutchinson, Charles L. 361

I-İ

Instruction of a Christian Woman 87
Interior Scroll 357
Inuitler 359
ırk 25, 206, 207
Ives, Charles 334
icat 58, 80, 81, 103, 104, 105, 110, 129, 163, 164, 201, 248, 270, 271, 280, 281, 306
ideal güzellik 149
idealizm 229
ideoloji 79
İkinci Dünya Savaşı 306, 354, 365, 370
iktidar 14, 24, 25, 62, 91, 218, 225, 270, 315, 343, 348, 352, 355, 360, 390
ilahi 45, 74, 81, 91, 164, 270, 316, 350, 382
ilkel sanat 20, 28, 304, 331, 358
ikonoloji 94
ilahi 45, 50, 62, 74, 81, 91, 164, 270, 316, 350, 382, 239

İlk Modernler 329
ilkel sanat (kabile sanatı) 20, 28, 304, 331, 358, 398
illüstrasyon 16, 18, 90
İlyada 41
İngiltere 31, 82, 97, 99, 100, 102, 104, 106, 107, 129, 135, 139, 141, 150, 156, 181, 263, 274, 279, 283, 296, 322, 326
İnsanların Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar 204, 205
İon 50
iplik sanatı 365
İsa 73, 89, 178, 274
İspanya 77, 106, 353, 373
İsviçre 130, 131, 223
işçiler 56, 76, 168, 191, 267, 278, 280, 281, 317, 390
işçi sınıfı 287
işlemecilik sanatları 77
işlev 9, 23, 27, 33, 64, 65, 134, 181, 201, 212, 316, 327, 347, 353, 358, 364, 368, 369, 370, 372, 373, 393, 400, 401, 402, 403
işlevsel 14, 23, 24, 53, 70, 71, 135, 167, 175, 214, 259, 305, 309, 322, 344, 345, 347, 348, 349, 360, 364, 365, 370, 372, 374
İtalya 31, 69, 73, 79, 97, 99, 111, 129, 135, 174, 249, 251, 291, 349

J

Jackson, William Henry 337, 354
Jacob, Mary Jane 390, 391, 399
Jacobs, Jane 370
James, Henry 306
Janak, Pavel 347
Japonya 35, 402
Jdanov, Andrei 354
Johnson, Samuel 154, 156, 162, 164, 165, 166, 181, 182, 183, 198, 242, 243, 244
John Stuart 271
Jones, Inigo 16, 99, 359
Jonson, Ben 10, 81, 85, 86, 87, 88, 175, 176
Joseph Andrews 140, 157, 161, 162, 170, 171, 234, 388
Jouffroy, Théodore 294, 295
Joyce, James 16, 275, 332
Julie ya da Yeni Heloise 221
Julius, II. (Papa) 81

K

Kabare 243, 291
Kames, Lord 130, 141, 184, 194, 207, 212, 216, 217
kamusal sanat 358, 391, 392, 394, 395
Kandinsky, Wassily 332, 344
Kansas 14, 18, 281
Kant, Immanuel 10, 34, 50, 64, 120, 130, 142, 163, 164, 172, 173, 191, 193, 195, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 222, 242, 246, 264, 331, 401
Kantorowicz, E.H. 61
kapitalizm 171
Karşı Reformasyon 107
kartezyencilik 110
Käsebier, Gertrude 313
Katoliklik
Kauffmann, Angelica 148
kavramsal 15, 23, 25, 26, 34, 36, 45, 51, 73, 118, 119, 194, 258, 259, 360, 388
Kayalıktaki Meryem 24, 66, 68
Kayıp Zamanın Peşinde 332
Kelly, Michael 16, 394
Kemp, Martin 67, 69, 77, 81, 91
kendilik 385
Kennedy, E. 232, 249
Kennedy, George 47
Kernan, Alvin 17, 85, 108, 132, 154, 156, 261, 378
Kıta Avrupası 139, 215, 306, 322
Kierkegaard, Søren 306, 327
kilise
kimya 105
Kingston, Maxine Hong 381
Kipling 350
Kitch's Lost Meal 357
kitle iletişim araçları 352, 353
kitle kültürü 381
kitle sanatı 381, 382
kitsch 360, 379, 381
Kivy, Peter 400
klasik müzik 335, 380
klasisizm 112
Klee, Paul 344
Klein, Robert 112, 141, 232
Kneller, Godfrey 150
Knight, Richard Payne 296
Kokoschka, Oskar 332
koleksiyon 17, 29, 42, 53, 54, 55, 72, 84, 87, 91, 95, 101, 110, 111, 124, 128, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 146, 148, 155, 158, 171, 173, 186, 187, 190, 193, 244, 249, 269, 273, 276, 291, 298, 323, 326, 327, 337, 351, 358, 360, 364, 365, 367, 368, 369, 376, 399
komedi 45
komünizm 349, 350

