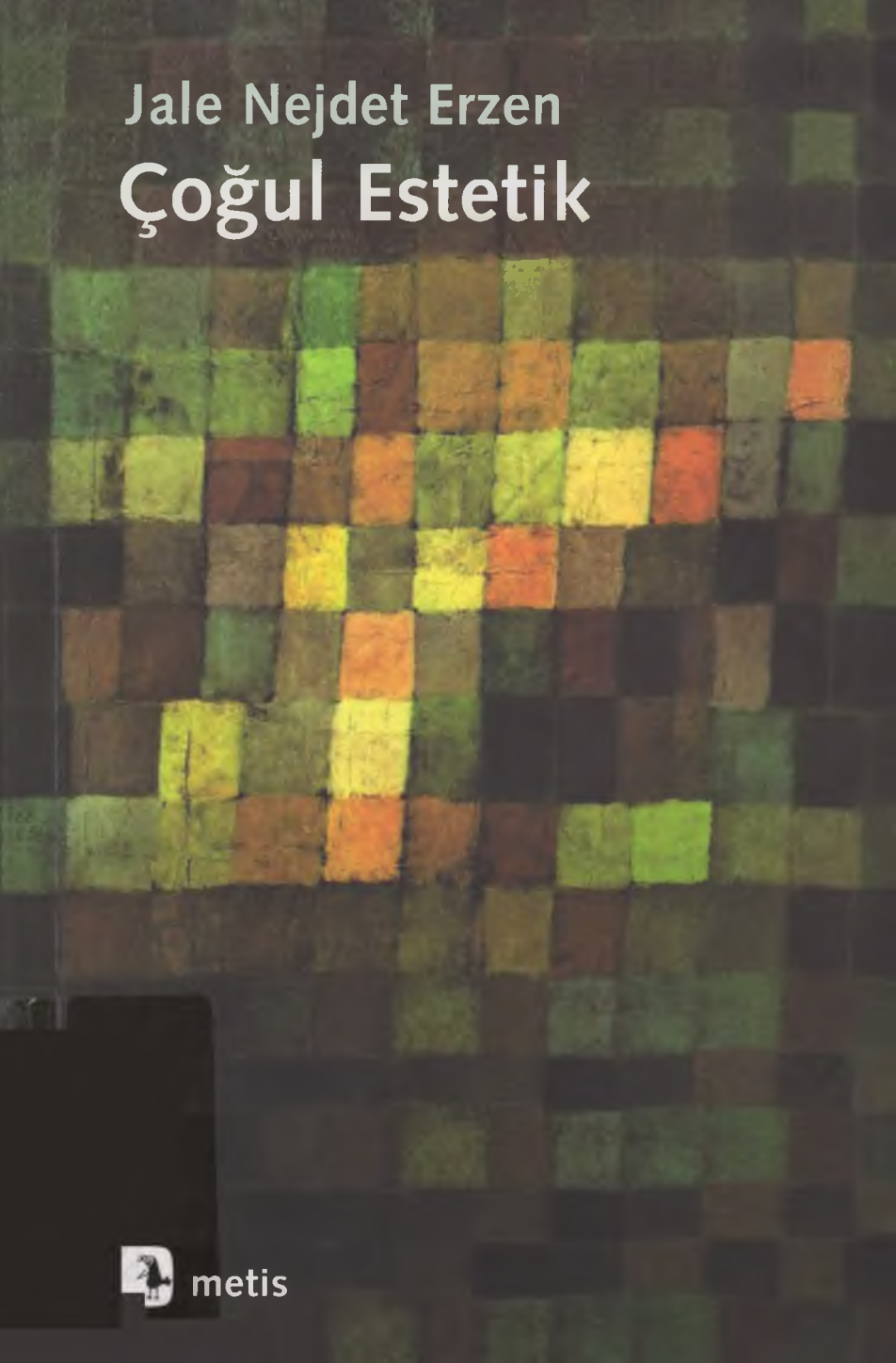
Jale Nejdet Erzen

Çoğul Estetik



metis

Jale Nejdet Erzen

Çoğul Estetik

Jale Nejdet Erzen (Ankara, 1943) ressam ve sanat tarihçisi. Los Angeles Art Center College of Design'dan lisans ve lisansüstü derecesini, İTÜ'den doktorasını almıştır. 1974'ten beri ODTÜ Mimarlık Bölümü'nde öğretim üyesidir. Uluslararası Estetik Kurumu ikinci başkanlığı görevini ve 1980-84 yıllarında *Boyut* dergisi editörlüğünü yürütmüştür. Osmanlı Mimarisi, Çevre Estetiği, Modern Sanat ve Estetik konusunda yayınları vardır: *Sabri Berkel* (Mas, 1988), *Erol Akyavaş* (Enlem 80, 1995), *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz* (Şevki Vanlı, 1996), *Fotoğraf Notları* (Say, 2004) ve *Çevre Estetiği* (ODTÜ, 2006). Resimleri özel ve resmi koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan

Çoğul Estetik
Jale Nejdet Erzen

© Jale Nejdet Erzen, 2011
© Metis Yayınları, 2011

İlk Basım: Nisan 2011
Üçüncü Basım: Mart 2016

Yayıma Hazırlayanlar: Eylem Can, Semih Sökmen
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Kapak Resmi:
Paul Klee, *Ancient Sound,* 1925

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-792-0

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Jale Nejdet Erzen

Çoğul Estetik

metis

Can Taşçıoğlu için

İçindekiler

Giriş 11

1 Sanatın Sınırsızlığı ve Tanımlar 19

2 Kültürel Kapsam 35

3 Temsil 60

4 Sanat Kuramları 73

5 Doğu-Batı: Estetik Farklar 125

6 Doğu-Batı: Kavuşan Zıtlıklar 139

7 Modernizm ve Anlamlılık 145

8 Estetik Yargı 153

9 Çağdaş Sanat ve Estetik 163

Kaynakça 171

Giriş

YAKIN ZAMANA KADAR yalnızca sanat felsefesi olarak anlaşılan estetik, son otuz yıldır sanat ve kültür üzerine her türlü düşünceyi ve söylemi kapsadığı gibi, çoğu kez eleştiri, kültür incelemeleri ve sanat, mimari ve kent tarihi ile de pek çok ortak ilgi alanı geliştirmiştir. Bu geniş inceleme alanına bakarak estetiğin farklı anlamlarını belirlemek ve estetik yargı ve sanat çözümlemelerinde bu metinde kullanılan fenomenolojik yöntemin ne olduğunu açıklayarak başlamak yerinde olacak.

1750-58'de yayımlanan *Theoretische Ästhetik* kitabında Baumgarten "estetik" terimini algılanan farklı duyumsal nitelikler için "Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis", yani duyumsal idrakin bilimi olarak kullanmıştır.[1] Bu tanıma göre estetiği en sade şekilde "duyumsallık" olarak yorumlayabiliriz. Böyle genel ve temel bir yorum, aslında daha akademik kullanımları da belirlemektedir. Bu nedenle, estetiği sanat felsefesi olarak tanımlayan ikinci tarz kullanım da, diyebiliriz ki, sanatı anlamaya temel oluşturacak şekilde sanat biçimlerinin duyumsal algısına ve bunların yorumuna bağlı kalmaktadır. Üçüncü anlam ise estetiği "beğeni" olarak yorumlayandır. Burada yine temel konu, duyumsadığımız biçimlere ya da biçimsel niteliklere karşı her zaman bir yargı, yani beğeni ölçütü uyguladığımız kanısıyla ilgilidir. Estetik aynı zamanda popüler ve gündelik kullanımda beğenilen, yani "güzel" anlamına da gelmektedir. Bu çalışmada estetik, sanat felsefesi ya da sanat değerlendirmesi ve yorumu olarak kullanılmakta ve bu kullanım sanat biçimlerinin niteliklerinin ne olduğu, bizi nasıl etkilediği ve çeşitli kültürler içinde

1. A. G. Baumgarten (1983).

nasıl değerlendirildiğini irdelediği için fenomenolojik bir yaklaşım içermektedir. Kitap boyunca bu farklı kültürel değerlendirmeler üzerine karşılaştırmalı yorumlar getirilecektir.

Modernist ideolojilerin sorgulandığı 1960'lı yıllarda Batı üniversitelerindeki kültür incelemeleri alanı, farklı dil ve sanat örneklerinin ve etnografik yaklaşımların ötesinde, estetik konusuna da ilgi göstermeye başlamış ve zamanla estetik başlı başına akademik bir alan olmuştur. Karşılaştırmalı estetik ise özellikle 1980'lerde uluslararası estetik toplantılarının gündemine girmeye başlamış ve giderek yaygınlaşmıştır. Bu konunun öncülerinden ayrıntılı olarak söz etmeye yerimiz olmayacak; ancak burada estetik konusunu karşılaştırmalı olarak ele almanın önemini vurgulamak isterim.[2]

Dünya literatüründe estetik öncelikle Batı anlayışları ışığında ele alınmıştır. Üstelik birçok düşünür "estetik" kavramının Batı-dışı kültürlerde, ancak Batı düşüncesinin ışığında ve özellikle de Kant'tan sonra gündeme geldiğini savunmaktadır. Genelde, sanatın biçim ve anlamlarındaki çeşitlilikler ve dünyadaki farklı yaklaşımlar Batı'nın estetik kuramları ışığında dışlanmış, Batılı sanat ve estetik yargıları yanında önemsiz görülmüştür. Öte yandan şiirin çok eski bir geçmişe ve yaygınlığa sahip olduğu Uzakdoğu'da, örneğin Zen felsefesi gibi farklı felsefeler ışığında, estetiğin bazen deneyimsel, bazen mistik bir dil içinde, kavramsallaştırılamaz, kavramlarla açıklanamaz bir değer olarak gösterildiği de olmuştur. Bu tarz yaklaşımlar Batı'nın akılcı yorumlarının daha genel kullanım kazanmasına yol açmıştır.

Temel sorun, yaşantısal ve çoğu kez deneysel bir olgunun, sözel ve özellikle de yazınsal ve kavramsal olarak anlatılma durumunda karşımıza çıkan çelişkinin aşılmazlığıdır. Kısaca söyleyecek olursak, bir yanda estetiği deneyimsel bir olgu olarak görmeyi yeğleyen ve deneysel'in sürekli değişkenliği içinde onu sanatın ve yaşamın deneyiminde anlık olarak saptamayı doğru bulan Batı-dışı estetik

2. Grazia Marchianó İtalyan Estetik Kurumu başkanlığı yapmış ve genellikle Batı-dışı estetik kuramlarını Avrupa'da tanıtmak için çalışmıştır. 2000 yılında, Prof. Raffaele Milani ile birlikte, dünyada ilk kez yapılan, kültürlerarası estetik konusunda bir sempozyum hazırlamıştır. Bkz. Grazia Marchianó ve Raffaele Milani (2001).

yaklaşımlar ile, diğer yanda aklın üstünlüğü inancına dayanarak estetiği ancak söz ve kavramlarla anlatma yoluyla doğru olarak yorumladığına inanan Batı yaklaşımı gibi iki karşıt yaklaşım söz konusudur. Çelişki şudur ki, anlamayı kavram ve mantık olarak tanımlayan bir yaklaşım aslında anladığı şeyi ister istemez parçalara bölmek, soyutlamak ve genelleştirmek durumundadır. Buna karşın kuşkusuz yaşamın, yaşantının ve onu en bütüncül olarak dile getiren sanatın kendisinin başka kavram gerektirmeyen bir anlayış olduğunu ileri süren birçok Batı düşüncesi de var. Oysa sanatın ve yaşamın deneyselliğine kendini bırakarak anlama ulaşmanın doğru olduğunu varsayan Batı-dışı düşünceler genellikle bu savlarını yazılı ve sözel olarak da ifade etmeye gerek duymamışlardır.[3]

Burada Fransız düşünür Alain Badiou'nun yorumlarını analım. Badiou sanatı gerçeği oluşturan bir biçim kurgusu olarak görmüş ve sanat felsefelerinin indirgeyici olduklarını ileri sürmüştür.[4] Bu düşünceler Batı-dışı estetik yaklaşımların ima ettiği değerleri akla getirmektedir. Batı-dışı sanat hakkında her ne kadar Batı-dışı kültürlerin kendi içinden analitik yazılar yazılmamış ve sanatın ifade ettiği gerçeğin sözel dökümü yapılmamışsa da, açıklamalardan uzak durulması ve sanatsal pratiklerin kendi dinamikleri içinde değişmeye bırakılması –örneğin müziğin notalarla kaydedilmemesi– bu kültürlerde gerçeğin sanatta olduğuna dair bir inancın ve bunun daha başka bir açıklamasının yapılamayacağı düşüncesinin bulunduğunu göstermektedir.[5]

Kuşkusuz bugün konu hiç değilse diyalektik olarak açığa çıkmıştır; bununla da kalmamış, Batı'nın akılcılığı içinde de estetiğe farklı gözlerle bakan ve estetiğin deneyimselliğini savunan söylem-

3. Wittgenstein dilin sınırları ve felsefenin anlamı üzerine çalışırken aslında bu iki yaklaşımı karşılaştırmıştır. Onun için zaten "söylenebilir ne varsa, açık söylenebilir; üzerine konuşulamayan konusunda da susmalı"dır (2006: 11). Doğu'nun deneyimi kuramsallaştırmadığı genellemesine Çin bir istisna oluşturur. MÖ 1000 yıllarından önce edebiyat ve resim üzerine yazılar yazılmıştır. Bkz. Tamara Talbot Rice (1965), Craig Clunas (1997), Zhuang Jiayi ve Nie Chongzheng (2000).

4. Alain Badiou (2005).

5. Joseph Margolis'e göre nesnellik tarihin akışı içinde sürekli olarak yeniden ve yeniden yapılanmaktadır; bir başka deyişle, kültürün değişimleri gerçeklik anlayışını da değiştirir (1999: 13). Hegel ise gerçekliğin tarihi bir metafizik anlayışına bağlı olduğunu ileri sürer (1994a: 167, ve 1975).

ler türemiş ve tarih içinde Batı kültüründe de bu tür deneyimsel yaklaşımların var olduğu anlaşılmaya başlamıştır.[6] Öte yandan postmodern felsefe ve çağdaş sanat uygulamaları, bugünkü sanat yaklaşımlarının ve sanat ve gerçek konusundaki düşüncelerin kültürler arasında çok büyük farklar göstermediğine, her ne kadar farklılıklar olsa da, hiçbir kültürün kalın çizgilerle birbirinden ayrılabilecek kadar saf olmadığına ışık tutmuştur.[7]

Batı'da Platon'dan bu yana gelişen söylemleri incelemeden konuya kapsamlı bir şekilde yaklaşmak mümkün değil. Batı'da estetiğe kavramsal olarak yaklaşım bazen yetersiz ve kısıtlayıcı olmuşsa da Batı düşünürlerinin iki bin beş yüz yıl boyunca geliştirdiği sayısız kavramı yakından tanımak gerek. Burada yalnızca "güzel"in ne olduğunu anlamak değil, estetiği bir bilim olarak incelemek ve bir düşünce disiplini olarak geçirdiği aşamaları anlamaya çalışmak söz konusudur. Öte yanda Batı-dışı estetik yaklaşımlarını incelemek için, farklı birçok sanat ve kültür uygulaması üzerine yorumlar yapmak ve yargılar oluşturmak durumundayız. Bu açıdan oldukça eşitsiz bir durum var. Çünkü bu durum, biri bir estetik tarihyazımından yola çıkmak, diğeri ise sanat eleştirisinden ya da sanat yapıtları üzerine yapacağımız yorumlardan yola çıkmak gibi iki farklı rejimi kullanmak anlamına gelmektedir. Batı sanatı da üzerine yazılmış yorumları dışarıda bırakıp ona taze gözlerle bakarak ele alınabilir elbette; ne var ki bu hayli zor bir girişim olacaktır. Çünkü Batı sanatı bizzat bu yazılı yorumlardan ve felsefelerden beslenerek yol almıştır. Öte yandan, beşinci ve altıncı bölümde göreceğimiz gibi Platon gibi bir düşünürün sanat ve şiire karşı tutumu ile, onun zamanındaki heykel, tiyatro, şiir gibi sanatlardaki fiili durumu birlikte düşündüğümüzde, uygulama ve estetik arasında çoğu zaman sonsuz uçurumların olabileceğini de anlayabiliyoruz. Durum ortaçağda da farklı değildi. Aziz Augustine ya da Ficino gibi ideal biçimleri savunan düşünürlerin tezlerini ifade eden sanat uygulamalarının sayısı, kendi zamanlarında bile çok fazla olmamıştı.

6. Gilles Deleuze ve Felix Guattari (1972: 163-325).

7. Platon sanatın mimetikliğini aşağılamıştır, bkz. *Devlet* (2009). *Mimesis*'i bir kopya olarak yorumlayan Platon bu düşüncelerini aynı zamanda "Sophist" ve "Ion" diyaloglarında da ifade eder, bkz. A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde: 45-9 ve 53-7.

Bu durum bir çıkmaz gibi görünse de karşılaştırmalı estetiğin ana konusunu oluşturabilir. Daha doğrusu, kaba genellemelere girmeden ve evrensel düzeyde paylaşılan bazı algı kategorilerinden yola çıkarak Batı ve diğerlerinin estetik yaklaşımlarını sergileyen bir inceleme yapabilir, hiç değilse sanata dair düşüncelerinde Batı'nın daha çok kavramcı, diğerlerinin ise deneyimci yaklaşımlarını inceleyebiliriz.[8] Bu kitabın amacı da bu türde kapsamlı bir dünya estetiğini olabildiğince irdelemek, kendi içindeki çeşitlilik ve çelişkileri görmektir. Özellikle kültür konularında, farklılıklar anlaşılmadan tikelliklerin anlaşılamayacağını, kimliklerin ancak farklı olana kıyasla bilinebileceğini vurgulamak gerek.

Bu kitapta farklı kültür ve zaman boyutları içinde estetik yaklaşımlar ele alınacak, küresel bir sanat felsefesine temel teşkil edebilecek kavramları irdelemenin yanı sıra, sanat eserlerinden, mimariden ve çeşitli kültürel uygulamalardan yola çıkılarak temel farklılıkların çözümlemesi yapılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, çeşitli sanatsal ifadelerde kültürlerarası farklılıklar, zaman ve mekân düzenleri üzerinden incelenecek, sanat ve estetiğin, insanın kendini ve dünyayı tanımasında nasıl bir rol oynadığı ve bilinçsel işlevi konusuna yaklaşılmaya çalışılacaktır.

Kitabın ilk bölümünde sanat tanımları "güzellik" ve "gerçek" kavramları üzerinden incelenmekte ve günümüz yazarları kadar Aydınlanma düşüncesi üzerinde de durulmakta, genelde sanat işlerinin sanat felsefesini ne şekilde yansıttığına örnekler verilmektedir. İlk bölümün ikinci kısmında varlık ve imge arasındaki ilişki, imgenin varlığı nasıl yansıttığı ve sanatın bundaki rolü üzerinde durulmaktadır. Aynı bölümün üçüncü kısmında ise Alain Badiou'nun felsefesinden yola çıkılarak sanat ve gerçeklik, sanat ve hakikat ve sanatın temsil mi ettiği yoksa gerçekleştirdiği mi sorusu üzerinde durulmaktadır.

8. Alan Watts, Batı-Doğu karşılaştırmasını psikanaliz alanında uygularken, estetik açısından da önemli olan şu açıklamayı yapmıştır: "Batı dünyayı ve insanı nesnel olarak anlamaya çalışırken hep engellerle karşılaşır, zira dünya ve insan birbirinden ayrılamaz; Doğu ise dünyayı ve insanı, onlara katılarak, onların parçası olduğunu hissederek anlamaya çalışır" (1961).

İkinci bölümde estetik farkların kültürle ilişkisi, farklı kültürlerde ne tür zaman ve mekân düzenlerinin ortaya çıktığı, bunların sanattaki ifadeleri irdelenmekte, bölümün ikinci kısmında zaman algısının kültürle ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Üçüncü bölümde temsil kavramları ve Aydınlanma hareketinin temsil'i ne şekilde etkilediği tartışılmaktadır.

Dördüncü bölüm genel sanat ve estetik kuramlarını açıklamakta, Batı-dışı kültürlerde sanat kuramlarını ve İslam kültürünün estetik anlayışını irdelemektedir. Beşinci ve altıncı bölümler Batı ve Batı-dışı kültürler arasındaki fark ve benzerlikler hakkındaki tartışmaları ve farklı düşünürlerin görüşlerini içermektedir.

Yedinci bölüm modernizm ve modernizm içinde Türk sanatının estetiğe nasıl yaklaştığı; sekizinci ve dokuzuncu bölümler ise genelde ve çağdaş sanatta beğeni sorununu ele almaktadır.

Başlangıçta sözü edildiği gibi, bugün estetik hemen hemen dünyanın bütün ülkelerinde akademik ortamlarda önemli bir yer tutmasına, felsefeden ayrı fakülteler içinde yer almasına karşın, ülkemizde henüz hiçbir üniversitede başlı başına bir bölüm olarak gelişmemiştir. Pek az felsefe bölümünde estetik derslere yer verilmekte; verildiğinde ise genel klasik kuramlar, yani sanat felsefesi tarihi üzerinde durulmaktadır. Estetik, sanat felsefesi tarihi dışında ancak eleştiri olarak ele alınmakta, bu da genelde edebiyat, yani sözlü anlatım kavramlarına bağlı olarak incelenmektedir. Görsel sanatların kendi anlatım ve anlam sistematikleri, bunların bilinç ve dünya görüşleriyle ilişkileri ülkemizde hemen hemen hiçbir akademik disiplin ya da yayında ele alınmış değildir. Sanat tarihi eğitimi ise yalnızca temsil şekillerinin zaman içinde değişimi ve bunların sosyal ortamla olan ilişkisi üzerinde durmakta, temsil şekillerinin analizine ve anlam dünyasına girmemektedir. Çünkü açıktır ki bu ancak estetik biliminin görme ve görseli anlatma şekilleri hakkındaki fenomenolojik birikimi sayesinde mümkün olabilecek bir şeydir.

Çok farklı yorumları bir arada sunan bu metne geçmeden önce kendi görüşümün ne olduğunu özetlemeliyim. Uzun yılları kapsayan sanat ve estetik hocalığım boyunca öğrencilerime her zaman olabildiğince farklı yaklaşımları bir arada, nesnel olarak aktarmaya çalıştığımı belirtmek isterim. Bunun nedeni ansiklopedik bir bilgi deposu oluşturmak değil, sanata çok farklı açılardan yaklaşılabile-

ceğini ve bunların hepsinde bir hakikat payı olduğunu gösterebilmekti. Zira sanat yorumları hiçbir zaman tek ve kesin olamazlar. Aslında Kuhn'un da 1970 tarihli *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* kitabında gösterdiği gibi, bilimsel kanılar da tarihseldir ve zaman içinde değişir. Ancak sanatın farklı bir durumu var: Sanat yargıları ve kanıları zaman içinde gelişmez, sadece çeşitlenir ve eski bir yorum zaman içinde tekrar geçerli hale gelebilir. Bu yaklaşımın yanında savunduğum diğer önemli kanı da sanatın bir araç değil bir amaç olduğu, yani sanatla kurulan ilişkinin bir değer olduğu ve insan varlığına ve sahip olduğumuz bilince katkısı olduğudur. Bunların ötesinde daha ayrıntılı konu ve kanıların metin ilerledikçe belirginleşeceğine inanıyorum.

Bu kitapta, birçok temel modern estetik yayından faydalanılarak ve bunlar çözümlenerek, Batı düşüncesine bağımlı kalmadan, sanatın ve sanat biçimlerinin zengin anlatım ve anlam dünyası açıklanmaya çalışılmaktadır. Ancak belirtilmeli ki bu konulardaki kitapların çoğu henüz Türkçeye çevrilmiş değil. Bu nedenle birçok referansın başka dillerdeki kitaplara yapıldığı görülecektir. İrdelendikçe sonsuz bir potansiyel sergileyen bir konuyla karşı karşıya olduğumuz için, kuşkusuz burada sanat ile görme ve görselleştirme biçimlerinin her imkânı incelenmiş değil. Tek bir kitapta buna imkân yok. Ancak bu çalışmanın ülkemizde benzer bir düşünce ve araştırmayı esinlendireceğini, karşı görüşler, yeni açılımlar, eleştiriler getireceğini umut ediyorum.

Sanatın Sınırsızlığı ve Tanımlar

1. Sanat, Güzel ve Doğru

Herhangi bir ifadeyi (sanatsal olsun olmasın, güzel olsun olmasın, beğenelim ya da beğenmeyelim) değerlendirmek, temelde onun doğru olup olmadığı yargısından geçer; bir başka deyişle, ifade ettiği şey ile ilişkisinin gerçekliğinden. Sanat ve güzellik konusunda söylenenlerin çoğunda bu karşılaştırma temel alınmıştır. Yani sanat ve/veya güzellik, gerçeği ne derece yansıtabilir? Burada problematik olarak karşımıza çıkan, sanat ve güzelliğin, ya da estetik ve güzel'in zaman içinde birbirinden bağımsızlaşması, özellikle de Aydınlanma ile birlikte estetik konusunun "güzel olan"dan ayrılmasıdır. Estetik konusundaki tartışmaları en fazla açmaza götüren unsurlardan biri "estetik", "güzel" ve "sanat"ın ve zaman zaman "etik" konusunun birbirinden ayrıştırılamaması, estetik denildiği vakit güzel'in gündeme gelmesi, ya da sanat'ın genellikle güzel ile bağlantılı düşünülmesidir.

Bazı dönemlerde, örneğin geleneklerin etkili olduğu zamanlarda, ölçütler belli olduğundan, estetik bu dönemlerde daha kolay değerlendirilebilmiştir. Hiç değilse o günün sanat anlayışı ve beklentisi içinde estetiğin ne olduğu genelgeçer şekilde kabul edilmiştir. Kuşkusuz tüm bu dönemlerde estetik kavramı ya da sözcüğü bugünkü anlamıyla kullanılmıyordu, hatta hiç kullanılmıyordu, ama sanat ya da zanaat zamana ait ölçütlerle değerlendiriliyordu. İnsanın doğadan temel olarak bağımsızlaşmasının yeni paradigmalar yarattığı Aydınlanma dönemi, estetik, güzellik, beğeni ve sanat olgularının birbirlerinden bağımsız oldukları düşüncesinin belirdiği ve sanatsal yaratıcılığın yeni açıklamalar gerektirdiği bir dönem ol-

muştur.[1] O günden bu yana insanın giderek doğadan bağımsız olarak gelişmesi, daha ziyade kendi kendini üreten ve biçimlendiren bir varlık haline gelmesi, estetik, güzellik ve sanat konularında eski düşüncelerden ve değerlerden büyük kopuşlar yaratmış ve yepyeni yaklaşımlar doğurmuştur. Bu bakımdan, bugün estetik konusuna verimli bir yaklaşım getirmek ancak bu kopuşları anlayabilmekle ve bu anlayış ışığında da çağdaş sanattaki gelişmeler açısından yeni bir estetik anlayış geliştirmekle mümkün olabilecektir.

Bir ifadeyi, ya da ifade olarak sanatı değerlendirmenin yolu, nasıl onun gerçek ile olan ilişkisini saptamaktan geçiyorsa, felsefenin de temel sorunu gerçekliğin bilinmesiyle ilgili olmuştur. Bu açıdan felsefenin insan ifadelerini anlamak için çoğu kez sanata başvurduğu, sanatsal ifadelerin de felsefenin bilgi ile ilgili yaklaşımlarından, yani felsefenin temel sorunlarından geliştiği düşüncesi oldukça sık görülür.

Günümüz sanat düşünürlerinden Arthur Danto, sanatta kavramların gerçekleştirildiği inancından yola çıkarak felsefenin sanatı aştığını ileri sürmektedir: "Demek ki, sanatın tarihsel önemi, felsefeyi mümkün kılmasıdır."[2] Ve, "sanatçılar felsefenin yolunu açtılar, artık görev felsefecilerin eline kalmıştır."[3] Bu değerlendirmenin kaynağı kuşkusuz Platon'dur.[4] Sanatı felsefe bağımlı yargılardan uzak bir şekilde anlamak ve değerlendirmek istersek önce onun, onu üreten toplumun "gerçek" ya da "hakikat" tanımına nasıl ifade kazandırdığını anlamaya çalışmamız gerekir. Zira, gerçeğin ya da hakikatin insan tarafından ne şekilde bilinebildiğine dair yorumlar eğer genelde kültürlerin dünyaya bakış tarzlarıyla değişiyorsa, sanatın doğru ya da gerçek ile ilişkisini de bu bağlamda anlamaya çalışmamız gerekir. Bu tür bir değerlendirme ya da inceleme, toplumların ve kültürlerin zaman içindeki seyirlerini (yani endüstrileşmiş olup olmadıklarını, demokratik olup olmadıklarını) bir değerlendirme ölçütü ola-

1. Aydınlanma dönemi olarak bilinen 18. yüzyılda ve 19. yüzyıl başında, estetik ve sanat konusunda Batı'da çok sayıda metin üretilmiştir. Bunlardan en önemlileri: A. G. Baumgarten (1983), Edmund Burke (2008), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1975 ve 1994b), David Hume (2003), Immanuel Kant (1952).

2. Arthur C. Danto (1986: 107). 3. Arthur C. Danto (1981: 111).

4. Platon "Devlet" diyaloğunda sanatçıları, özellikle de şairi eleştirerek devletin yol göstericisinin filozof olduğunu savunur (2009).

rak kullanmadan yapılmalıdır. Toplumların gerçeklik anlayışlarını geleneksel, dindar ya da laik oluşlarına göre doğru ya da yanlış olarak yargılarsak farklılıkların iç dinamiklerini anlayamayız. Toplumların mit, epik, tarih ya da bilimden herhangi birini diğerlerine göre daha fazla kullanmış olmaları, zaman içindeki değişimleriyle ilgili farklılıkları ortaya koyabilir, ama sanatsal açıdan onların farklı düzeylerde değerlendirilmelerine yol açmamalıdır. Hegel'in farklı kültürlere ve dönemlere estetik değerlendirmeler ışığında bakışı genellikle kültürel önyargılarla ve Batı sanat anlayışı açısından yapılmıştır.[5] Halbuki Mısır, Yunan ya da Mezopotamya sanatını ve mimarisini anlamak ve estetik olarak değerlendirmek bu kültürlerin ortaya koydukları yapıtlarda dünyayla kurdukları ilişkiyi ve kendi kendilerini nasıl tanımladıklarını anlamakla mümkündür. Sonuçta, bu şekilde yapılabilecek estetik bir çözümleme bize sadece sanat yapıtını değil, sanat yapıtı dolayısıyla farklı dünyaları tanıtacaktır. Bu her zaman tümel bir anlayış olmayabilir, ama en azından farklılıkları hiyerarşik bir kademelenme olarak değil, eşit zenginlikler olarak gören bir yaklaşım olacaktır.[6]

Değinildiği gibi, yalnız felsefenin değil, sanatsal ifadenin de temel değeri doğru ya da gerçek ile olan ilişkidir. Özellikle güzel sanatlar ya da görsel sanatlar üzerinde duracak olursak sorun temsil edilen şeyin görülen ile, görülen'in de var olan ile ilişkisidir. Aslında böyle bir ilişki aramak başlı başına sorun taşımaktadır. Çünkü temsil edilen ile eden arasındaki ilişki ancak yorumlanabilir, yani özneldir. Fakat burada doğru ya da yanlış denilebilecek olan şey, zaten daha baştan belirli bir toplumsal değer sistemi açısından doğru olduğu farz edilendir. Bu ise tamamen kültüre göreceli bir saptamadır. Demek oluyor ki, bu tür bir doğru ya da gerçek saptaması genelde kültürel paradigmalar ışığında yapılır ve evrensel bir saptama olamaz. Sonuçta temsil eden biçimin temsil ettiği şey ile doğru arasındaki ilişki sorunu kültüre ya da genelde değerlerin kapsam ve konumlarına göre değişecektir. Bu da estetik değerlerin genelde göreceli olduğu anlamına gelir.[7] Öte yandan, temsil eden ifade ile temsil edilen arasındaki ilişkinin doğru ya da yanlış olduğu saptaması an-

5. G. W. W. Hegel (1975).
6. *A.g.y.*; Joseph Margolis (1999: 40-66). 7. *A.g.y.*

cak farklı kültürlerin dünyayı tanıma ve bilme şekilleri ve inançları ışığında yapılabilir.

Ancak burada açıklanması gereken, sanatın ille de var olan bir gerçeği, yani fiziksel olarak görüleni ifade etmediği ve aranılan "doğru" ilişkisinin her zaman temsil ile ilgili olmadığıdır. Zira sanat her zaman var olan bir şeyi ifade etmeye çalışmaz. Birçok düşünür sanatı bir şeyi yeniden yaratma, ya da yeni bir şeyi dünyaya getirme olarak görür. Hele çoğu kez sanat bir hayal, bir düş kurma, fantastik bir şeyi göz önüne getirme olarak da anlaşılmışsa. Sorun önceden var olan bir şeyle doğru bir ilişki ya da temsil değil, ifadenin inandırıcılığı, ifadenin başka bir referans gerektirmeden doğru olarak algılanmasıdır.