konformizm 234
konstrüktivist 341
Kooning, William de 354
Kopenhag 149
Korintli Bakire 170 171
Korsmeyer, Carolyn 16, 17, 184, 400, 401
Köy Kâhini 221
Kral Lear 288
Kralın Havai Fişek Gösterisi İçin Müzik 157
Krauss, Rosalind 26
Kristeller, Paul Oskar 14, 29, 54, 60, 69, 106, 110, 124, 127, 130, 144
Kruger, Barbara 388
kukla oyunları
kullanım değeri 22, 317
kumaşçılık 69
Kundera, Milan 381
Kurosawa, Akira 380
Kuzey Amerika 206, 281
Kuzey Avrupa 69, 107, 291
kübizm 338
kültür 2, 30, 35, 102, 108, 117, 140, 141, 142, 144, 266, 272, 292, 326, 343, 353, 354, 374, 381, 399
kültürel 15, 23, 29, 33, 34, 102, 106, 111, 118, 126, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 192, 212, 213, 220, 229, 288, 292, 330, 337, 338, 363, 372, 381, 390, 400, 401
Kwagiulthlar 363

L
L'assommoir 286
La Bruyiri, Jean de 100
La Divina Commedia 62
La Fayette, Madame de 108
La princesse de Clevès 108
La révolution surrealist 340
La Roche, Sophie 174
Louis David 191, 234
Labrouste, Henri 283
La Bruyère 100
Lacapa, Michael 363
Lacombe, Jacques 130, 132, 146
La Fayette 108
Lagrenée, Jean-Jacques 147
Lakanal, Joseph 234
Lamartine, Alphonse de 298
Lambert, Anne-Thérèse de 196
Lami, Eugène 293
La Roche 174
Las Meninas 94, 96
L'assommoir 286
Latin Amerika 390
Le Brun, Charles 98, 99
Le Corbusier 329, 331, 345
Le mercure gallant 108
Le Temps retrouvé 304
Le Vau, Lous 98, 99
Leibniz, Gottfried Wilhelm 114, 177
Leipzig 137, 175, 259
Le mercure gallant 108, 188
Leonard, George 315, 386
Leonardo da Vinci 24, 66, 68
Les demoiselles d'Avignon 330
Les fleurs du mal 264
Lessing, Erich 70, 96, 290
Lessing, Gotthold Ephraim 130, 177
Lethaby, W. R. 322
Le Temps retrouvé 304
Lethaby 322
Letters on Chivalry and Romance 176
Letters to [General] Miranda on Removal of the Art Monuments of Italy 249
Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark 228
Lettre à d'Alembert 221
Le Vau 98, 99
Levine, Lawrence 288, 289, 292, 293
Levine, Sherrie 26, 375, 399
Les beaux arts réduit à un même principe 126, 144
Leyster, Judith 98
liberal sanatlar 23, 31, 43, 48, 57, 69, 90, 107, 109, 110, 122, 123, 125, 126, 127, 130, 203
Lichtenberg, Georg Christoph 197
Lichtenstein, Roy 381
Lin, Maya 392, 393, 394, 397, 399
Link, Anne-Marie 6, 196
lirik 52, 163
Listenius, Nicolas 71
Liszt, Franz 259, 260, 272, 290
Littleton, Harry 365
Lives of the Poets 165
Lomazzo, Giovanni Paolo 91
lonca 69, 97, 99, 149
Londra 84, 86, 109, 111, 135, 137, 138, 150, 157, 159, 169, 183, 221, 226, 320, 347
Loos, Adolf 321
Lorrain, Claude 187
Louis, St. 98, 102, 153, 191, 192, 193, 194, 234, 243, 245, 308, 345, 395
Louvre 68, 98, 99, 135, 136, 150, 188, 190, 191, 214, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 259, 286, 287, 359, 362
Lovell, Vivien 395
Lull, Raymond 103

Lully, Jean-Baptiste 102
Lunacharsky, Anatoly 343
Lyotard 202
Lyrical Ballads 315