Temsil sadece bir "belirti" midir, yoksa duyumsanan biçimin (görsel, işitsel, dokunsal ya da kinetik olsun) ötesinde gerçek bir varlık var mıdır? Bu soru, özellikle sanatın dinden bağımsızlaştığı Aydınlanma ile gündeme gelir ve sanatı açıklamaya çalışan estetik kuramlar da bu dönemde yoğunlaşır. Oysa bundan önceki dönemlerde sorun beğeninin ölçütlerini saptamak olmuştur.[8]

Sanat tarihine bakıldığı vakit, madde ve varlık ikileminin gerek görsel sanatlar gerek müzik gibi farklı sanatsal ifadeler için çeşitli dönemlerde sorun olduğu görülmektedir. Örneğin ikonaklazm, özellikle ruhun maddeye indirgenemeyeceği iddiasıyla, ya da maddenin ikon olarak taşıdığı ruhsal gücün korkusuyla ortaya çıkmıştır. Öte yandan, katolik mezhebinin tanrının insanın günahlarını affettirmek için insan bedenine büründüğü inancı, ruhun maddede barındığı kanaatini tamamen yok edememiştir; yoksa bu katolik inanca tamamen ters düşecekti. Nitekim, özellikle katolikliğin yayıldığı ve ekonomik olarak güçlendiği dönemlerde gerek resimde gerek müzikte İsa'nın sözleri ve İsa'nın görüntüsü olabildiğince gerçekçi ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu gayretin yarattığı resim, perspektifin de işin içine girmesiyle öylesine gerçekçi bir görüntü sergilemiştir ki, Michelangelo bile resimlerinde bu kadar inandırıcı bir görüntü yarattığı için tanrıyla rekabet ettiği evhamına kapılarak ondan af diler.[9] Sanatın dinsel temsilden uzaklaştığı, gerek sanatçı gerekse izleyicinin dinden görece bağımsızlaşmış, seküler bir kültür içine gir-

8. David Hume (2003). 9. Michelangelo (1993).

diği ortamlarda, özellikle de Aydınlanma ile birlikte, görüntü aniden ruhtan koparılmış gibidir. Bu dönemde, görsel yüzeyin arkasında ne var, resim kendi kendini taşıyabilir, bir varlık ortaya koyabilir mi gibi sorular gündeme gelir. Kant'ın "Üçüncü Eleştiri"sinden bu yana, günümüzde de sanat karşısında sorulan en önemli soru, imgenin ya da biçimin (bu işitsel sanatlarda ses, kinetik sanatlarda hareket, vb. olabilir) gerçeklik ile ilişkisi ve nasıl bir anlam taşıdığı konusundadır.[10]

Bu bağlamda, sanatın genelde gerçeği ya da herhangi bir anlamı ifade edişi iki şekilde olabilir: Sanat yapıtı bir kişinin, bir grubun, ya da içinde yaratıldığı toplumun bir nesnesi olarak bunlar hakkında bir gerçeği ortaya koyabilir. Aynı zamanda her sanat yapıtı bir şekilde bir olaya, bir nesneye, bir varlığa işaret ediyor, bunları konu alıyorsa, bunlarla ilgili bir gerçeği de ortaya koyuyordur. Ancak daha yakından baktığımızda, sanat yapıtının gerçeklik ile ilişkisinin bu iki yönünün farklı şeyler olmadığını da anlıyoruz. Zira sanat yapıtı konusuna, onu yaratan kişi ya da toplumun vasıtası ve algısı dolayısıyla işaret ediyordur. Bu bakımdan ortaya koyduğu gerçeklik yalnızca işaret ettiği nesne ya da olgu hakkında değil, onu algılayanın algısı, kavrama tarzı, yaklaşımı ve sonuçta sanatçının, grubun ve toplumun değerleri hakkında da geçerli bir şey olmaktadır. Bu açıdan sanat yapıtı, her şeyden önce, insanın kendi hakkında, kendine dönen, "refleksif" düşünce ve kavrayışının ifadesidir.

Bu bağlamda estetik nedir diye sorduğumuzda, onun bir güzelleme, süsleme olmadığını, biçim dolayısıyla anlam ilettiğini söyleyebiliriz. Sanat felsefesi yazınına bakarsak, çok eski zamanlardan bu yana sanatın neden önemli olduğu sorusunun da bir şekilde, sanatın gerçek ile olan ilişkisinde arandığını görüyoruz. İlk bakışta sanatın estetik değerinin, onun biçiminin haz veren güzelliğinde olduğunu söyleyebiliriz. Ancak sanat sadece haz verdiği için, yalnızca güzel olduğu için önemli değildir. Onun estetik değeri güzelliği olsa bile bu güzellik haz veren bir şey olmanın ötesinde de bir değer taşır. Özellikle endüstri öncesi doğaya bağımlı kültürlerde biçim, içeriğin aynasıdır. Güzellik ise hakikatin, yani doğru olan'ın belirtisidir. Tanrı kendini güzellikte ifade eder, doğru olan şey güzeldir.

10. Bkz. İsmail Tunalı (1979: 165).

Giderek, endüstri devrimi ile güzelliğin doğruyu ifade etmesi değil, biçimin ne anlama geldiği önem taşımaya başlamıştır. Güzellik değil doğru ve içten olan önem kazanmıştır; bu bağlamda, gerçeği vurguladığı sürece sanat güzeli de çirkini de kullanabilir. O halde estetik sadece güzel olan değildir; biçim anlam taşıdığı ölçüde estetiktir. Sanat ise anlamlı olduğu ölçüde önemlidir; sanat anlamlı olduğu için ve anlamı her haliyle –sözle ifade edilemediği zaman bile– ifade edebildiği için önemlidir.

Aydınlanma çağı olarak bilinen 18. yüzyılda doğa ve kültür ayrımı kesinleşmeye başlamış ve estetik yargı doğadan kaynaklanan biçim ölçütlerinden bağımsızlaşarak farklı kaygılara yönelmiştir. O günden bu yana Batı dünyasının ve modernizme katılan kültürlerin sanatını anlamak ve değerlendirmek için gelişen söylemler, birçok çelişki ve çıkmazlar içermiştir. Bu çıkmazların kaynağı çoğu kez sanatı tek bir tanıma indirgemeye çalışmak ve içerdiği diyalektiği görmemekten doğmuştur. Özellikle 20. yüzyıl başındaki sanat akımları, yarattıkları zenginlikle verimliliklerini kanıtladıkları halde ayrı ayrı ele aldığımızda, tümünün sanatı tek bir anlayış çerçevesinde, her şeyi kapsadığına inanılan tek bir yöntem ile uyguladığını gördüğümüz akımlardır. Bu akımları 20. yüzyıl başındaki gelişmeler ışığında anlamaya çalıştığımızda, sanatın bu dönemde bilimden ne denli etkilenmiş olduğunu görüyoruz. Picasso ya da Mondrian gibi, sanatlarında sözlerin, kuramların ve kavramların kapsayabileceği tüm anlamların ötesinde zenginlik yaratabilmiş sanatçılar, hiç değilse belirli dönemlerinde kuralcı bazı biçimlemelerle evrensel bir dil kurabileceklerine, ya da bilim gibi, kapsayıcı tek bir varsayımla tüm sanatsal olanakları kavrayabileceklerine inanmışlardı. Picasso, 1914 yılında, Braque'ın farklı kübist uygulamalarından ötürü onunla dostluğuna son verir. Aynı şekilde Mondrian, De Stijl kurallarından ayrıldığı için Rietveld ile bozuşur. Bunun gibi, örneklenebilecek birçok tutum sanatçıların da sanatı belirli bir dönemde adeta bir makina gibi, bütün kültürler ya da yaşantılar için değişmeden uygulanabilecek bir şey olarak gördüklerini kanıtlamaktadır. Görüyoruz ki evrensel kurallar uygulamaya çalışan akımların hepsi zaman içinde bunalmış ve giderek yerlerini sonsuz bir serbestiye terk etmişlerdir. Bütün bunların sunduğu gerçek ise sanatın bugüne kadar söylenenler ve bundan sonra insanın değişmesiyle birlikte ortaya çıkacak ye-

ni sanat kavramları ışığında sonsuz anlamlar ve farklılıklar içerebileceğidir. Bu bakımdan, sanatın gerçeğini anlamak, onun insan ile ilişkisini kurabilmek anlamına gelir. Bu bağlamda insan hakkında söylenebilecekler ne kadar sonsuzsa, sanat da o kadar sonsuz anlamlar taşır ve bütün uygulamaları bu anlamların ifadesidir.

2. İmge ve Varlık

Sanatta varlık düşüncesine çeşitli yaklaşımlar vardır. Bunları irdeleyerek başlamak yerinde olur.

1. Öz ve görünen sorunu: Roland Barthes, "İmge'nin Retoriği" başlıklı, fotoğrafla ilgili yazısında, *image* (imge) sözcüğünün *imitare* (taklit) sözcüğünden geldiğini ve bütün görsel sanatlarda imgenin temelinde bir kopya olgusunun yattığını, bundan dolayı imgeye güvenilmediğini ve resmin sadece bir kopya olarak düşünüldüğünü anlatır.[11] Yineleme (*re-presentation* – yeniden sunma, temsil) olarak tanımlayabileceğimiz, imgeyle temsil etme, birçok düşünüre göre ölüyü tekrardan yaşatma, ebedi kılma, zaman içinde dondurma, mumyalama, ya da eski uygarlıklarda olduğu gibi maskla yüzünün suretini çıkarma ile ilgili, yaşamı maddiyata döndüren bir şeydir. Bu nedenle anlamı yok ettiği düşünülmüştür. Birçok durumda anlamın sözde olduğuna inanılmıştır, çünkü sözün dolaysız olarak aklı ifade ettiğine inanılır. Sanat hakkındaki metinlerden, tarih boyunca tartışılmış olan, Platon'un gerek "İon" gerek "Devlet" diyaloglarında şiir dışlanmıştır. Çünkü şiirin rasyonel bir zihni ifade etmediği görüşündedir. Görsel sanatlar ise kopyanın ancak kopyasıdır. Çünkü herhangi bir varlığın mutlak özü ancak zihinsel olarak var olabilir; maddeye dönüştüğü anda bir eksilme gösterecektir. Kırmızı dediğimiz zaman ideal bir kırmızı düşünüyoruz, ama o kırmızı bir ceket ya da bir çiçek olduğu zaman ideal halini kaybediyor. Bu açıdan birçok metafizik yaklaşım sanatın, özellikle imge söz konusu olduğunda gerçek ile ilişkisinin olmadığına inanıyor. Bu inançların ya da şüpheciliğin bugün de önemli yazarlar tarafından sürdürüldüğünü bili-

11. Roland Barthes (1980).

yoruz.[12] Çoğu dinde olduğu gibi klasik düşüncede de görmeye, görsele, görüntüye karşı yaygın bir şüphecilik vardır. Yunan tragedyaları genellikle bu inanç üzerinden eklemlenir; Sofokles'in *Kral Oidipus* tragedyası gerçek görmenin dışarıya değil içeriye doğru olduğunu vurgulayarak, Oidipus'un ancak kör olduğunda gerçeği görebildiğini dile getirir.

2. Dinlerin temelinde görme ve görünme ile, gerçek ve yanılsama ile ilgili inançlar, kuramlar vardır ve insanın dünyaya yaklaşımını, varlığı nasıl anladığını, kendini nasıl tanımladığını ifade ederler. İmge bir taraftan da görünmeyenin izi olarak kabul edilir. İnsan dünyada maddi varlık olarak yaşıyorsa, görüntülerin de bir nedeni ve anlamı olmalıdır. Birçok inanç bu maddiyatı ve biçimini bir tür kanıt olarak kullanır. Sufi inancında görüntü tanrının vücut bulmasıdır; ondan alınan estetik haz tanrıya hayranlık duymak, onun varlığından haberdar olmak içindir. Bu yaklaşıma göre görüntüler ve imgeler varlığın kanıtlarıdır. İkonlar, anıtlar, dini heykeller, ruhun barındığı maddi biçimlerdir. İmgeyi varlığın kanıtı ve tecellisi olarak gören yaklaşımın bir başka şekli de, biçimleri anlamın simgeleri olarak görmektir. Burada bir tür yapısalcılık söz konusudur. Biçim anlamlandırandır (işaret eden), işaret ettiği şey ise (işaret edilen) anlamlandırılandır. Yılanın rengi onun zehirli olup olmadığına işaret eder, işaret edilen ise yılandır. Böylece biçim ve olgu (şey) yanında bir de ayrıca anlam vardır. Bu bakımdan yapısalcılık bir tür metafizik ileri sürmektedir. Her ne kadar biçim, yani görünenin durumu anlamı yaratsa da, anlamın kendisi değildir. Böylece kavranan varlığın sadece beden ve ruh olarak değil, üçe bölündüğünü görüyoruz. Fenomenolojinin etkisinde bir yaklaşım olan yapısalcılık anlamın kendisinde özne ve nesne ayrımını görmektedir.

Ernst Cassirer *Sembolik Formlar Felsefesi* başlıklı kitabında anlamın ancak imge ile oluştuğunu vurgulayarak, Kant'ı referans gösterir.[13] Kant *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde, insanın ancak imgelerle ya da "resimlerle" düşünebildiğini ileri sürmüştür: "... *ein der Bilder bedürftiger Vertsand*"[14] derken düşüncenin resme ya da imgeye ge-

12. Arthur C. Danto (1986). 13. Ernst Cassirer (1972).
14. Immanuel Kant (1952), 76. ve 77. bölümler.

reksinimi olduğunu söylemektedir. Buna göre Cassirer farklı kültürleri çözümlerken ve dini sembollerin gelişimini incelerken zaman içinde anlam ve imge ilişkilerini ortaya koyar.[15] Platon'un görmezden geldiği ise, öncelik verdiği düşüncenin maddeye aktarılmadığı (söz, yazı, imge, vb.) sürece var olmadığıdır. Platon dülgeri sedir düşüncesini bilerek taklit ettiği için birinci dereceden bir taklitçi olarak görür. Dülgerin yarattığı elle tutulabilir bir şeydir.[16] Resim ya da şiir ise ikinci dereceden taklit oldukları ve elle tutulabilir olmadıkları için gerçek değillerdir. Platon için düşünce ve gerçek ilişkisinde düşüncenin mutlak ideal varlığını, ama aynı zamanda üç boyutlu maddenin gerçeğinin de önemini görüyoruz. Bu iki uç dışındaki ifadeler ya da belirtiler inanılır değildir, zira bilginin kanıtını taşımazlar. Bir başka deyişle, Platon'un felsefesine göre varlık ya idea olarak ya da madde olarak vardır, ama resim ya da diğer temsil tarzları sadece birer yanılsama olduklarından yalancıdırlar.

Öte yandan, gerçeğin algılananda ya da görünende olduğuna inanan birçok yaklaşım da bu gerçeğin tanrıya değil şeytana ait olduğunu ileri sürer. Goethe *Faust* kitabında bu inancı irdeleyerek görüntünün çekiciliğinin şeytanın bir intikamı olduğunu ve gerçek ruha karşı olduğunu anlatır. Özellikle Hıristiyan inançları ve ortaçağ bu tür bir şüphecilik taşımıştır. Bu şüphecilik yalnızca sanata karşı değil, bilime de karşı duran bir tavırdı. Dünyada tanrıyı ve gerçek varlığı temsil edebilecek şeyin görüntü değil, oranlar ve sayılar olduğuna dair inanç geçerliydi. Aziz Augustine *de Ordine*[17] metninde kalıcılığı ancak değişmeyen oran ve sayılarda aramamız gerektiğini, evrenin düzeninin ancak buna bağlı olduğunu ileri sürer. Bu şekilde sayıların bir tür simgesel değer kazandığını görüyoruz. *Mehmet Ağa Risalesi*'ni yazan Cafer Çelebi, Sultan Ahmet Camisi'nin bütün öğelerini sayıları bakımından inceleyerek nasıl bir anlam taşıdıklarını anlatır.[18] Bu anlatımda da görüntünün ya da imgenin sayısal bir simge olduğunu ve bu şekilde anlam taşıdığını görüyoruz.

15. Ernst Cassirer (1944: 61-2). 16. Bkz. Platon, *Devlet* (2009).
17. A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde: Bölüm 11-19.
18. Orhan Şaik Gökyay (1976).

3. Gerçek ve imge ilişkisi açısından en ilginç yaklaşımlardan biri kuşkusuz İslam sanatında karşılaştığımız düşüncedir. İslam düşüncesi insanın varlığın özünü ve tanrıyı bilemeyeceğini, onun binbir görüntüsü ve hali olduğunu, ama bunlar üzerine yorum yapılamayacağını vurgular. İnsan yanılsama ile gerçeği birbirinden ayırt edemez; belki de yanılsamalar gerçek, gördüğümüz ise yalandır. İslam düşüncesi bu ikilemi ya da bilinmezi şiir ya da minyatürde, mimaride ve diğer sanatlarda yansımalarla, ayna imgeleriyle, perdelerle, kafeslerle, sonsuz tekrarlardan oluşan gerçek-düş oyunlarıyla, sanatının önemli estetik bir niteliği olarak sunmuştur. Gerçek olanın yalnızca insan aklıyla, insanın durumu ve duruşu açısından bilinmesinin doğru olmadığı düşüncesi, bu nedenledir ki çizgisel perspektifi de benimsememiştir. Zira çizgisel perspektif tüm mekânı insanın bakış açısından yorumlar; halbuki insanın bulunmadığı gerçek mekânın dolaşımı farklıdır, içinde hareket ettikçe değişir, tek bir noktadan anlaşılamaz. Bu yaklaşımla ilgili olarak, gerek minyatürlerde gerek mimari yerleştirmelerde ve bahçecilikte İslam kültüründe farklı bir mekânsal düzen izliyoruz. Tanrının ve gerçeğin bilinemezliği onun sürekli şekil değiştirmesi ve akıcılığıyla da ilişkilidir. Bu bakımdan İslam estetiği bir anlamda Zen felsefesine yaklaşır; gerçek bir bilmece gibi, her şey kendinin aksidir. Bu düşünceye göre imge bir aksi seda gibi hem vardır, mevcuttur hem de güven vermeyecek şekilde uçucudur. Söz ise bir kültür üretimi değil, tanrının insana bahşettiği bir şeydir. Onun için İslamda anlamın en önemli ifadesi yazıdır, sözdür. Ancak birçok Doğu yaklaşımında, örneğin Zen düşüncesinde olduğu gibi İslamın da farklı tarikatlarında yine sözün kesin anlamını bulamayız, söz sürekli olarak farklı oyunlar, bilmeceler sunar. Zen felsefesinden etkilenmiş olan Martin Heidegger, sanat ile ilgili yazısında, sonunda gerçeğin de bir bilmece olduğunu ve gerçeği en iyi şiirin ifade ettiğini ileri sürmüştür.[19]

4. Öte yandan İslam felsefesinin görüntüye tümüyle inanmaması, ya da gerçeğin yalnızca görünende değil, görünmeyen bir şekilde, ya da görünen şekilden farklı olarak var olabileceği inancı, sanatsal ifadelerde gerçekçilik dışında bir yaklaşımın değer bulması-

19. Martin Heidegger (1976).

na yol açmıştır. Yalnızca İslam değil, Batı kültürleri dışındaki Budizm ve Hinduizm gibi birçok inanç ya da kültürde, sanatta gerçekçi olmak bir değer değil, son derece basit ve kaba bir tutum olarak görülebilmektedir. Hayal gücü ile dünyayı görebilmek yalnızca göz ile görebilmekten ve anlayabilmekten çok daha önemli kabul edilmektedir. Bu anlayışa göre gerçekçi resim basit bir tekrar olmaktan başka bir şey değildir; sanatçı için önemli olan gözün görmediğini görüp ona şekil vermektir.[20] Aynı yaklaşım bazen daha farklı nedenlerle de kullanılabiliyor. Örneğin bu anlayış özellikle modern Hint resminde, soyut ve özgür bir imgelemin yaratılmasında etkili olmuş, modern Hint ressamları gerçekçiliğe bağlı kalmayarak zengin bir imgelem çeşitliliği yaratabilmişlerdir. Bu çeşitlilikte Hindu mitolojisindeki insan ve hayvan figürlerinin zenginliği rol oynamışsa da, asıl etkili olan Hintli ressamların kendilerini hiçbir zaman fotografik betimlemeye bağlı hissetmemiş olmalarıdır. Çeşitli modern resim ekolleri arasında bilhassa Baroda ekolü ün kazanmıştır.[21] Hindistan dışında, gerçekçiliğe bağlı olmadığı için zengin imge olanakları yaratabilmiş bir diğer kültür de Endonezya'dır. Burada sonradan tutunan İslam dininin figüratif benzetme yasağına karşı Endonezyalılar insan, hayvan ve bitki figürlerinin gerçeküstü bir şekilde bir arada kullanıldığı fantastik imgeler yaratmışlardır.

5. Tüm gerçeğin ve anlamın algılananda, ya da algının ortaya koyduğu imge ya da temsilde olduğuna inanan düşünceler tarihte ve modern felsefede bulunabiliyor. Bu aynı zamanda 20. yüzyıl sanatını en fazla etkilemiş olan düşüncedir. Amerikan pragmatik felsefesi ve özellikle sanatla ilgilenen John Dewey, Amerika'da soyut sanatın sözcülüğünü yapmış olan Clement Greenberg'in sanat kuramında etkili olmuştur.[22] Greenberg'e göre sanatın rolü ve önemi görsel ya da deneyimsel olarak aktardığı anlamlardadır; algılara hitap eden biçimlerin ötesinde sanatta öyküsel anlamların hiçbir önemi yoktur.

20. Orhan Pamuk (1998).

21. Mumbai yakınlarındaki Baroda, güzel sanatlar okulunun yetiştirdiği önemli sanatçılardan dolayı ekol olarak bilinmektedir. Burada çalışan ressamlar Gulam Mohammed Sheikh ve Nilima Sheikh, diğer Hintli sanatçılar gibi, sanatın taklit olmadığı tezini savunmaktadırlar.

22. John Dewey (1958); Clement Greenberg (1992).

Sanatın aktardığı görsel, deneyimsel anlamlar aracısız olarak, nesne ve özne arasında kurulan bir tür sezgisel ilişkiyle kavranır. Greenberg'in kuramı aynı zamanda Aydınlanma'nın önemli düşünürlerinden Berkeley'in ileri sürdüğü algı ve biliş kuramlarına da benzer. Şöyle ki, Berkeley'e göre algıladığımız şeylerden aracısız olarak anlamlar kavramaktayız; bu anlamların ise dille, sözcüklerle ilişkisi yoktur. Aksine, bunları sözcüklere çevirmeye kalktığımızda çarpıtmakta, anlamı yok etmekteyizdir. Berkeley'in erken dönem düşüncesine göre bu tür bir kavrayışta evrensel ortak bilincin özü yatmaktadır.[23] Bu gerçekçi düşüncenin bir türüne de Husserl'de rastlıyoruz. Şöyle ki, algıladığımız şeylerin yapısında zihnin yapısının özellikleri ve düzeni vardır –tüm varlık ortak bir düzene sahiptir– bu ortaklıktan ötürüdür ki zihin algıladığını doğru olarak algılar.[24]

6. Yukarıdaki gerçekçi kuramlara benzeyen fakat zihinsel etkinlikten çok, bedenin varlık olarak diğer varlıklarla kurduğu ilişkiyi bilişin temeli olarak anlayan fenomenoloji, özellikle Maurice Merleau-Ponty'nin kuramlarında sanat için önemli iddialar ortaya koymuştur.[25] Bu kuramlardan hareket ederek sanatta anlam kuramını geliştiren Paul Crowther sanatı anlamak için ille de ondaki anlamları kavramsal ve öyküsel olarak bilmemiz gerekmediğini, çünkü birçok biçimi bedensel olarak algıladığımızı ve sezdiğimizi ileri sürer. Postmodern kuramın şüpheciliğine karşı, sanatın farklı insanlar tarafından ortak olarak anlaşılabileceğini Crowther, "bedenin sahip çıkması" (bedenlenme) olarak çevirebileceğimiz kuramı ile kanıtlamaya çalışır.[26]

Bu çeşitli yaklaşımları yakından incelediğimizde, ayrıntılara inildikçe birçok kuram arasındaki farklılığın ortadan kalktığını ve kavrayış, biliş ya da epistemolojiyle ilgili kuramların aslında kabaca iki ana yönde toplandığını görüyoruz. Bunları genel olarak idealizm ve realizm (gerçekçilik)[27] olarak ayırabiliriz. İdealizm dış dünyanın varlığını inkâr ederken, realizm onu ancak olduğu gibi, zihinle bilebileceğimizi iddia etmektedir. Bu felsefi yaklaşımlar estetik kuramların-

23. George Berkeley (2008). 24. Edmund Husserl (1962).
25. Maurice Merleau-Ponty (1945). 26. Paul Crowther (1993a).
27. Joseph Margolis, gerçeğin sanat eserinin maddi varlığında değil, sanat eserinin anlamı bedenselleştirmesinde olduğunu iddia eder (2009a).

da da farklı tanımlarla geçerli olmuşlardır. Estetik kuramlarının çoğu, yani sanatın ne olduğuna dair kuramlar, genellikle sanatın gerçeği anlatıp anlatamadığıyla ilgilidir ve felsefi yaklaşımlarla paralel bir çeşitlilik gösterirler. Felsefi epistemolojik kuramların dışında, sanatı anlamaya çalışan ve sanatın rolü üzerine söylemler geliştiren farklı kuramlar da vardır. Sanata sosyolojik ya da psikolojik olarak bakan kuramlar onu daha çok toplumun ya da kişinin iç dünyasının bir yansıması olarak görürler. Sanatın biçimleri ve kendi dinamiğiyle ilgilenmekten çok onu birtakım süreçlerin izi olarak yorumlarlar. Bunlara estetik kuramlar olarak bakmak yanlış olacaktır; çünkü estetik bir yandan sanatın biçimsel niteliklerine odaklanırken diğer yandan onun bilgiye ya da gerçeğe ulaşmadaki rolünü irdeler. Yani estetik, sosyoloji ya da psikoloji bilimlerinin etkisinden çok doğrudan felsefi düşünceyi kullanır.

Sanat yapıtını ve genelde sanatı anlamak ancak belirli bir kapsam açısından söz konusu olabilir. Sanatın üretildiği dönem ve koşulları bilmek onun içeriğini daha doğru değerlendirmemizi sağlayacaktır; ancak sanatın içerdiği anlamları ve bunları ifade eden biçimleri anlamak için sanatçının ya da toplumun psikolojik durumunu en önemli unsur olarak görmek, sanatın yalnızca bir psikolojik terapi ya da tepki unsuru olduğunu kabul etmek anlamına gelecektir. Halbuki, kişi ya da toplumun sorunlarını çözmek için çok daha pratik yöntemler vardır. Sanat aynı zamanda dolaylı olarak bir terapi unsuru olabilse de tarih boyunca bütün toplumların ürettiği ve belirli bir biçim olgunluğuyla ortaya koyduğu bir olgu olarak insanın varoluş dinamiğinin ve bilinçlenmesinin en dolaysız ifadesidir.

3. Sanat ve Gerçeklik

Bu aşamada öncelikle estetik ya da sanat felsefesi açısından sanata yaklaşarak onun gerçekliği kavramada ve bilinçteki rolü üzerinde duralım. Modern estetikçilerden Alain Badiou, sanatın gerçeklik ile ilişkisi konusunda tarih boyunca üç ana yaklaşım olduğunu ileri sürer. Klasik, romantik ve didaktik. Platon'un temsil ettiği didaktik yaklaşıma göre sanat ancak bir kopyadır, gerçeğe yaklaşamaz ve aracı *mimesis*'tir; klasik düşünceye göre sanat iyileştiricidir, arzuyu

eğitir ve bu bakımdan yararlıdır. Romantiklere ve 20. yüzyıl başında Alman hermeneutik ekolünü temsil eden Heidegger'e göre ise gerçeği ancak sanat açığa çıkarabilir.[28] "Sanat ve Felsefe" adlı yazısında Alain Badiou, Platon'dan bu yana felsefe ve sanatın varlık ya da gerçeklik ile ilişkisini irdelerken sanatın gerçeği ifade etmek için bir araç olarak görüldüğünü, bu şekilde bakıldığında sanatın rolünün anlaşılmadığını, aslında gerçeği sanatın yarattığını, sanatta tam da gerçeğin kendisinin bulunduğunu savunur.[29] Bunun ötesinde, felsefenin sanatı kontrol etmeye çalıştığını ve felsefenin sanatı gerçeğin dışına yerleştirdiğini söyler. Badiou'ya göre gerçeklik bilimsel, sanatsal, aşkla ilgili, vb. olabilir ama sanat bir gerçeklik felsefesi değildir.

Sanata gerçeklikle olan ilişkisi, bilinçlenme ve bilişsel rolü açısından bakmak, ister istemez sanat ve felsefe ilişkisini gündeme getirecektir. Öte yandan estetik, sanat felsefesi olarak anlaşılıyorsa, bu da sanatın gerçeklikle ilişkisinin irdelenmesi anlamına gelecektir. Bu bakımdan, Badiou'nun sanat ve felsefe ilişkisi konusunda söyledikleri açıklayıcıdır. Badiou bu ilişkiyi üçlü bir şema altında toplayarak, didaktizm, klasisizm ve romantizmin, sanat/felsefe ilişkisinin üç ana yaklaşımı olduklarını iddia ederken, bu ilişkinin aynı zamanda gençliğin eğitim ve öğretiminin temeli olduğunu da belirtir.

Felsefe, didaktizmde, sanatın hakikat dışında kalan amaçlarının eğitim açısından kontrolünde ilişki kurar sanatla. Romantizmde ise sanat, düşüncenin felsefi sonsuzluğuna egemen olan bütün öznel eğitimi gerçekleştirir. Klasisizmde ise arzuya egemen olacaktır sanat. Bu ilişkilerde felsefe ancak sanat yoluyla gündeme gelir.[30]

Bu açıklamaları yaptıktan sonra Badiou, aslında romantizmde bile sanatın gerçeği dile getirmekte bir araç olarak görüldüğü, gerçeğin yine sanatın dışında kaldığı, bu bakımdan her üç şemanın da sanatı işlevsel olarak düşündüğünü ileri sürer. Badiou için sanatın kendisi bir hakikat sürecidir.[31] "Sanatın kimliğinin felsefi olarak belirlenmesi, hakikat kategorisi kapsamına giren bir iştir. Sanat bir düşünmedir, bu düşünmenin yapıtları Gerçek'tir (etki değil). Ve bu dü-

28. Martin Heidegger (1976). 29. Alain Badiou (2005). 30. *A.g.y.*: 5.
31. "Art *itself* is a truth procedure" ("Sanat *bizzat* bir hakikat usulüdür"), *a.g.y.*: 9.

şünme, ya da etkinleştirdiği hakikatler, başka hakikatlere –ister bilimsel, ister siyasal, ister aşka ilişkin hakikatler olsun– indirgenemez. Bu aynı zamanda şu anlama gelecektir: Tekil düşünme olarak sanat felsefeye indirgenemez."[32]

Daha ileride Badiou, bu üçlü şemanın sanatı eğitimde bir araç olarak kullanmasına karşı, sanatın aslında bizi ancak kendi mevcudiyeti için eğittiğini ileri sürer. "Sanatın eğitim vermekteki yegâne amacı da kendi varoluşudur. Mesele bu varoluşla *karşılaşmaktan* ibarettir, yani bir düşünmeyi düşünmekten."[33]

Çağdaş felsefeciler içinde, modernist ve postmodern düşüncenin sentezcisi olarak görülen Badiou, *In-Aesthetic* (estetik-içi – ama aynı zamanda estetik-olmayan) olarak öne sürdüğü felsefesinde bizzat estetiğin kendisinin hakikat olduğunu ileri sürmektedir.[34]

Burada Kant ve Hegel estetiklerine bakmakta yarar var. Gerek modern düşüncenin gerekse çağdaş sanat felsefesinin en fazla yararlandığı iki önemli düşünür olan Kant ve Hegel sanat ve sanatı algılama konusunda henüz tamamen hesaplaşılmamış düşünceler ortaya koymuşlardır. Kant'ın yapısalcılığı, yani insanın baktığından edindiği bilgiyi kendisinin yapılandırdığı ve bunun yaşantıya, –yani algıya ve duyumlara, bir diğer deyişle estetiğe– bağımlı olduğu savı, bilinçlenmeyi yaratıcı bir süreç olarak tanımlar. Bilinç, algının yapılanması ya da algıda kavranılanların düzene koyulması ve hayal gücünün serbest hareketiyle biçimlenmesidir. Bu da bilinçlenmenin insanın sanatsal etkinliğine –eğer bu etkinlik önce hayal gücünde ve algı verilerinin düzenlenmesinde başlıyorsa– yakın ya da benzer bir süreç olduğunun ifadesidir.[35] Hegel'e gelince, ona göre sanat, Badiou'nun da eleştirdiği gibi, insanın ruhsal varlığının ve gelişiminin temsilidir. Böyle bir temsil gücü taşıdığı içindir ki sanatın sosyal rolü önemlidir Hegel düşüncesinde. Ancak, insanın ruhu belirli bir aşama kazandığında artık sanat onu temsil edebilecek nitelikte değildir; ancak felsefe temsil edebilir onu. Böylece, bazı çağdaş sanat felsefelerinin de dayandığı[36] bu düşünce şekli sanatı felse-

32. *A.g.y.*: 9. 33. *A.g.y.*: 9. 34. *A.g.y.* 35. Kant (1952: 8-39).

36. G. F. W. Hegel, "*Art transcends itself, from sensous shape to the prose of thought*" ("Sanat, duyumsal şekilden düşüncenin düzyapısına dönüşerek kendini aşkınlaştırır"). A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde: 444.

feden aşağı görür; sanatı bir araç olarak konumlandırır.

Sanat yapıtının biçimi onun gerçeklik ile ilişkisini ifade eder. Tarih boyunca sanatın biçimlerine, sanatın nasıl ve ne için kullanıldığına baktığımızda toplumların ve sanatçıların sanata yaklaşımlarını aşağı yukarı kavrayabiliriz. Bütün bu örneklerde yine de o toplumun gerçeklik anlayışı, dünyaya ve varlığa yaklaşımı, önyargı ve inançları etkindir. Örneğin, Bizans ikonalarındaki imgeler ortodoks Hıristiyan düşüncenin varlık hakkındaki inancını yansıtır. Bu inanca göre imgeler ve dünyadaki nesneler, ruhlar dünyasının temsilcileri, vücut bulmalarıdır. Sanatın bu şekilde bir inancı temsil etmek üzere kullanılması sanatın toplum içindeki rolünü belirler. Sanat nesneleri, sanat adını taşımadıklarında bile insana tinsel dünyayı duyumsatmak içindir.

Şimdiye dek ele aldığımız felsefe/sanat ya da gerçeklik/sanat ilişkisi açısından oldukça radikal bir iddiayla karşımıza çıkan Alain Badiou'nun, aslında birçok diğer estetik düşünceyi de gündeme getirdiği ya da karşısına aldığı için, eleştirilebilecek yönleri olmasına rağmen zengin bir söylem yarattığı da inkâr edilemez. Sanat yapıtının algısında, dilde olduğu gibi, insanın kendiliğinden anlam bulduğunu iddia eden Joseph Margolis, Badiou'ya yakın bir düşünceyle insanın kendisinin bir sanat eseri, ya da kendisinin yaptığı bir "yapıntı" (*artefact*) olduğunu ileri sürer.[37] Bu açıdan diyebiliriz ki insan, kendi yarattığının dışında bir gerçeğe erişemez.[38]

Sanatın "gerçeklik" ile ilişkisi, yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi farklı betimlemelerle ortaya koyulabilir ve sadece "gerçekçi" bir betimlemeyi ya da temsili kullanan bir yaklaşımla karşımıza çıkmaz. Genelde, dünya sanatlarına baktığımızda başlıca iki yaklaşım görebiliyoruz: birisi gerçekçi sanat, diğeri ise görünen ve duyumsanan gerçek belirtilerin ötesinde imge ve ifadeler üreten bir sanat. Batı sanatlarının hiç değilse belirli bir tarihe kadar gerçekçi olma amacını taşıdığını söyleyebiliriz.