M
Mabel, Bury St. Edmundslu 56
Macbeth 288
MacDonald, Dwight 17, 379, 381
Macready, William Charles 288
Madame Bovary 264
Mademoiselle de Maupin 258
maden işlemeciliği 69
Mahony, Marion L. 322, 323
Mailer, Norman 381
Maino, Giacomo del 67
Malebranche, Nicolas de 114
Malevich, Kasimir 332, 333
Maloof, Sam 365
Mandeville, Bernard 193, 212, 213, 215
Manhattan 388, 395
Manilow, Barry 378
Mankiewicz, Herman 380
Mann, Thomas 275, 275
mantık 57, 59, 69, 122, 126
Mantion 188, 249
marangozluk 33, 45, 223, 284, 326
Marat, Jean Paul 155
Margolis, Joseph 400
Markos, Aziz 249
Marksist 341, 349, 377, 379
Marlowe, Christopher 88
Marmontel, Jean-François 130
Marseillaise 241
marş 292
Martini, Pietro Antonio 191
Marville, Cahrles 337
Marx, Karl 11, 306, 314, 317, 318, 327
matbaanın icadı 353
matematik 48, 107, 109, 110, 122, 123
materyalist 352, 353
Mattick, Paul 16, 181, 400
Mazarin, Kardinal 100
McClellan, Andrew 244, 251
McLaughlin, Mary Louise 324
Méhul, Êtienne 234, 240
mekanik sanatlar 43, 58, 60, 62, 69, 105, 109, 126, 129, 146, 203, 248
mekanikçilik 309, 312
Mellon, Andrew 133, 138, 155, 171, 173, 186, 189
melodram 288
Mendelsohn, Moses 129
Mercier, Louis-Sébastien 147, 194, 243
Meryem Ana 56, 66
metafizik 156, 263, 304
Meyer, Richard
Michelangelo 27, 41, 66, 72, 73, 75, 76, 80, 81, 91, 92
militarist 338
Mill, John Stuart 271
Miller, Wilhelm 88, 100, 322
Milton, John 134, 200, 217, 262, 274, 354
mimari 55, 86, 153, 154, 283, 329, 341, 348, 370, 372, 395, 400
mineraloji 105, 123
minimalist 326, 326, 370, 370, 387, 387
Miss, Mary 392, 395
mistisizm 200
mitoloji 80, 104
mobilyacılık 280, 365
modern benlik 402
modern bilim 121
modern çağ 30, 71, 106,
modern edebiyat 33, 43, 100, 107, 108, 260, 378
modern estetik 52, 54, 63, 64, 89, 114, 126, 193, 195, 216, 219
modern güzel sanatlar 15, 19, 20, 24, 25, 30, 31, 32, 33, 34, 41, 42, 46, 47, 51, 55, 64, 67, 69, 92, 106, 109, 110, 111, 117, 118, 122, 123, 124, 126, 132, 206, 211, 212, 213, 218, 229, 264, 299, 303, 304, 306, 317, 340, 373, 403
modern müzik 137, 330, 335
modern sanat 14, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 42, 51, 61, 62, 63, 64, 72, 85, 92, 117, 118, 120, 127, 137, 146, 166, 172, 175, 177, 181, 201, 202, 204, 229, 251, 265, 271, 274, 300, 303, 307, 309, 316, 337, 338, 340, 349, 354, 362, 374, 378, 380, 385, 392, 394, 400
modernist 306, 330, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 343, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 354, 355, 370, 371, 372, 387, 398, 402
modernizm 36,
Moholy-Nagy, László 344, 348
Molière 100
monarşi 92, 99, 235, 298
Mondrian, Piet 333
Monk, Thelonius 379
Montaigne 110
Montesquieu, Charles-Louis Secondat de 193
Moreno, Paolo 51
Moritz, Karl Philipp 162, 177, 200, 205, 217, 290
Morland, Catherine 188

Morris, William 11, 26, 33, 284, 306, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 327, 345, 364
Morrison, Toni 381
Mortensen, Prebend 29, 400
Moser, Mary 148
Moskova 343, 358
Mozart, Wolfgang Amadeus 156, 157, 160, 176, 181, 182, 290
Muche, Georg 344
Mueller, Paul 322
Muir 83, 279
multimedya 376
Mussorgsky, Modeste 271
Muthesius, Hermann 326
mühendislik 154, 282, 284
Münih 74, 135
müze 11, 20, 27, 136, 181, 231, 244, 246, 248, 249, 251, 259, 287, 304, 314, 318, 338, 363, 364, 367, 373, 374, 379
müzeoloji 399
müzikal 42, 49, 106, 125, 157, 175, 176, 198, 242, 243, 244, 259, 261, 292, 355, 386, 387, 388
müzikoloji 400
Müzik Sözlüğü 221