37. Joseph Margolis (1999: 126): "Sanatları da, eylem ve dil hakkında düşündüğümüz gibi, kültürel olarak yetenekli kişiliklerin ifadeleri olarak düşünürsek eğer, aynı şekilde mecaz anlamda, insanları da kendi yerli cemiyetlerinin kültürleşme işlevlerinin ifadeleri olarak düşünebiliriz."

38. Bkz. Giambattista Vico (1983). Vico bu düşüncesini *Yeni Bilim* adını verdiği kitabını sanat ve kültür incelemelerine adayarak ifade etmiştir.

II

Kültürel Kapsam

SANATIN BİÇİM OLARAK estetik açıdan, ya da içerik yoluyla gerçeklikle ilişkisi, aynı zamanda sanatın kültürle ilişkisini, kültür içindeki yerini ve kültür içinde nasıl yapılandığını ortaya koyar. Çünkü sanatı genel kültürel kapsam içinde düşündüğümüzde onu diğer kültürel ifadelerle kıyaslamamız, farklılığını ya da ortaklıklarını irdelememiz gerekecektir; öte yandan kültürün genelde algı ve gerçeklik ile ilişkisini, aynı zamanda biçimsel olarak sanattan ne tür farklılıklar içerdiğini ve hangi niteliklerden ötürü estetikle ilişkili olduğunu anlamak gerekecektir.

Amerikalı düşünür Joseph Margolis'e göre insan diğer canlılar gibi birinci derecede doğal bir varlık değildir; insanın doğası kültürdür. Her ne kadar insan diğer varlıklar gibi bir doğaya sahipse de onun insan olarak niteliğini oluşturan –bir köpeğin ya da atın niteliğini doğanın oluşturduğu gibi– doğal varlığı değil kültürüdür. Ne var ki kültür insanın oluşturduğu bir şeydir. Demek ki insan kendi kendini oluşturan, insanlığını yaratan bir canlıdır, insan kendinin yaratıcısı, bir kültürel varlık, yani yapay, yapılmış bir olgudur. Margolis'in kullandığı *artefact* sözcüğü Batı dillerinde aynı zamanda "zanaat nesnesi" ya da "sanatla üretilmiş", doğanın ürünü olmayan, yapılmış nesne anlamında kullanılır. Sanat ya da "suni" ve "yapay" sözcüklerinin kökeni "arte", ortaktır. Margolis'in tezi insanın da bir sanat eseri gibi olduğudur. Sanat, insanın kendini anlamak için bütün algıladığını kendine, kendi diliyle sunduğu bir şeydir. Böyle geniş anlamıyla kullanıldığında, sanat, yaşamın kendisi olarak da yorumlanabilir.[1]

1. Joseph Margolis, "Epiloque" (1999: 129-31).

Margolis'in düşüncesine göre insanın sanatı algılaması ile doğayı ya da herhangi bir nesneyi algılaması arasında fark vardır; çünkü insan sanata bakarken sadece maddi bir olgu görmez, sadece bir yüzey üzerinde boyadan, ya da yan yana gelmiş birtakım seslerden ibaret değildir algıladığı.[2] Bir sanat eserine baktığı/dinlediği anda gördüğü/işittiği ile metafizik (yani madde ötesi, ses ötesi) bir şey daha algılar; nasıl ki bir konuşmayı duyduğu zaman sadece sesleri değil, aynı zamanda son derece çeşitlenmiş anlamlar da algılıyor, kavrıyorsa.

Margolis'in ileri sürdüğü, sanatın bir madde olmaktan çok insan gibi metafizik derinliği olan bir varlık olduğu düşüncesi ile, Giambattista Vico'nun insanın ancak kendi yaratmış olduğu ve kendine benzediği için, kültürel olguları anlayabileceği savı arasında paralellik kurulabilir.[3] Bu kapsamda Margolis'in sanatın anlaşılması ve yorumlanması ile ilgili düşünceleri temelde bilişsellik ile ilgili bir yaklaşım da içermektedir. Kant'ın ileri sürdüğü gibi insan kendi zihninden bağımsız olarak doğrudan yaklaşamaz varlığa; onu doğrudan algılayamaz ve bilemez. Onu ancak kendi konumuna göre tekrardan inşa ederek bilebilir. Öte yandan Margolis'in de, Vico'nun da ileri sürdüğü gibi, kültürel nesneler insana ait bir doğanın nesneleri oldukları içindir ki insanın doğrudan algılayabileceği nesnelerdir. Ancak Margolis sanat nesnelerinin değerlendirilmesi ve yorumlanmasında insanın farklı konumlarının farklı anlamlara yol açabileceği, bunların hepsinin farklı kapsamlara göre doğru olabileceği düşüncesindedir. Bu şekilde Margolis göreceli bir sanat yorumunun doğru olacağını ileri sürmektedir. Bu savı kabul edersek, sanat yapıtının çok farklı gerçeklikler içerebileceğini ve katmanlı, çok-yönlü gerçeklerin sanat ile birlikte ortaya çıkabileceğini kabul etmemiz gerekiyor. Margolis'e göre insanın bir kültür varlığı olması ona tarihsel bir boyut kazandırmaktadır. Sanat eseri de böyle bir tarihselliğin ürünüdür. Belli bir zaman içinde yaratılmış olsa da, insanın geçirdiği süreçlerin ürünüdür. Bu bakımdan sanatın madde ötesi varlığı, yani anlamları sonsuz katmanlıdır.

2. J. Margolis, *a.g.y.*: 37.

3. G. Vico (1983). Vico insanı sanat ve kültürün tarihsel gelişimi içinde anlamaya çalışır.

Diğer yandan, Alain Badiou'ya göre sanat, sonlu bir konum içinde sonsuzluğu temsil eden bir hakikatin sunulmasıdır.[4] Yaşamın süreksizliği içinde sonsuzun sunuluşu aynı zamanda biçimlerin oluşum sürecini gerçekleştirmektedir. Biçimlerin oluşum süreci içinde düşüncenin biçimleriyle sanatın biçimleri ve sanat olan'la sanat olmayan'ın biçimleri arasındaki farklar erir gider.[5] Sanat estetik bir olgu olarak görüldüğünde sanat ile yaşam biçimleri arasındaki farklar da yok olacaktır. Margolis de bu konuda çok benzer bir şey söylemektedir: İnsanın sanat ya da sanal olanla gerçek ve pratik olanı bir arada kavrayabileceğini, bir arada düşünebileceğini, birinden ötekine hiç zorluk çekmeden geçebileceğini iddia etmektedir. Sanat ya da hayal ürünü olan, gerçeğe ışık tutan, gerçeğe yansıyarak onu gösterendir. Sonunda sanat olmayan ya da sanat olmaya çalışmayan bir şey de gerçek bir sanat olabilir, çünkü Margolis'e göre insanın bütün algısı bir kültür ürünüdür, kendi yapılandırdığı bir şeydir. Burada Kant'a da referans verilebilir; şöyle ki Kant'a göre insan algıladığı her şeyi, kendi yapılandırdığı bir kurguya göre anlamaktadır; bu da insan kavrayışının temelde estetik ve yaratıcı bir eylem olduğunun ifadesidir.[6]

Burada Tom Rockmore'un sanatın temsil gücü konusunda Platon, Kant ve Hegel arasındaki farkları açıklayan metnini anımsamakta yarar var.[7] Her ne kadar Kant, modern estetik düşüncenin kurucusu ise de, Rockmore'a göre Kant'ın temsil kuramında belirsizlik vardır. Platon'a göre, daha önce de dile getirildiği gibi, sanat gerçeği temsil edemez, yalnızca bir kopyadır. Ama Kant için algının ürünü olan kavrayış imgesel bir şeydir, her ne kadar insan algıladığı nesneyi tekrardan kendi akıl kurgusuna göre yapılandırıyorsa da, burada bir temsil söz konusudur. Yani algının sonucunda oluşan imgelem nesneden tamamen bağımsız değildir. Bu açıdan herhangi bir temsil –ki buna sanat da dahildir– nesneden bağımsız değildir ve bir şekilde, temsilin kavranması, gerçeğin bilinmesiyle ilgilidir. İşte Kant'a göre, sonunda sosyal bir anlaşma içinde öznel bir evrenselli-

4. A. Badiou (2005: 10-11). 5. Jacques Rancière (2004: 92).

6. Bkz. Joseph Margolis'in Kant incelemesi ve Hegel ile karşılaştırması (2009b, Bölüm 1: 3-9).

7. Tom Rockmore (1996) ve Immanuel Kant (1967).

ğe dönüşse, bir tür ortak inanç olarak paylaşılsa da, toplumsal olmaktan çok bireyseldir bu.[8] Oysa Hegel için sanat toplumun tarihsel gelişimiyle biçim bulan bir şeydir ve ruhun o gelişim içindeki yerini temsil eder. Bu bakımdan Hegel düşüncesinde sanatın sosyal rolü ve bu "toplumun ifadesi" olması niteliği öncelik taşır. Hegel *Estetik* kitabında farklı sanat türlerini incelerken onları hep toplumların gelişmişliğini ve bilinç düzeyini açıklayıcı olarak görmüştür.[9]

Batı yazınında, Platon'dan başlayarak Kant'a kadar sanatın, güzel'in, ya da beğeninin ölçütü her zaman "iyi" ile ilişkisi açısından kurulmuştur. Bu "iyi" de zamanın değer yargılarına ve toplumsal iyinin ne olduğuna göre değişebilmiştir. Buna karşın sanat felsefesi ya da estetik düşünce sanattaki değeri genelde tek bir normatif ya da mutlak sabit olarak görme eğiliminde olagelmiştir.

Estetik, sanat ve kültür konusunda, bu düşünceler dışında farklı kuramlar da var. Öncelikle sanatı kültür dışında ve ötesinde gören kuramlar, özellikle 20. yüzyıl sanatını ve avangardı, kültür dışında bir olgu olarak ele almışlardır. Bunların açıklamasına girmeden estetiğin kültür ile ilgili diğer bazı açıklamalarına değinebiliriz. Bunlar da estetik nitelikleri ve sanat/estetik ilişkisine yaklaşımı farklı kültürel konumlar açısından ele almaktadırlar. Sözel kültürler, okuryazar kültürler, doğaya bağımlı kültürler, endüstriyel kültürler ve dijital kültürlerin her birinin sanatının farklı konumda ve işlevsellikte olduğu ve buna bağlı olarak sanatlardaki biçimsel, yani estetik, anlayışların da farklı olduğu ileri sürülmektedir.

1. Kültürel Farklar, Estetik Farklar

Sanatın kültürel kapsam içinde yer alıp almadığı tartışmasını biraz erteleyerek, önce kültürel farklılıkların nasıl ve ne tür estetik farklara yol açtığı üzerinde düşünelim. Her ne kadar hiçbir kültür tamamen dış etkilerden ve çeşitlilikten uzak, tam bir tekbiçimlilik (*uniformity*) göstermezse de bir bütün olarak bir başka kültürden farklılıklar gösterir. Bu ise o kültüre bağlı insanların bir arada kurdukları yaşam tarzının dünya ile ne tür ilişkilere göre kurgulandığına bağlı-

8. Immanuel Kant (1952: 84). 9. G. W. F. Hegel (1975, cilt II).

dır. Temelde insanın dünya ile –kendi dışındaki her şey ile– ilişkisi zaman ve mekân içinde belirlenir. Yani zamanın nasıl düzenlendiği, nasıl aktığı, mekânın nasıl algılandığı ve mekân içindeki olguların birbirleriyle olan ilişkilerinin ne tür bir düzene göre konumlandığı o kültürün en temel niteliklerini oluşturur ve insanların algılarını koşullandırır.

Farklı kültürlerin farklı sanatsal ifadelerini kurgu ve yapılarına göre incelediğimizde, bunlarda farklı düzen ve sistemlerin egemen olduğunu görüyoruz. Dahası, bir kültürün farklı ifade ve sanatları arasında bazı düzen ortaklıkları olduğunu da saptayabiliyoruz. Örneğin, Rönesans'ta gelişen perspektif sisteminin mekân düzeni ile ilgili kurgusunu, biraz daha sonraki bir dönemde de olsa aynı kültürün müziğinde ve kentsel örgütlenmesinde de bulabiliyoruz. Bu konuda ayrıntılı örnekler sunmak açıklayıcı olacaktır. Tarihteki her kültürü tek tek incelemek imkânsız olsa da burada bazı genel farklılıkları ortaya koyan örnekler verebiliriz.

A. Parataktik/Sintaktik

Kültürel ifadelerin şekillenmesinde toplumun sözel ya da yaygın olarak okuryazar olması en önemli etkenlerden biridir. Ayrıntılı açıklamalara girmeden, sözel kültürlerin tamamen belleğe bağımlı kültürler oldukları için bilgiyi hafızada tutmak üzere kolaylık sağlayan bazı biçimsel ve kurgusal nitelikleri tercih ettikleri söylenebilir. Örneğin genellemeler yerine özel ve öyküsel örnekler kullanarak, sözleri ritmik, benzerlikleri ve uyumları olan seslerle kurgulayarak, bazı nitelikleri mecaz ve benzetmelerle tasvir ederek eklemlenen sözel anlatımlar belleğe yardımcı olmaktadır. Sözel kültürlerde belleğin çok güçlü olduğunu ve bu kültürlerin bireylerinin şiirsel dile yatkın olduklarını izliyoruz.[10] Yakın zamana kadar Anadolu'da yaşayan halkların çoğunun sözel kültürler olduklarını, bu nedenle dillerinin mecaz dolu ve şiirsel olduğunu söylemek mümkün. Buna karşın bilgi aktarımının yazılı olduğu kültürlerde bu şiirsel niteliklere gereksinim yoktur ve anlatımlar giderek daha kavramsal, genel ve karmaşık cümlelerle yapılır. Cümlelerde anafikir ve yardımcı fikir-

10. Eric A. Havelock (1967).

ler yer alır; bir başka deyişle hiyerarşik, yani kademelenmiş bir sistem oluşmuştur, her şey aynı değerde değildir. Öte yandan sözel kültürlerde cümleler kısadır ve her cümlenin değeri, her fikrin ve anlatımın değeri eşittir. Buna "parataktik" diyoruz. Burada bütün, bir şekilde yan yana eklenen özerk parçalardan oluşmaktadır. Halbuki okuryazar kültürlerin anlatımlarında bütün birbirinden koparılamaz ve farklı değerde, farklı gruplamalarla birbirine eklemlenen parçalardan oluşur. "Sintaktik" bir düzende hiçbir parçayı bütünden koparamazsınız. Eric Havelock öğelerin art arda sıralandığı parataktik düzene örnek olarak Homeros destanlarını, sintaktik düzene örnek olarak da Platon dönemi düşünce yapısını, özellikle Sokrates' in getirdiği değişiklikleri göstermektedir.[11] Bu iki farklı düzen örneğini başka kültürlerde de bulabiliriz. Aslında çok eklemlenmiş, incelmiş ve belirli bir dünya birikimi elde etmiş kültürlerin hiyerarşik (kademeli) ve sintaktik (tümel) bir yapıya sahip olduklarını söyleyebiliriz. Buna karşın daha ziyade kendi içine dönük, dış ilişkileri fazla gelişmemiş ve doğaya bağımlı kültürlerin parataktik bir yapıya sahip oldukları söylenebilir. Parataktik bir düzenin en karmaşıklaştığı durumda bile gruplanmalar teker teker eklenmelerle gerçekleşir, parçalar hâlâ oldukça eşit değerdedir. Bu tür düzenleri dil yapısı dışında, örneğin bir yerleşimdeki yapı birimlerinin birbirleriyle ilişkilendirilmesinde ve arazi üzerindeki yayılış tarzında da izleyebiliriz. Hiyerarşik bir düzen hâkim değildir.

Kuşkusuz kültür analizlerini basit karşılaştırmalara indirgemek sadece genellemelere yol açıyor. Bu bakımdan hiçbir kültürü birkaç vasıf ile tarif edemeyiz. Örneğin Osmanlı kültürü klasik döneminde, özellikle bir saray kültürü olarak okuryazar bir kültür olmasına karşın, yine de birçok anlatımında şiirsel bir dili ve onun özelliklerini kullanmış, mecazlar ve kapalı referanslarla mesajlarını iletmiştir. Bir ortaçağ ve Doğu kültürü olarak mekân ve zaman düzenlerini döngüsel bir sistemle kurgulamıştır. Müziğinde ve resminde, mimari yerleştirmelerinde döngüsel, helezonik bir hareket şekli hâkimdir.

Buna karşın Batı'nın Rönesans'tan itibaren geliştirdiği kültür hem okuryazar, hem de dünyaya egemen olmak isteyen baskın bir yaklaşımın özelliklerini taşıyordu. Çizgisel, ortogonal (dik açılı), sü-

11. Eric A. Havelock (1967: vii, "Introduction").

rekli olarak ileriye hareket eden, pratik bir algıya öncelik veren bir kültür olarak gelişti. Batı sanatında resim, müzik ve kent mimarisi de bu çizgisel ve gelişimci düzene uyar. En kısa zamanda hedefe ulaşmak önemlidir.

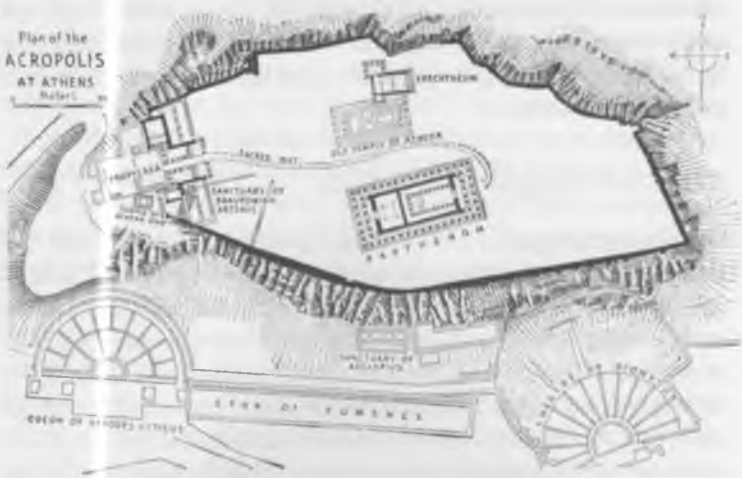
B. Mekân ve Zamanda Farklı Düzenler

Kültürlerin birbirinden farklılıklarını, insanın bilgiyi biriktirişi, depolayışı ve aktarımıyla ilgili araçlara göre yapsak da, bu farklılıkların temelde dünyayı ve varlığı algılamada kurulan yapıyla, ya da insanın kendini ne tür bir düzen içinde mekân ve zamana yerleştirdiğiyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Eski çağlardan bugüne kadar tarih içinde kültürleri en fazla farklılaştırmış olan olaylar yazının icadı, matbaanın icadı, *camera obscura*'nın (karanlık kutu) icadı ve dolayısıyla fotoğraf makinasının icadı, buharlı makinaların icadı, elektriğin icadı, kitlesel üretim ve dijital sistemlerin gelişimi olarak görülebilse de, sonuçta bunların getirdikleri farklılıklar en temelde insanın zaman ve mekân ile ilişkisinde kendini göstermektedir.

Sanatların mekânsal düzenler açısından çözümlenmesi sadece Batı sanatının teknolojik gelişimle ilişkili farklılaşmasını değil, Batı-dışı kültürlerin de, çizgisel bir tarih kurgusu izlenmeden, farklı zaman birimleri içindeki kendilerine özgü farklılıklarını ve dolayısıyla estetiklerini ortaya koyacaktır.

Bu yüzden belki de öncelikle parataktik ve sintaktik düzenleri bir kez de bu açıdan düşünmeliyiz. Özellikle mekânsal düzen bakımından parataktik bir yaklaşım "yer"in tikelliği, özelliği ve eşsizliği anlayışı üzerinde durur. Homeros destanlarında ve Antik Yunan' da her yerin bir tanrısı olduğunu görüyoruz. Her farklı yeri farklılığıyla kutsama, kent dokusu içindeki dolaşıma, yapıların birbirleriyle ilişkilerindeki düzene de yansımaktadır. Bir şekilde her yapının yerinin de özel olduğunu ve yeryüzü üzerindeki tikel konumu dolayısıyla diğer yapılarla ilişki kurduğuna tanık oluruz. Her yapı, yeryüzü üstünde kendine uygun ideal bir konuma sahiptir. Böylece her tek yapının düzeni de farklı olabilmektedir.[12] Farklı mekânlar, her biri aynı değerde olacak şekilde bir bütün oluştururlar. Bu tür para-

12. C. A. Doxiadis, Aristoteles'e referans vererek, daha önceki arkaik dönem



Yunan Akropolü Planı. Doxiadis'in tezine göre akropoldeki bütün yapılar, yerleşme planlanmamış gibi doğal bir görünümde ve arkadaki manzaraya engel olmayacak şekilde yerleştirilmiştir. (Bkz. C. A. Doxiadis, 1972.)

taktik bir düzende her tek parça ve öğe kendi başına konumlanır ve kendi dışındaki her şey ile eşit değerdedir. Kademeli bir düzene göre değer kazanmamaktadır. Bu tür bir yapı, dilin örgütlenmesinde de karşımıza çıkar. Homeros'un dili ve destanlarındaki sıralanış hiyerarşik, yani kademeli değildir. Her tek cümle bir diğer cümle ile eşdeğerdedir. Cümleler art arda sıralanır ama aralarında içerik açısından herhangi bir öncelik ya da ikincilik, üçüncülük yoktur. Öykünün gelişimi de bu tür bir mantığa göre oluşur. Yani bir cenaze, bir akşam yemeği kadar ya da o anda seyredilen denizin rengi kadar önemlidir; hiçbir konu bir diğerinin önüne geçmez. Bir Yunan akropol örneğinde gördüğümüz düzen ya da yine aynı şekilde Bursa Muradiye türbeler bahçesinde gördüğümüz yapıların her birinin bağımsız yerleşimi ile mekân düzeninde tanık olduğumuz parataktik

---

mimari düzeninde dik açılı bölünmeler olmadığı halde bunun bir düzensizlik değil, kendine göre bir düzen sistemi olduğunu açıklar ve erken Yunan mimarisine bu gözle bakar (1972).



Bursa'da Muradiye Külliyesi'nde Muradiye Camisi yanında birçok türbe içeren mezarlık, mihrapların kıbleye yönlenmesi dışında, dik açılı yerleştirmeler içermemekte, yapılar birbirleriyle doğal bir sit ilişkisi içinde bulunmaktadır. Bu türbeler yaklaşık 1426 ile 1444 yılları arasında yapılmıştır.

anlayışın karşılığını dilde de görmüş oluyoruz.[13] Halbuki sintaktik düzen anlayışında yapılar ve dolaşım her tek yapının genel bir kurguya uymasıyla oluşturulmaktadır. Kademeli bir düzen söz konusudur ve tüm parçalar bütün içinde anlam kazanırlar. Tikel değerler, bütünden bağımsız olarak düşünülemez. Sintaktik bir düzen ile tamamen tekrarlamalı bir düzen arasında büyük fark vardır. Örneğin ortogonal bir örüntüye göre kurgulanmış olduğunda bile parataktik bir düzende hiçbir yer bir diğerinden farklı değildir. Burada yapıların farklılaşması sadece yüzeysel bir farklılık oluşturur, çünkü temelde kapsama göre farklılaşmış değildirler.

Bu iki farklı anlayışta, temelde doğaya bağlı ve deneyimsel bir estetik anlayışla, kavramın önplana çıktığı, belirli düşünce ve önceliklere göre her şeyin hiyerarşik olarak değer bulduğu, farklı bir estetik anlayış olduğunu görüyoruz. Kavramsal ve kademeli olanda bir anafikir, ya da öncelikli bir içerik vardır ve diğer bütün olgular

13. Erken Osmanlı mimarisinde, Fatih döneminden sonra görülen dik açılı ilişkiler yoktur; hatta Selçuklu mimarisi araziye her bir yapının gereksinimlerine göre yerleşir: bu düzen anlayışını Bursa Muradiye kompleksindeki türbelerin dağılımında görebiliyoruz.

ona tabidir. Bu tür bir estetiğin doğadan giderek daha fazla bağımsızlaşmış bir kültürün ifadesi olduğunu söyleyebiliriz.

Bu radikal değişimle ilgili olarak tarihte karşımıza çıkan ilk önemli örnek Homeros karşıtı olan Sokrates'in anlayışıdır. Homeros kültürü ne kadar doğaya ve bedene bağımlı bir kültür ise, eğitimini ve değer aktarımını müzik ve jimnastik ile eğitilen bir ortamda sözel olarak yapıyorsa, Sokrates'in anlayışı da o ölçüde, artık insan bedeninin küçümsenmeye başladığı, zihin ve kavramların önplana geçtiği bir kültürü ifade etmektedir.[14]

Tarih boyunca insan giderek doğadan bağımsızlaşıyor. Aydınlanma dönemine gelindiğinde, sanatın bağımsızlaşmasını, yani özerk hale gelmesini insanın kendini artık doğadan tamamen bağımsız bir özne olarak görmesine bağlayabiliriz. Böyle bir konumda artık sanatın ya da beğeninin kesin olarak saptanabilen herhangi bir ölçütü yoktur. Kant'ın "Üçüncü Eleştiri"yi yazdığı 18. yüzyıl sonunda (1790) Aydınlanma düşüncesi insanın doğadan tamamen bağımsızlaştığı ve zihni ile doğruyu bulabileceği savını taşıyordu. Hiç değilse Batılı insan, endüstrileşmenin ilk adımlarıyla birlikte artık meselesinin doğa değil kültür olduğunu, yani insanın yarattığı bir gerçeğin bağımlılığında olduğunu anlıyordu. Buna göre tercihler, doğanın güdümü ile değil, çok daha karmaşık, ama sonunda zihinsel olarak berraklaşan verilere göre yapılacaktı. Beğeni, yani sanatın değerleriyle ilgili tercihler de artık insanın bağımsız seçimlerine bağlı olacaktı. Her ne kadar Kant buna hâlâ "güzel" adını veriyorsa da, o güne kadar ölçüt olarak görülen güzel, artık ölçüt olmaktan çıkıyordu. İnsan doğaya bağımlı olarak yaşadığı sürece ölçüt "güzel" idi; güzel ile iyi ve hoş olan birbirinden farklı ve bağımsız değildi. Biçim ile anlam, yani içerik, bağımsız değildi. Doğanın düzeninde genellikle iyi olan güzeldir, hoştur. Kent de, yani kültürün insanın doğası olduğu bir yaşamın endüstriyel üretim yoluyla sürdürüldüğü kapsamda ise, güzel artık eskiden anlaşılan güzel olmadığı gibi, iyi ile de ilişkili değildir. Bu bakımdan Kant'ın beğeninin hiçbir kav-

14. Guillemette Bolens (2000). Bolens, doktora tezinden uyarlanmış bu kitabında erken Batı edebiyatında insan bedeninin hangi değerlere göre anlaşıldığını ve kültürün nasıl buna bağlı olarak şekillendiğini anlatmaktadır; aynı anlayışın mimariye olduğu gibi başka sanatlara da yansıdığını biliyoruz.

ramsal ve nesnel ölçütünün olmaması hakkında sunduğu açıklama, insanın yeni bir dünyadaki, doğadan kopmuş bir dünyadaki konumu için geçerlidir. Bu konumda hoş, iyi ve güzel ilişkisiz hale gelmiştir.

Margolis'e göre insan nasıl dil öğrenirse, sanatı görünce onun içeriğini ve ne temsil ettiğini anlamayı da öğrenir.[15] Bir ev resmine baktığı zaman tuval üzerindeki boyayı değil, evi görür. Gerçek ev ile burada hayal gücünün ürünü olan ev birbirine geçmiştir. Sanatın etik ile ilişkisi ve insan hayatındaki önemli rolü de sanatı böyle, gerçekmiş gibi algılayabilme becerimizle ilgilidir. Sanatın yanılsama yoluyla gerçekmiş gibi görülmesi, çeşitli sanat kuramlarının temel konusu olmuştur. Bu bağlamda *mimesis*, *katharsis*, terapi, eğitim ve avangard ile ilgili kuramları gündeme getirebiliriz.

2. Zaman Boyutu

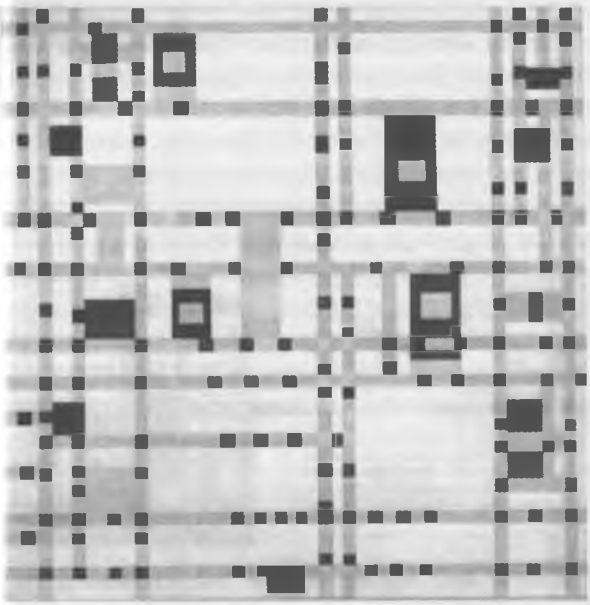
Claudel şöyle diyor: "Zaman, yok olmak için var olacak herkese bahşedilmiş bir yoldur."[16]

Zaman nedir ki onun varlığını ancak süreklilik sayesinde anlayabiliyoruz; her şeyin eskiyip, parçalanıp yok oluşunu algıladığımız gibi. Zaman herhangi kesin bir şekilde hesaplanamaz, ancak genel olarak gökyüzündeki hareketlere bağlı olarak düzenlenebilir. Yine de zaman hakkındaki kavram ve yaşantılar kültürden kültüre, sanattan sanata değiştiği gibi çağlar boyunca da değişmiştir; bu değişimler bizim kendimizle, dünya ile ve dünyayı temsil etmek için kullandığımız araçlarla olan ilişkilerimize bağlı olmuştur.

Sanatlar, müzik, resim, mimari ve kent genellikle zamanın akışındaki, günlerin ve mevsimlerin hareketindeki sonsuz çeşitliliğe göre biçimlenmiş ve bu farklı yaşantıları döngüsel değişimlere göre ifade etmek ve ortaya çıkarmak istemişlerdir. Örneğin Poussin gibi

15. Aristoteles, Platon'un kötü öykülerin, dehşet ve vahşetin sahnelenmemesini isteyen eleştirilerine karşı, bu tür örnekleri seyrederek ve sahnelemeden ibaret olduklarını bilerek, kendi ruhumuzu huzursuzluklarından arındırdığımızı ileri süren bir *katharsis* kuramı ortaya koymuştur. Bkz. Aristoteles (1976).

16. Paul Claudel, *Art Poetique*'den. Alıntılayan Maurice Merleau-Ponty (1945: 469).



Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43
Modern Sanatlar Müzesi, New York

bir ressam için zamanı ifade eden nitelikler gün ve mevsimleri temsil eden manzaralarında felsefi bir içerik oluşturuyordu.[17] Zaman içinde süreklilik birçok şeye zengin bir değer kazandırır, eski dostluklar gibi. Zira süreklilik içinde zamanın farklı şekillerini yaşarız.

Sanatlar aynı zamanda mekân ve zaman sanatları olarak da ayrılırlar. Mimarlık ve kent bizi zamanla ve müzikle ilgili zamansal sanatlar olarak etkiler. Kent sürekli olarak yeniden yaratılan bir olgudur, çünkü hiçbir zaman bütünüyle tanınamaz. Kent hiçbir zaman katı bir imge olarak kalamaz; sürekli değişim halindedir. Bundan dolayı, kentin tasarımına zaman açısından da yaklaşmak gerekir. Bu, daha kısıtlı bir şekilde mimari için de geçerlidir. Mimarinin bu za-

17. Andrew Butterfield (2008).



Jan Vermeer, *Sütçü Kadın*, yak. 1658-60
Rijksmuseum, Amsterdam

mansal boyutu onu müzikle ilişkilendirir. Piet Mondrian New York'ta ritim dolu resimlerini kentin temposunu simgeleyen caz müziğinden esinlenerek oluşturmuştur.

Ancak, günümüzün kültürel ortamında, hız ve bağımsızlık arayışı ve her şeyin sürekli, sonsuz tekrarı ve üretimi ile birlikte, zaman niteliğini yitirmiş gibidir.[18] 20. yüzyıl başının filmlerini seyreder-

18. Örneğin Elsworth Kelly, şerit resimlerinde, 1960'ların diğer bazı minimalist ressamları gibi hızı ve hareketi ifade etmeye çalışmıştır.

ken, kent yaşamını anlatan izlenimci resimlere bakarken, modernizm öncesi insanların gündelik yaşamlarına dair romanları okurken[19] zamanın geçişini ve gün boyunca değişen ritim, renk ve ışıkları yaşarız. Sabah işe gidişin akşamki dönüşten farkı, ya da kadınların ev işleriyle dolu günleri boyunca mekânların günün zamanına göre nasıl değiştiği, bütün bu yaşantılar artık sanki nostaljik bir geçmişe ait gibidir.[20]

Modernizm yeni bir zaman anlayışının çelişkisini ifade etmektedir; sürekli geleceğe bakarak, geçmişi inkâr etmek ve geçmişin sadece bir yadigâr olarak saklanması, şimdiyi yaşamamak anlamına gelmektedir. Bu zaman anlayışı aynı zamanda müze kültürünü doğurmuştur. İslamiyette ya da modern öncesi kültürlerde geçmiş, bir zamanlar olmuş ve tekrarlanacak olan ideal bir zaman olarak düşünülür. Zaman mitik bir olgu, bir kader ve bir vaattir. Onun için geçmişin olduğu gibi, dondurularak korunması önemli değildir, çünkü her şey sürekli olarak yeniden yaratılmaktadır: Geçmişe ait şeylerin saklanması gerekmez, dolayısıyla müzeye de gerek yoktur, zaman geçmişin ve geleceğin icabına bakacaktır. Bu anlayışın en bariz örneği, Japon mabetlerinin her yirmi yılda bir yeniden inşa edilmesinde çıkar karşımıza. Mabet ne yeni ne de eskidir, hem eskidir hem de yeni; ideal bir biçim olarak hep yenilenmektedir. Gözün mekanik modeline dayanan, yeni bir görüş şeklinin icadında, yani *camera obscura*'nın icadında da temel olan ve Aydınlanma'yı etkileyen yeni mekân anlayışı ve dünyayı tek bir bakış noktasından görüş, insanı gördüğü ile sabit bir ilişki içine sokmuştur. Bütün görüş alanı ufuktaki geleceğin vaadi olan tek bir noktaya yönlendirilmiştir. Ânı yaşamadan sürekli olarak geleceğe yönlendiririliriz. Bugünse hiçbir zaman ulaşılamayacak bir geleceğe doğru giderek daha da hızlı ilerlemekteyiz; daha hızlı koşmaya, hep sınırları aşmaya kışkırtılmaktayız.