N

Nadar 273, 310, 311
nakışçılık 22, 59, 61, 77, 79, 90, 102, 271, 389
nakkaşlık 125
Napolyon 243, 244, 249, 251, 298
Nativity 89
natüralizm 50
Nauman, Bruce 388
Nazarinler 267
Naziler 348
Nelson, Christine 16, 389
neo-dada 15, 365
neo-gerçekçilik 15
neoklasik 146, 158, 170, 186, 238, 267, 348, 395
Nerval, Gérard de 274
New England 278
Newhall, Beaumont 310, 314, 336, 337, 374
New York 18, 46, 70, 74, 96, 149, 159, 169, 226, 281, 287, 290, 312, 331, 333, 336, 337, 339, 340, 346, 347, 355, 366, 371, 373, 374, 375, 380, 383, 384, 385, 392, 393
Niedecken, George 322, 323
Nietzsche, Friedrich 265
Nikomakhos'a Etik 49
Northanger Abbey 188
Norton 213
Norveç 228
Notre Dame Katedrali 231, 232, 246
Nussbaum, Martha 51, 52, 53

O

O'Dea, Michael 219
Oidipus 175
oligarşi 224
opera 107, 112, 137, 140, 182, 183, 198, 211, 219, 221, 224, 240, 241, 291, 343, 387
Opie, John 226
oportünist 375
optik 105, 111, 347
Orleanslı Bakire 122
Ostertag, Catherine 322
Ovidius 54
Owen, Wilfred 395
oymacılık 61, 284, 359, 364
oyun 45, 46, 83, 87, 88, 100, 161, 165, 176, 177, 188, 192, 202, 203, 204, 216, 219, 221, 224, 287, 288, 377, 392, 395
Özgün Kompozisyon Üzerine Varsayımlar 161
özgünlük 30, 49, 50, 60, 62, 71, 81, 104, 151, 156, 161, 172, 175, 176, 179, 212, 305, 310, 312, 356
öznel 242, 271

P

Paganini 268, 269, 272
Palladio, Andrea 76
Panathenaia şenlikleri 52
Paracelsus 103
Paris 17, 61, 68, 97, 108, 125, 129, 130, 135, 136, 145, 147, 152, 153, 154, 182, 184, 185, 191, 198, 206, 219, 221, 222, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 244, 246, 247, 249, 250, 257, 258, 281, 282, 289, 292, 293, 310, 311, 330, 331, 337, 338, 339, 340, 352, 358, 362, 383, 395
Paris Komünü 231
Parker, Charlie 56, 79, 102, 271, 379
Pascal, Blaise 104, 113, 114
Pasifik 20, 363
Pater, Walter 266, 296, 299
Patey, Douglas 108
Paul, Bruno 2, 14, 16, 29, 133, 138, 155, 171, 173, 186, 275, 276, 308, 322, 326, 336, 344
Paulson, Ronald 17, 166, 167, 183, 195, 216, 218

Peacock Room 283
Pennsylvania 351
performans 15, 19, 49, 198, 263, 307, 338, 357, 358, 386, 387, 388, 390, 391
Perrault, Charles 110, 111, 114, 121, 122,
Perrault, Claude 98, 99, 101,
Perrault, John 211
Perry, Edward, Baxter 293
Petrarca 62
Picasso, Pablo 329, 330, 341, 358, 392
Piles, Roger de 105, 113, 175
pitoresk 120, 136, 186, 187, 188, 200, 213, 227, 228, 229, 296
Pittsburg 392
piyasa ekonomisi 43, 119, 178, 238
Platon 6, 42, 45, 46, 47, 50, 52, 297
Platoncu gelenek 104
Plotinus 53, 54
Plumb, J. H. 117, 169
Plutarkhos 50
Poe, Edgar Allan 274
Poetika 48, 51, 52, 175
Pollaiuolo, Antonio 79
Pollitt, J. J. 46, 47, 50, 53
Pollock, Jackson 271, 354
Polonya 355
Pomian, Krystoff 135, 150
pop 15, 18, 26, 36, 356, 365, 381, 388
pop art 15, 18, 26, 36, 356, 381
Pope, Alexander 133, 140, 154
Popova, Lyubov 341, 342
popüler kültür 140
popüler müzik 288, 380
popüler sanat 33, 262, 266, 294, 304, 307, 364, 379, 381, 382, 403
Portekiz 106, 227
postempresyonist 332
postmodern 31, 371, 376
postromantik 72, 88, 105
Poussin, Nicolas 274
Principles of Psychology 270
proleter sanat 343, 351
promenade konserleri 292
Protestan 136, 267
Proudhon 297, 299
Proust, Marcel 304, 332, 382
psikolojik 195, 294
Puryear, Martin 369
Pythagoras 48