19. İzlenimciliğin en önemli yeniliklerinden biri kuşkusuz zamanın geçişinin ifade edilişiydi. Bunu özellikle Manet'nin resimlerinde görüyoruz. Renoir birçok tuvalinde Paris'teki yaşam ve sosyal etkinlikleri temsil ederken, Manet günün farklı saatlerinde aynı görünüşü farklı renk ve atmosfer içinde resmetmişti. Bkz. www.artchive.com/artchive/M/manet.html.

20. Vermeer'in iç mekân resimleri çoğunlukla, kadınların davranışları ile günün belli saatlerini ifade ettiği içsel atmosferler içerir. Bkz. www.essentialvermeer.com.



Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, fresk, 1508-11
Vatikan Sarayı, Segnatura Odası

Burada, zaman yaşantısının, zamanı deneyimleyişimizin bilinç ile ilişkisini ve temsiliyeti nasıl oluşturduğumuzu, davranış ve hareketlerimizi nasıl anladığımızı irdelemek ilginç olacaktır. Ernst Cassirer, Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty ve Heidegger zamanı, Batı-dışı kültürlerin kavramlarına oldukça yakın bir şekilde ifade etmişlerdir. Aydınlanma ve yarattığı mekanik ve bilimsel modeller modern dünyanın görünüşünü değiştirmişse de, Batı-dışı kültürlere ait döngüsel ve helezonik zaman kavramı, yaşam ve zaman ile olan ilişkimizi ve bilincin işleyişini daha iyi ifade etmektedir. Erken döneminde modernite zamana soyut bir anlayışla yaklaşmış ve dünya kavramını böyle bir modele göre yapılandırmıştır; bir başka şekilde söyleyecek olursak, zamanı bir hareket ve değişim vasfı olarak değil, çizgisel mekanik bir ilerleme olarak anlamıştır. Bu anlayışın en bariz ifadesine Corbusier'nin "La Ville radieuse" (Işıldayan Şehir) projesinde, Mies van der Rohe'nin geç dönem mimarisinde ve kuşkusuz 1950'lerden sonra gelişen modern kent ve mimari deneyimlerinde rastlıyoruz.[21] Ancak kuşkusuz modernizme karşı eleş-



Le Corbusier, "La Ville radieuse" (Işıldayan Şehir) çizim. Corbusier'nin tasarımları çizgisel ve mekanik bir düzen içerir. Corbusier tasarladığı konutları da birer yaşam fabrikası olarak nitelendirmiştir.

tiriler zaman ve mekân kavramlarına, yerel anlayışlarla ilgili daha duyarlı yaklaşımların getirilmesine de katkıda bulunmuştur. Örneğin Kenneth Frampton'un "Eleştirel Yerellik" metninde bu tür örneklere rastlıyoruz.[22] Bu nedenle inanıyorum ki, 20. yüzyıl fenomenoloji düşünürlerinin açıklamaları İslam kentlerinde ve sanatında, ve günümüzde de varlığını sürdüren birçok yerel kültürde gördüğümüz farklı zaman anlayışına çok yakındır.

Öncelikle belirtmeliyiz ki, zamanı anlamak ve temsil etmek için en önemli aracılardan biri dildir. Ernst Cassirer bu konuda önemli

21. Bkz. Le Corbusier, La Ville radieuse: en.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier; Mies van der Rohe: www.greatbuildings.com/..../Ludwig_Mies_van_der_Rohe.html.

22. Kenneth Frampton (1983).

görüşler ortaya koyuyor: "Zamana ait durum ve ilişkiler tarif edildiğinde dil öncelikle mekânsal kavramlara başvurur... Böylece zamanın biçimi, mekân ve madde koşullarını anladığımız kadarıyla ifade bulmaktadır. ... Böyle bir kalıplamanın tek nedeni zamana asıl anlamını vermek, yani onu salt geleceğe ait kılmaktır. Bu konuda mitoloji dilden daha derin bir anlama ve zamanın daha ilksel bir şekline ulaşır; zira mitoloji dünyayı durağan bir şekil olarak değil, bitmeyecek bir gelecek ve her an yenilenen bir metamorfoz olarak görür ve evrensel bir zaman sezgisi içerir. ... Aslında, oluşan, oluşmuş olan ve gelecek arasındaki farklılıkların sezgisiyle anlamını bulur... mitolojide zaman herhangi bir şekilde kuramsal olarak düşünülmeden, varoluşun kozmik düzeni olarak, bireylere ve hatta tanrılara varlık ve yaşam veren kader olarak yaşanır. ... Zaman önceyi ve sonrayı düzene koymak için kurulmuş ideal bir örüntü değil, bu örüntüyü kendisi ören şeydir... onun içinde onun oluşturduğu ilksel gerçek, bütün dünyevi ve zahiri varlıklar, insan ve kutsal olanlar, ona bağlıdırlar ve onun içindedirler..."[23]

Cassirer'in izah ettiği gibi, dil yoluyla zamana referans verirken mekân kavramlarını, maddi imgeleri kullanırız. Ancak dilin bazı ritmik düzenler ve bazı niteliksel deyimler kullanarak zamanı biçimlendirdiği durumlar da vardır. Bunun yanında, bütün dillerin, mekândan ziyade zaman ifade eden kullanımları vardır ve bunlar da şiir diline aittir. Her dilde, şiirin kurulduğu biçimler dile özgü sentakslarla ya da kurgularla ilişkilidir; örneğin Osmanlı şiirinde farklı zamanları ifade eden fiil halleri farklı ritimler içerir: *failun*, *failatun*, *mefailun* gibi. Şiirlerin farklı ritimleri bu fiillere göre biçimlenir. Arapça da benzer kurgusu ile gerçek bir şiir dilidir. Her dilin kendine ait şiirsel biçimi ve düzeni vardır; bu da her dilin ve her kültürün zamana farklı yaklaştığını göstermektedir. Örneğin Türkçenin, öyküsel dilde bazı ortak deyimler kullanarak zaman ile kendine özgü bir ilişki kurduğunu görebiliriz. Örnek olarak "bir varmış bir yokmuş" ya da "kırk gün kırk gece" gibi ifadeler döngüsel bir zaman anlayışını ifade eder. "Güle güle git, güle güle gel" de buna benzer bir örnek. Sayı ya da çoğul kullanım yerine nesne isimlerinin birkaç

23. Ernst Cassirer (1972).

kez tekrarlandığı dillerde, nesnelere mekânsal değil zamansal olarak yaklaşıldığını görürüz. "Üç elma" demek yerine, "elma elma elma" dediğimizde ister istemez zamanı harekete geçirmekteyizdir.

İslamda zamanın hep yinelenen sürekli bir sarmal olarak kavranması, tarihsel olmaktan çok mitik bir zaman anlayışını ifade eder. Henry Corbin'e göre, "Hıristiyan bilincinin doğuşu ve yayılması tarihsel bir farkındalığın uyanışı ve gelişimi demektir. Hıristiyan düşüncesinin İsa'nın doğumu ile gerçekleşen bir olguya odaklanması Hıristiyanlık tarihinin başlangıcıdır. Bedenleşme tanrının tarihe girmesi anlamına gelir. Bunun sonucunda dinsel bilinç tarihsel anlamı sürekli gündeme getirerek onu kutsal kitap ile denklemeye çalışır. İslamda tarihsel bilinç tarihteki bir olguya bağımlı değildir, tarih ötesi bir olguyla ilgilidir (bir meta tarihtir). Bu tarih sonrası değil, tarih ötesi anlamına gelir."[24] Corbin aynı zamanda İslam felsefesinin, Batı felsefesini ilgilendirmiş olan tarihsel bilinç sorunlarıyla ilgilenmediğini, zamanı çift yönlü olarak düşündüğünü söyler. Başlangıçtan beri süregelen bir hareket ve sürekli başa dönen bir hareket vardır. Bu hareketler yatay olmaktan çok dikey hareketlerdir. İslam düşünürleri evreni çizgisel bir yolda ilerleyen bir şey olarak değil, sürekli yükselen bir şey olarak görmüşlerdir. Geçmiş arkamızda değil altımızdadır. Yükselen yol aynı zamanda tinsel niteliklerin kademelerini ifade eder.[25]

Öte yandan Aydınlanma ile birlikte zaman kavramı Batı'da da önemli bir şekilde değişmiştir. Cassirer'e göre, "... köken sorunu mitolojiden felsefeye aktarıldığında yeni bir ilişki ortaya çıkar. Buna kuramsal, refleksif düşünme diyoruz. Başlangıç düşüncesinin mitik kavramı yerine ilke kavramı gelişir... ama sorun şeylerin ilkesi yerine salt ilke ve ilkenin varlığı ve gerçeği düşüncesine dönüşür. Felsefe bu sorunu başlattığı, ve gerçeğin ilkesi yerine anlam ve hakikatin ilkesini araştırdığı zaman, varlık ve zaman arasındaki tüm bağlar bir anda çözülür ve varlık kendini zaman dışı olarak keşfeder. Zaman denilen şey bu durumda sadece bir isme dönüşür. Ne önce ne de sonra vardır... ve tüm varlık sadece şimdi'de kurulur. ... Bu zaman dışı hakikat kavramına tekabül eden zaman dışı varlık kavramı, *logos*'

24. Henry Corbin (1986: 27-9). 25. *A.g.y.*: 30-1.

un mitten bağımsızlaşmasının işaretidir ve arı düşüncenin kaderin mitik güçlerinden özgürleşmesini ifade eder."[26]

Mitik zamandan tarihsel zamana geçiş yavaş bir süreç olarak ortaçağdan Aydınlanma'ya kadar sürer ve Kant ve Hegel düşüncesinde sonuçlanır. Hegel tin ve felsefe ile ilgili olan tarihsel zaman kavramını geliştirir.[27] "Zaman kavramındaki değişim, farklı bir epistem ve neyi nasıl algıladığımızın değiştiğini de gösterir."[28]

Heidegger ve Merleau-Ponty zamandan *ek-stase* olarak, bir kendinden-geçme olarak söz ederler.[29] Bu kavram doğrudan İslam estetiğiyle ilgilidir. İslamda hayranlık ve güzellik karşısındaki duygu ile ilgili en temel kavramlardan biri *vecd*'dir. Vecd, algılanan olgunun karşısında kendinden geçme ve şimdiki ânın geçmişe ve geleceğe egemen olması anlamına gelir. Bir anlamda, vecd sırasında zaman yok olur ya da maddi ilişkilerini yitirir.[30] Batılı ya da günümüz kültüründe "en kısa yol düz çizgidir" tabirinin her şeye egemen oluşundaki gibi, İslamda da vecd insanı her an hem geçmişi, hem de geleceği içeren bir sürekliliğe, yön değiştiren ama döngüsel olan ve sonsuzca helezon çizen bir sürece ait kılar. Batı kültürünün çizgisel, Batı-dışı kültürlerin ise eğrisel olduğu söylenir. Mimarlık, görsellik ve müzikle ilgili düzenleri incelediğimizde bunun doğru bir saptama olduğunu görürüz. Bu temelde mekân ve zamana ait bir kavramdır. İslamda yaratılış süreklidir, zira zaman hep geriye döner ve kendi üstüne katlanır. Dünya sürekli olarak yeniden yaratılır ve yenilenir. Bütün İslam sanatları bu sürekli hayata gelişi, geri çekilişi ve yeni biçimlerin ortaya çıkışını ifade ederler; döngüsel ve sürekli bir hareket vardır. Çağdaş Batı anlayışında ise yaratılış bir kez olur ve sonra ilerleme gelir: başlangıç, ilerleyiş ve son. Mekânla ilgili olarak bu kavramı en iyi *perspektif* ifade etmektedir. Ortaçağların El-Kindi gibi İslam bilginleri optik şuaların çizgisel olarak uygulandığında perspektif yaratacağını biliyorlardı. Ancak İslamda görsel ifa-

26. Ernst Cassirer (1972: 189-90).

27. Hegel'e göre tin kültür aracılığıyla dışavurur ve belli bir noktada, felsefe aracılığıyla zaman ve düşünce birliği kurulunca, kendinin bilincine varır (1994a: 167).

28. Gilles Deleuze, *Les Cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com.

29. Maurice Merleau-Ponty (1945).

30. Annemarie Schimmel (1975: 178).

de böyle bir anlayışla uyuşmuyordu, zira bu yöntemde dünyanın görüldüğü sadece tek bir bakış açışı olacaktı.[31]

El-Kindi'nin yazılarında okuduğumuz gibi, her şey etrafına ışın saçar, bu nedenle sonsuz perspektifler vardır; bir olguyu anlatmak için tek bir bakış açısını seçmek indirgemeciliktir. Çin, İslam ve birçok diğer Batı-dışı resimsel sistem, görüntüleri birçok farklı perspektiften anlatır ya da mekânı, dolaşım süresince farklı perspektiflerden algılanan yaşantısal niteliğiyle tanımlar.[32]

Zaman ve mekân hakkındaki kültürel kavramlar aynı zamanda dünyayı nasıl algıladığımızla ve kültür dünyamızı nasıl biçimlendirdiğimizle de ilgilidir. Kant'ın mekân ve zaman kavramı hakkında ilginç görüşleri olan Gilles Deleuze'e göre "*bilişsel olarak bir varlığın kavranma şekli zamandır*". Buna göre zihnin, dünyayı tanımak için yarattığı bilişsel koşullar sentez ve şemadan oluşur. Bu ise dünya hakkındaki kültürel kavram ve algıları oluşturan zaman kavramı ya da biçimi tarafından şartlandırılmıştır. Burada tekrar, bütün kültürlerde insanların aynı dünyayı gördüğünü, ama her kültürün bu sonsuz algı dünyasından, kendi coğrafi, iklimsel ve ekonomik yaşantılarına uygun düşen biçimleri seçtiğini söyleyen Cassirer'i anımsıyoruz. Deleuze'e göre biçimlerin üretimi ve anlaşılması ile ilgili zaman mefhumu (hayatta kalma, anlama ve endüstri ile ilgili) yaşantıların ve anlayışın temel dinamiğini oluşturur. "Bir hayvanın mekân-zamansal dinamizmi, kendi kavrayışına göre yaşantılarından nasıl bir mekân-zamansal alan yarattığıyla ilgilidir... Bir örümceğin şeması nedir? Örümceğin şeması onun ağıdır ve bu ağ, örümceğin zaman ve mekânı nasıl işgal ettiğinin biçimidir. Bunun kanıtı şudur ki örümcek kavramı onun bütün anatomik unsurlarını ve fizyolojik işlevlerini içerir. Örümceğin ağını örmeye yarayan tuhaf bir organı vardır. Bazı olağanüstü örümcekler vardır ki ayaklarından birini kestiğinizde, bu ayağın ağı oluşturmakta rolü olmamasına rağmen, anormal ağlar yapmaya başlarlar. Kendi hemcinslerine kıyasla patolojik ağlar yaparlar. Neden? Bu kesik, zaman ve mekânda bir uyumsuzluk yaratmıştır. Diyebilirim ki bir hayvanın şeması onun mekân-

31. David C. Lindberg (1967: 18).

32. Örneğin Süleymaniye külliyesinde yapılar tek bir bakış noktasından çizgisel bir perspektif üzerinden algılanamazlar, etrafında dolaşmamız gerekir.

zamansal dinamizmidir."[33] Aynı şekilde kültürlerin üretimlerine onların mekân-zamansal dinamizmi olarak bakabiliriz. İslam kenti de özel bir mekân-zamansal dinamizm ya da anlayışla oluştuğundan dolayı onu örümceğin ağına benzetebiliriz.