Q-R

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome 236, 249
Racine, Jean 100, 103, 161, 162, 174
Radcliffe, Ann 225
Ramus, Petrus 110
Raphael 24, 42, 76, 91, 103, 190, 310
Reflections on the Revolution in France 225
Reformasyon 107
Reiss, Timothy 100, 101, 107, 108, 113
Rejlander, Oskar 310
Rembrandt 99
Renoir, Jean 380
Renwick 368, 369
resim 22, 26, 31, 35, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 58, 61, 67, 68, 69, 70, 72, 76, 77, 79, 81, 85, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 103, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 135, 139, 153, 162, 164, 167, 168, 171, 178, 188, 190, 193, 203, 212, 213, 223, 233, 244, 248, 249, 261, 263, 272, 287, 298, 303, 304, 308, 309, 312, 314, 315, 316, 318, 320, 321, 327, 331, 333, 335, 337, 338, 343, 354, 365, 391, 392, 398
Resmin Alegorisi Olarak Kendi Portresi 93
ressamlık 268
retorik 26, 48, 49, 50, 57, 59, 62, 69, 107, 108, 109, 110, 122, 124, 130, 190, 200, 225, 261, 262
retrospektif 337, 338
Reynolds, Joshua 149, 167
Richardson, H. H. 17, 370
Richelet, Pierre 107, 108
Richelieu, Kardinal 107
Riegl, Alois 326, 327, 332, 352
Ripa, Cesar 94
Robert, Hubert 16, 18, 85, 112, 170, 250, 267, 325, 371, 388
Robertson, Thomas 70, 129, 130, 322
Robespierre 237, 243
Robinson, Henry Peach 219, 223, 310, 312, 335
Robusti, Marietta 77
rock 381, 387
Rodchenko, Alexsandr 341
rokoko tarzı
Roland, Jean-Marie 245, 377, 398
Roma 45, 48, 51, 54, 55, 64, 76, 106, 134, 135, 174, 257, 267
Roma İmparatorluğu 55
roman 33, 107, 108, 113, 122, 172, 174, 188, 193, 219, 221, 222, 225, 226, 260, 286, 306, 327, 332, 353, 377, 379, 381, 383
romantikler 274

Romeo ve Juliet 83, 84
Rosa, Salvator 97, 99, 271
Roubiliac, François 157, 159
Rousseau, Jean-Jacques 11, 25, 28, 147, 155, 161, 172, 196, 213, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 235, 236, 242, 306, 397, 401, 403
Rowlandson, Thomas 138, 155
rölyef 169, 170, 323, 341, 371
Rönesans 20, 21, 22, 27, 34, 36, 42, 54, 56, 61, 62, 63, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 99, 102, 103, 106, 112, 124, 125, 126, 134, 165, 172, 178, 249, 303, 352
Rubens 76, 97, 99, 103, 140, 141, 286
Ruskin 11, 25, 271, 284, 297, 299, 300, 306, 314, 317, 318, 319, 320, 322, 327
Rus konstrüktivizmi 28, 305, 306, 341, 343, 349
Ruskin, John 25, 271, 284, 297, 299, 300, 306, 314, 317, 318, 319, 320, 322, 327
Russell, Lucy 88
Rusya 334, 342, 349
Rybczynski, Witold 372

S-Ş

Sabah Saatin Beşi 339
sahne sanatları 58, 59
Saint-Simon, Claude-Henri 103, 265, 270
Saito, Yuriko 16, 35, 401, 402, 403
sanal mimari 400
sanat felsefesi 2, 16, 331, 400
sanat için sanat 28, 54, 55, 214, 215, 235, 244, 255, 277, 333, 360
Sanat Nedir? 327
sanat tarihi 29, 400
Sanayi Devrimi 267, 278, 318
sanayi kapitalizmi 317
sanayi toplumu
sanayileşme 255, 330
Sand, George 271, 272, 273, 274
Sandby, Paul 173
Sanditon 193
Santayana, George 296, 309
Sarrette, Bernard 239
Sartwell 401
satir 45
Savaş ve Barış 327
Schaeffer, Jean-Marie 260, 264
Scharf 309
Schelling, F.W.J. 264
Schiller, Friedrich 10, 24, 120, 133, 188, 201, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 214, 224, 295, 296, 297, 298, 331, 402
Schinkel, Karl Friedrich 283, 284
Schlegel, J. A. 129, 130
Schmiechen, James 282
Schneemann, Carolee 357, 358, 388
Schoenberg, Arnold 329, 332, 333, 334, 353
Schopenhauer, Arthur 265, 266, 271
Schubert, Franz 290
Schuller, Gunther 380
Schwartz, Martha 354, 380, 395
Schwind, Moritz von 290
Scott, Sir Walter 275, 280, 281, 347, 392
Searle, John 30
seks 142, 229
sekülerlik 71
Seldes, Gilbert 379
sembolist 275
Semper, Gottfried 283, 322, 327
senfoni 14, 19, 20, 21, 29, 44, 198, 225, 229, 290, 292, 293, 305, 327, 355, 399
seramik 35, 166, 170, 281, 318, 322, 355, 365, 370, 389
Serra, Robert 392, 393, 394, 395, 425
Serrano, Andreas 375
Seurat 14
Sex and Character 271
seyahat 108, 136
seyislik 57
Shaftesbury 164, 177, 193, 194, 195, 200, 207, 212, 213, 218
Shakespeare, William 10, 21, 24, 27, 42, 66, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 92, 100, 134, 161, 176, 262, 288, 290, 293
Shelley, Mary 225, 264
Shelley, Percy Bysshe 268
Sherman, Cindy 375
Shiff, Richard 312
sibersanat 400
Sidney, Philip 90, 101
simyacılar 23, 73, 103
sinema 304, 335, 353, 355, 358, 379
Sitüasyonist Enternasyonal 383
siyasal 24, 34, 44, 45, 52, 53, 55, 85, 90, 91, 97, 99, 107, 108, 139, 188, 199, 202, 204, 205, 206, 213, 225, 227, 228, 229, 234, 240, 241, 242, 243, 248, 255, 258, 277, 278, 298, 299, 337, 343, 348, 352, 353, 354, 358, 381, 383, 388, 391, 394, 400, 401, 403
siyasal adalet 229
siyasal devrim 204

siyaset 58, 118, 129, 141, 218, 224, 258, 260, 299, 403
Smith, Adam 16, 17, 57, 188, 193, 322, 399
Smithson, Robert 388, 400
Soğuk Savaş 354
sofistler 53
Sophokles 175
sosyalist 277, 319, 321, 340, 341, 343, 347, 348, 383
sosyalist gerçekçilik 343
Sovyetler Birliği 351, 353
soylular 63
soyut dışavurumculuk 15, 354
soyutlama 332, 333, 345, 350, 402
Spectator 161, 162, 172, 188, 195, 196, 199
Spencer, Herbert 270, 271, 295
Spenser, Edmund 85, 88
Staël, Germaine de 174
Stalin, Joseph 343, 349, 353, 354, 355
Steichen, Edward 312, 335, 374
Stepanova, Vavara 341
Stieglitz, Alfred 310, 311, 312, 314, 383
Stockhausen, Karlheinz 355
Stockholm 149
Stölzl, Gunta 345
Strand, Paul 336
Stravinsky, Igor 334, 335, 380
Suard, Antoine 155
Suckling, John 87
Sullivan, Louis 345, 370
Sulzer, J. G. 132, 196
Summa Theologica 65
Summers, David 34, 73, 81, 92, 112
sürrealizm 306, 338, 340, 349, 385
Swift, Jonathan 121, 140
Swinburne, Algernon 295
Szarkowski, John 375
Şiir Sanatı 51, 54
Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünümler 146
şarkı 48, 63, 87, 102, 172, 188, 220, 223, 241, 287, 290, 351
şiir 22, 23, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 61, 62, 64, 67, 69, 81, 82, 88, 90, 92, 94, 100, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 133, 134, 164, 178, 186, 188, 203, 225, 260, 261, 264, 266, 271, 303, 304, 315, 316, 320, 375, 377, 401

T

Taeuber-Arp, Sophie 340
taklit 36, 46, 47, 50, 58, 65, 80, 91, 112, 125, 126, 130, 140, 160, 161, 163, 164, 166, 177, 198, 216, 242, 248, 283, 296, 306, 330, 332, 360, 372
Talleyrand, Charles-Maurice de 236, 245
Tanrı 23, 58, 60, 64, 163, 164, 177, 200, 205, 217, 263, 264, 265
tarih 2, 15, 17, 29, 35, 37, 69, 100, 103, 105, 112, 125, 126, 127, 130, 161, 229, 248, 260, 264, 266, 304, 334, 338, 376
tarım 47, 48, 58, 59
tasarım sanatları 69, 110
Tassi, Augustino 93
taş oymacılığı 284
Tatlin, Vladimir 341
Taut, Bruno 347
Tawney, Lenore 365
Teige, Karel 337
teknoloji 91, 150, 272, 283, 322, 330, 344, 345, 347, 348, 370, 372
tekstil 57, 281
telif hakları 29, 156, 181, 234
teolojik 64, 164, 200
teorik sanatlar 58
Tewalar 363
Thackeray, William Makepeace 268
The Analysis of Beauty 215
The Art of Reading 188
The Death and Life of Great American Cities 370
The Distressed Poet 167
The Enraged Musician 167
The Kermis 286
The Letter Against Frondeurs 100
The Polite Arts; or, A Dissertation on Poetry, Painting, Musick, Architecture, and Eloquence 126
The Stones of Venice 318
The Story of Art 31
The Times 284
The Waste Land 330
Thomas, Theodore 17, 58, 105, 129, 138, 155, 175, 275, 292, 323
ticaret 58, 59, 127, 135, 146, 164, 274, 283, 298, 378
ticari 33, 135, 150, 166, 206, 243, 250, 266, 270, 275, 292, 309, 355, 375, 381, 382
ticari sanat 33, 266, 382
Tintoretto 77
Titian 75, 77, 91, 190
tiyatro 24, 26, 30, 31, 45, 58, 82, 83, 85, 102, 110, 112, 113, 119, 142, 183, 213, 220, 232, 257, 272, 288, 290, 355, 387, 399, 401
tiyatro kumpanyaları 82, 399

Tocqueville, Alexis de 2, 199, 281
Toland, Grey 380
Tolstoy, Leo 297, 299, 304, 306, 327, 330, 376
Tomaso, Appolonio di Giovanni de 21
toplama kampları 376
topluluk temelli sanat 390, 391
toplumsal adalet 213, 225, 317
toplumsal adalet estetiği 213
toplumsal cinsiyet 24, 25, 26, 61, 79, 100, 119, 171, 172, 206, 207, 222, 271, 400
toplumsal sınıf 144, 272
toprak ağaları 191
totalitarizm 354
tragedya 100, 112
trajedi 45, 46, 52
Trousson, Raymond 219
Truffaut, François 380
Tudor, David 386
tüccarlar 63, 119, 137, 140, 150, 192, 211, 258, 277, 279, 353, 362, 376
tüketim kültürü
Tyers, Jonathan 137
Tzara, Tristan 338, 340, 341

U-Ü

Ulysses 332
Updike, John 381
Upton, Deli 322, 370, 372, 373
uvertür 240
uygulamalı sanat 33, 282, 326, 327, 369
Üçüncü Dünya 400
Üçüncü Enternasyonal Anıtı 341
ütopya 263, 322, 352

V

Vaftizci Yahya'nın Doğuşu 79
vandalizm 231
Van Gogh 72
varoluşçuluk 354
Vasari, Giorgio 69, 72, 73, 91
Varşova 257
Vautier, Ben 387
Vauxhall Bahçeleri 137, 138, 157
Velázquez, Diego 94, 96, 97, 103, 147
Velde, Henry van de 326
Venedik 89, 90, 91, 107, 249, 318
Venturi, Robert 371
Venus and Adonis 82
Vergilius 51, 87, 122
Vernet, Carle 250
Verona, Paolo da 79
Veronese, Paolo 89, 90
Vico, Giambattista 162
video 15, 390
Vietnam Gazileri Anıtı 392, 393, 394, 397
Vigny, Alfred de 263
Vindication of the Rights of Woman 174
Vitruvius 53, 76
Vives, Juan de 87
Viyana 70, 135, 282, 290, 321, 325
Vlach, John Michael 364
Vogel, Susan 363, 364
Voltaire 133, 145, 146, 147, 154, 155, 162, 220, 235, 236
Voulkos, Peter 365, 366

W

Wagner 348
Walpole, Horace 140, 141
Walt Disney Dünyası 372
Warhol, Andy 356, 375, 388
Warton, Joseph 162
Washington 158, 171, 189, 269, 276, 291, 366, 368, 392, 393, 394
Watteau, Jean Antoine 149, 150
Webb, Philip 322
Weber, William 290, 291
Webern, Anton von 334
Wedgwood, Josiah 166, 167, 168, 169, 170, 171, 181
Weininger, Otto 271
Welles, Orson 380
Weston, Edward 336
White, Hayden 17, 35, 176, 260, 272, 277, 376
Whitney, Elspeth 49, 57, 58, 365
Wieland, Christoph 174, 188
Wilde, Oscar 274, 275, 295, 297, 299
Willaert, Adrian 71
Williams, Helen Maria 224, 258, 266, 396
Winckelmann, J. J. 137
Witte, Bernd 353
Wollstonecraft, Mary 11, 25, 28, 174, 213, 215, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 306, 401
Woodmansee 18, 29, 174, 177, 188, 200, 206, 315, 400
Woolf, Virginia 329, 332, 381
Wordsworth, Dorothy 225, 267, 270, 294, 315, 386
Wotton, William 110, 123
Wozzeck 334
Wölfflin, Heinrich 332
Wren, Christopher 99
Wright, Derby'li Joseph 170, 171
Wright, Frank Lloyd 322, 323, 370, 371, 373

Wright, Henry Clark 278
Wroth, Mary 100, 101

Y

yabancılaşma 274
yapısalcılık 377
yapısöküm 377
yaratıcılık 32, 48, 54, 60, 85, 88, 164, 179, 180, 181, 193, 255, 271, 275, 278, 318, 327, 397, 403
yaratım 23, 25, 29, 50, 59, 64, 80, 104, 105, 153, 156, 161, 162, 163, 164, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 195, 317, 350
Yargı Gücünün Eleştirisi 204, 206, 242
yeni platoncu 64
Yeni Tarihselcilik 377
yontmacılık 58
Yorubalılar 376
Young, Edward 161
Yuhanna, Aziz 56
Yunanistan 54
Yurttaş Kane 380
yüce 23, 26, 28, 74, 104, 184, 190, 198, 200, 201, 202, 205, 206, 227, 234, 247, 248, 263, 265, 267, 268, 277, 296, 315, 344, 360, 364, 370, 392, 394, 403
yücelik 195, 203

Z

zanaat 9, 11, 12, 14, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 51, 56, 61, 64, 65, 67, 70, 88, 98, 111, 119, 128, 132, 153, 165, 167, 171, 175, 177, 195, 203, 204, 212, 215, 223, 248, 255, 256, 266, 270, 278, 280, 281, 282, 283, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 314, 317, 318, 320, 321, 322, 326, 327, 335, 340, 343, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 372, 376, 378, 379, 382, 385, 387, 392, 393, 394, 398, 400, 402, 404
Zeisler, Claire 365
zevk 23, 27, 52, 54, 63, 64, 77, 81, 90, 91, 110, 112, 125, 126, 127, 130, 131, 144, 184, 188, 189, 193, 194, 195, 196, 200, 203, 206, 213, 216, 219, 222, 225, 227, 228, 229, 242, 243, 265, 274, 278, 305, 332, 351, 376, 378, 400, 402, 403
Zoffany, Johann 148
Zola, Emile 275, 286, 287, 296, 299
zooloji 108
Zuniler 363
züppe 274, 277, 288, 304, 340
Zürih 338, 340

Sanatın İcadı, modernliğin yerleşik kurumlarından biri olan sanatın soykütüğünü çıkaran, sanat ve etrafında kurulu tüm kavramlar sistemini yapısökümeye uğratan bir kitap. Son yıllarda teori ve felsefede yaşanan dönüşümler, yaşadığımız toplumun hiçbir kurumunun kendinden menkul yapılar olmadığını bize gösteriyor. İçinde yaşadığımız kültürün tüm unsurlarının bir tarihsel matris içinde gerçekleştiğini öğrenmek kimsede şaşkınlık uyandırmıyor. Eski tarih yazımı yöntemlerinin bir kenara bırakılması ve tarihin yeniden yazılması gereğinden daha sık söz ediliyor. Sanat tarihini sanat yapıtlarının tarihi olarak ele alan, Batı dışı kültürleri Batılı kategorilere sokan yaklaşım da bu sorgulamadan daha fazla kaçamayacak hale geldi.

Larry Shiner, öncelikle, Batı'nın diğer toplumlara ve hatta kendi geçmişine bakışının, son iki yüzyıl içinde kurumsallaşmış olan sanat ve zanaat ayrımına göre biçimlendiğini gösteriyor. İlk bakışta toplumsal alanın çatışmalarını içermediği düşünülen sanat kavramlarının çoğunun, baştan aşağı ırkçılık, cinsiyetçilik, Avrupamerkezcilik, sömürgecilik ve sınıfsal ayrımcılıktan beslendiğini açıklıyor. Daha sonra, el emeği üzerinden kurulan "usta ve ustalık" kavramının gittikçe gözden düşürülerek; yerine eserinin bağımsızlık halesini korumak adına hayattan kopmuş "sanatçı ve sanat" kavramının yüceltilmesinin ve estetik değerin her şeyin önüne geçmesinin hikâyesini anlatıyor. Geçmişin sanat ve zanaat, sanat ve hayat ayrımlarını içermeyen sisteminden modern güzel sanatlar sistemine geçiş sürecinde yaşanan bölünmeleri aşma yönündeki kuramsal ve sanatsal deneyimleri örnekleyerek günümüz sanatındaki alternatif arayışlara bağlıyor hikâyesini.

Sanatın İcadı'nı kaleme alırken çağdaş Fransız düşüncesinden, özellikle Michel Foucault ve Paul Ricoeur'dan etkilenen Shiner, her tür okurun zevkle okuyacağı, alışılmadık bir sanat kitabı yazmış. Yalnızca sanatseverlere değil, modern toplumun kurulma süreçlerini ve çağdaş düşüncenin hayatı yorumlama gücünün katettiği mesafeyi merak edenlere göre bir kitap.

"Bu kitap sanata dair kavramsal anlayışımıza olağanüstü bir katkıda bulunuyor... Bilge, sabırlı ve konusuna hâkim bir yazarın elinden çıkan bu kitabın gelecekteki tüm tartışmalarda vazgeçilmez olacağı kesin."

Arthur C. Danto

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-366-7
9 789755 393667

33 TL