Deleuze "Şematizm 'refleksif' yargı değildir, belirleyici (*determinant*) yargının boyutudur," diyor. Deleuze'ün bu sözünden anladığım, yarattığımız şemanın *refleksif*, yani eleştirel düşünceyle değil (bilinçli olarak değil), çevremizin koşullarını anladığımız ve onlara uyum sağladığımız şekilde oluştuğudur. Yani öğrenerek ve yaşayarak mekân ve zaman içinde üretiyoruz. Deleuze Kant analizinde şöyle diyor: "*A posteriori* zaman ve mekânda olandır. Bu, tabak, tekerlek ve güneştir. Üretimin koşulu sadece kavrama uyan bir zaman ve mekân tayinidir."[34]

Deleuze'e göre Kant bu düşünceyle ilişkili olarak son derece önemlidir, zira bizi yeni bir dünyanın ve yeni bir zamanın nasıl yaratıldığı konusunda bilinçlendirir. Kant'ta yeni bir zaman anlayışı vardır:

> Kant *a priori*'yi *a posteriori*'nin karşısına koyar. *A priori* tecrübeden bağımsızdır... tecrübeden bağımsız şeyler olabilir mi? Bu evrensel ve gerekli olandır. Oysa bir tecrübe her zaman koşullara bağlı ve özeldir. Ama şunu söylediğimde *–her zaman - her defasında - olacaktır–*, bu tür iddialar tecrübeyle ilişkili değildir. Burada kategori mefhumu karşımıza çıkar. Kategori evrensel bir yüklemdir, evrensel bir özelliktir. Herhangi bir nesneye atfedilen bir nitelik. Gül kırmızı... özel ve koşula bağlı. Gülün bir nedeni var. İşte bu ifade bir yüklemdir... evrensel bir kategoridir.
>
> *A priori* olabilen kategoriler dışında ne var?.. bu da mekân ve zaman mefhumlarıdır, zira her şey mekân ve zaman içindedir. Mekân ve zaman kavram ya da temsiliyet değildir, sadece var olandır. Var olan ile temsil arasındaki farkı ayırt etmemiz gerekir. *A priori*'de iki tür unsur var. ... Görüntü, duyumsanan, *a posteriori*'dir. ... tecrübeye ait olan görüntü ya da olgu (*fenomenon*) cinsindedir ve duyumsanan görüntü ya da biçim, anlaşılan görüntü ya da biçimden farklıdır. Anlaşılabilen kendi içinde bir şeydir, *fenomenon* ya da olgu ya da düşünce olarak bir şeydir. Fenomenon, Yunancada daha henüz bilmediğimiz bir şey ya da bir görüntü demektir. Düşünce olarak şey ise *noumenon*'dur, yani düşüncenin kendisi. Bütün felsefe anlaşıla-

33. Gilles Deleuze, *Les Cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com.
34. Gilles Deleuze, *a.g.y.*

bilen (düşünülebilen) ve duyumsanan görüntüler arasındaki ikilemden gelişmiştir. Duyumsanan görüntü yaşantıda çarpılır... benim öznel durumuma göre bana görünür ve öznel durumum onu çarpıtır. ... Kant ile birlikte fenomenon artık görüntü değildir. Fenomenon artık görüntü olarak değil hayalet, belirti olarak anlaşılıyor. Belirti ya da hayalet dendiğinde onu varlığın aksi olarak düşünmüyoruz. Belirti beliren bir şeydir. Doğru ya da yanlış olduğunu, arkasında gerçek bir varlık olup olmadığını sormayız. ... Belirti, görünmenin koşullarıyla ilgilidir. Ayrım ifade eden görüntü/öz karşıtlığına karşı Kant, bütünlük ifade eden görünen şey/görünmenin koşulları ikilemini ortaya atar. Kant, görüntü/öz ikilemine karşın, görünen/anlam, belirtinin anlamı, belirtinin ifadesi kavramlarını ortaya atar. Artık hayalet ya da belirtinin ardında öz yoktur, anlam ya da anlamsızlık vardır. Bir şey beliriyorsa, Hıristiyanlığın öz/görüntü ikilemi yerine, belirenin anlamı üzerinde durmalıyız. ... Belirtenin görünmesinin koşullarının ... bunlar kim tarafından algılanıyorsa koşullar ona aittir diyorum ... bir başka deyişle, özne yapılandırıcıdır. Özne belirenin yapılandırıcısı değildir ama belirenin hangi koşullarla belirdiğinin yapılandırıcısıdır. Özne siz veya ben değilim, özne aşkın (deneyüstü) öznedir, zira bir şeyin ... ampirik özneye... belirmesinin bütün koşullarının bütünlüğüdür. ... Belirmenin koşulları bir yanda kategorilerdir, diğer yanda, zaman ve mekândır. Beliren her şey zaman ve mekân koşulları içinde belirir. Zaman ve mekân ve kategoriler yaşantıların bütün olabilir biçimlerini oluştururlar, kendilerince nesnelere ait değillerdir ama bütün fenomenlerin, bütün belirmelerin biçimleridirler... bir yanda mekân ve zaman diğer yanda kategoriler deneyüstü öznenin boyutlarıdır.[35]

Böylece görüyoruz ki Deleuze'ün analizinde konu artık görüntünün gerçek olup olmadığı değildir, çünkü artık sadece bir görüntünün hangi koşullar içinde belirdiğini sorgulayabiliriz; bu yüzden asıl konu anlamdır.

Bu analizlerden Aydınlanma sonrasında, modern dünyada, ortaçağa, dinsel ya da İslami dünyaya göre, gerçek anlayışının önemli şekilde değiştiğini görüyoruz. Öncelikle belirtmeliyiz ki bütün İslam düşüncesi için her zaman görüntünün arkasında bir öz olup olmadığı, görüntünün gerçek ya da yanılsama olduğu şüphesi vardır. Anlaşılabilir ya da duyumsanabilir olduğu konusunda sorgulama vardır. İslam düşünürlerinin tümü bu konuda tartışmışlardır. Önemli olan öze ulaşmaktır. Öte yandan mademki anlam aranmayacaktır, ona ulaşmanın yegâne yolu, geleneklerle saptanmış olan simgeler-

35. Gilles Deleuze, *Les Cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com.

dir. Sanat dünyası, ister resim ister mimarlık olsun, her zaman bu gerçek/yanılsama ikilemini konu etmiştir. Bütün süsleme, mimari bezeme ve düzenler hep yanılsama yaratmaya çalışırlar; bu bireyleri yanılsamalara inanmamakta eğitmek ve sadece doğruyu görmeye alıştırmak içindir. Sanat gözü eğiten bir araçtır; mimari ise bunu beden hareketini yönlendirerek yapar. İslam kentinde sürekli olarak bir labirenttesinizdir; sokakların arasında hareket ederken sürekli olarak yeni bedensel yaşantılar tecrübe edersiniz; bütün dolaşım insanı doğru yolu bulmak için eğiten ve bir yerin etrafında sürekli olarak döndürerek o yere karşı duyarlı olmaya iten bir düzene sahiptir.

Bu konuda üzerinde duracağımız son estetik kavram, İslam sanatlarının zaman ve mekâna göre nasıl değiştikleridir. Bunu en iyi müzik ve mimari yoluyla anlayabiliriz. İslam müziğinde farklı düzenler ya da "makam"lar vardır. Öğrenci bunları ezberler ve her defasında koşullara ve duruma göre farklı şekilde çalabilir. Gelenekten uzaklaşmadığı halde, İslam müziğinin, uygulayan kişinin yorumuna açık bir yapısı vardır. Mimaride ise plan çizimlerinin yaygın olmadığını görüyoruz, çünkü her defasında belirli bir tipoloji, yerin niteliklerine, ısmarlayanın isteklerine ve diğer özel durumlara karşı yapı yerinde biçimlenecektir. Klasik Osmanlı mimarisinde camiler için özel plan tipleri olduğunu ama yapının gerçekleşmesi süresince birçok özel niteliğin koşullara göre biçimlendiğini görüyoruz. Bu özellik minyatür gibi başka sanat türleri için de geçerlidir. Bazı dönemlerde belirli kompozisyonların geçerli olduğunu ve sanatçıların değişen öykülere göre ayrıntıları değiştirdiklerini biliyoruz. Bu tür mekânsal ve zamansal şartlandırmalar zamanın değişimlerine saygı gösteren bir kültürün yaşam şeklini yansıtmaktadır. Bundan dolayı müzik notaya geçirilerek kalıplaştırılamazdı, mimari de planlarla sabitlenemezdi. Bu demektir ki sanatçı sürekli olarak değişen koşulların farkındaydı. Biçimleri zaman içinde dondurmak böyle bir kültür için bir tehdit oluşturuyordu; zira bu değişebilen tarz içinde sanatçı biçimlere daha çok egemen olabiliyordu. Ama Aydınlanma'nın yarattığı yeni dünyada bunun tam tersi gerçekleşti; kontrol edebilmek için sabitlemek gerekiyordu.

Maurice Merleau-Ponty'nin zaman hakkında söyledikleri, çizgisel olmayan kültürlerin ya da İslam sanatlarının ifade ettiği zaman anlayışını çok iyi anlatmaktadır: "Ben kendimi belli bir saatte his-

setmiyorum, hem aynı günün sabahında hem de yaklaşan akşamda olabiliyorum, isterseniz şu dakika, hem şu gün hem de şu yıl, yani bütün hayatım demek olabilir. Ve bir yaşamın bütünlüğüne onun 'vecd'i ile ulaşılabilir."[36]

Herkes zamandan söz ediyor, zoologun köpeklerden ya da atlardan söz etmesi gibi genel anlamda değil, ama özel bir isimden söz eder gibi. Herkes, bir insan nasıl ki her ifadesinde kendini bütünlüğü ile ortaya koyar, tüm hallerinde bütünlüğünü ortaya koyan tek bir somut varlıkmış gibi zamandan söz ediyor. Şelale nasıl varsa zaman da öyle varmış gibi söz ediliyor zamandan. Su değişiyor ama şelale aynı kalıyor, çünkü biçim değişmiyor; biçim değişmiyor çünkü her yeni dalga bir öncekinin biçimini sürdürüyor.[37]

Zamanın mitik tanımlarında, zamanı doğanın bir değişkeni ya da Kant' ın düşündüğü şekliyle ya da ideal olarak maddesinden ayrı tanımlayan bilimsel tanımlarında olduğundan çok daha fazla gerçeklik payı var. Dünyanın zamansal bir üslubu var ve zaman aynı kalıyor zira geçmiş eski bir gelecek ve henüz olmuş bir şimdidir. Zamanı bir özne ve özneyi zaman olarak anlamak gerek.[38]

Yaşadığım şu anda, zamanı bütün bunun ima ettiği ile yaşayan bir şey olarak kavrayabilirsem, geleceğe ve geçmişe doğru bir vecd oluşur ki bu da zamanın boyutlarını yok eder, onları birbirlerine karşı unsurlar olarak değil, ayrılamayan gerçekler olarak yaşatır; şu anda olmak, her zaman olmak ve hiçbir zaman olmak demektir.[39]

Ancak dünya ile iletişim kurduğumuzda kendimizle diyaloğa gireriz. Zamana bütünüyle hâkim oluruz ve dünyada var olduğumuz için kendimiz için de var oluruz. ... Bilinç şu ya da bu değildir, hem şu hem de budur, ve zamanın hareketidir. Romancı zamanı bütünüyle ele alır; bilinci, aralarında nedensellik ilişkileri kuracağı çoğul psişik olgular olarak anlar. Örneğin Proust, Swann'ın Odette için duyduğu aşkın, sırasıyla aşkı değiştiren kıskançlığı da içerdiğini gösterir...[40]

Sanat işinin içerdiği bu tür kendine dönük düşünce, zamanın hep kendine dönen ve kendine katlanan helezonik karakterini gösterir. Bunun en fazla Batı-dışı ve henüz endüstrileşmemiş kültürlerin döngüsel zaman anlayışında bulunduğuna inanıyorum. Destanlar-

36. M. Merleau-Ponty (1945: 48). 37. *A.g.y.*: 482-3.
38. *A.g.y.*: 48. 39. *A.g.y.*: 483. 40. *A.g.y.*: 486.

daki aşk öykülerinde sevgilinin yüzünün aslı ve aynadaki sureti, hayal ve düş sürekli olarak birbirlerine karışmaktadır: Bu da geçmişte olanın gelecekte olacağını ve geleceğin çoktan olduğunu anlatmaktadır. Orhan Pamuk romanları genellikle bize zamanın bu niteliğini yaşatırlar ve onun için evrensel bir veriyi kavramışlardır.

III

Temsil

1. Dil

Sanatın gerçekle ilişkisi ya da temsilin ne olduğu konusunu "dil" kavramı açısından ele alabiliriz. Hayvanların, verdikleri belirli tepkiler dışında, algıladıkları dış dünyaya ait nesne ya da olguları ses ya da bedensel işaretlerle tanımlamadıklarını biliyoruz. Ancak insan, algıladığı ve birbirinden ayırdığı nesneleri, hatta kendi tepkilerini içeren olguların hepsini bir şekilde tanımlayabilmektedir. Sözel dil bu tanımlamanın isimlendirme şeklidir ve aynı zamanda bir temsildir, sanatta olduğu gibi. Heykel, resim, dans, müzik ya da şiir olsun, sanat, insanın dünyasındaki nesne ve olguları, onlara karşı tepkilerini farklı duyu ortamlarına ait aracılarla tanımladığı bir alandır. Bu aracıların her birine çeşitli diller olarak bakabiliriz; görsel, dokunsal, işitsel, vb. Her farklı kültür ya da özne, algıladığı dünyayı bu sanatsal dil açısından farklı şekilde isimlendirecek ve isimlendirdiği ya da tanımladığı nesne ve olguları farklı şekilde sınıflandıracaktır. Farklı kültür ya da farklı sanatçılara göre sanat dilinin değişmesi ya da üslup farklılıkları, bu sınıflandırmanın şekline göre dünya olguları arasında kurulan ilişki düzenine göre olacaktır. Bu düzen ise özneye ya da kültüre göre değişebileceği gibi, kullanılan aracıya göre de değişmek durumundadır.

Nesne ve olguların temsil edilmesi, yani tanımlanıp bir şekilde isimlendirilmesi bellekle ilgili bir işlemdir. Sanat ise belleğin en önemli rolünü üstlenen özel bir dildir. Algılanan şeyi anlayabilmek, ona tekrar bakmakla, farklı bir açıdan ona yaklaşmakla, öncelikle onu zihninde, imgeleminde tespit etmekle mümkündür. Bu ise nesne ve olgunun hayal gücü ya da zihin tarafından bir şekilde tekrar-

dan yaratılmasını ve bu yolla onu sabit bir nesne haline getirip tutarak ona farklı açılardan yaklaşabilmeyi gerektirir. Temsil, aracı ya da ortamı ne olursa olsun, algılanan şeyi ya da dünyayı insan için sabit kılan bir şeydir. Bu bir ses, bir bedensel işaret, havada çizilen bir jest, toprağa çizilen bir imge gibi herhangi bir şey olabilir. Ama bir kere söylendi mi, bir kere ifade edildi mi, artık ona birçok kere yaklaşabilir, farklı şekillerde yorumlayabilir ve algıladığımız bu şeyi başkalarına gösterebiliriz. Burada temsil, belleğin birinci derecede aracıdır. Bu temsil imkânı, aynı zamanda herhangi bir şeyi, bir olguyu anlam açısından çoğaltabilen de bir şeydir. Zira bir kere saptanan bir imge ya da temsil, farklı zamanlarda, farklı konum ve kapsamlarda farklı şekilde görünecektir. Bu bakımdan bellek hem sabit hem de her zaman değişken bir şeydir. Yani belleğe aracılık eden temsil dili değerlere, gereksinimlere göre değişik kimliklere bürünebilir. Temsilin sanat açısından da önemi budur, zira, hangi kültüre ya da özneye ait olursa olsun, sanat farklı bakışlarla değişik anlam ve değer kazanabilecek bir temsil ürünüdür. Bu bakımdan hem bir şekilde yorumbilimsel (*hermeneutic*) bir değeri vardır, yani farklılıklara rağmen anlaşılmayı öngörür; hem de bakana ya da kullanana göre değişebilir, yeni kimlikler kazanabilir. Bu da belleğin ve bellek aracı olan temsiliyetin hem hatırlama hem de unutma aracı olduğunu gösterir.

Temsilin ne tür aracılarla üretildiği ve aktarıldığı, ne tür düzenler içerdiği özne için olduğu kadar kültür için de önde gelen değerleri ve dünyayla ilişkileri belirler. Sanatın ifade ettiği değerler ve ilişkiler sistemi aynı zamanda belirli bir dönem ya da kültürel ortamda, sözel dilin biçimleri, düzenleri ve genel iletişim dilinin şekli ve tekniği ile de ilgilidir. Örneğin, yazı kullanılan kültürlerde değerler farklı şekilde sanata yansımakta, kaligrafi kullanılan kültürlerde ortaya koyulan değerler farklı görünmektedir. Bundan da öte, eğer kaligrafi Çin yazısı Kanjide olduğu gibi bir resim dili ise farklı, Arap harflerinde olduğu gibi jestsel soyutlama ise farklı değerler ortaya koyacaktır.

Öte yandan, erken Yunan kültürüne bakarsak farklı semboller görüyoruz. Daha sonra Homeros döneminde değerler değişmeye başlıyor. Bu konuda yapılan bir araştırmaya göre Homeros döneminden önceki sözel zamanı anlatan *İlyada* destanına göre Akhilleus'un za-



Çin yazısı Kanji.

afı topuğundan yaralanabilir olmasında simgelenmişti, yani vücudunun içsel bir zaafı söz konusuydu.[1] Daha sonraki bir zamanı anlatan *Odysseia* destanında ise Odysseus, vücudunun üstündeki işaretlerle tanınır, yani semboller yüzeyselleşmiştir; insanın bedene karşı tavrı değişmiş, dolayısıyla dünyaya ve nesnelere karşı tavrı farklılaşmıştır. Bolens, bedenin bu şekilde farklı anlaşılmasını ve değerlendirilmesini zamanın kültürel tercihleriyle ilişkilendirir. Aynı şekilde, tipografinin ortaya çıktığı matbaa kültüründe değerler değişecek, sanatta farklı değerler öne sürülecek, fotoğrafın imgeleri sabitleştirdiği 19. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl sonlarına kadar temsilin anlamı değişecek ve nihayet bugün dijital kültür ortamında bilgi, imge ve temsil farklı anlamlar kazanacaktır.

1. Guillemette Bolens (2000). 2. Bkz. Leo Steinberg (1983).

Yazı ya da iletişim ortam ve araçlarının farklılığı açısından bakarak, İslam sanatı ile Batı sanatı arasındaki farkları ve kavram karşıtlığını ortaya koyabiliriz. Ortaçağ ve erken Rönesans dönemlerinde, yani 16. yüzyıla kadar her iki kültür de temelde sanata bir din hizmeti olarak bakıyordu. Ama hat sanatının ortaya koyduğu değerler ve estetik ile, geç ortaçağ resim sanatının, ya da kitap sanatının ortaya koyduğu değerler bellek ve aktarım amaçları açısından çok farklıdır. Hıristiyan kültürünün önemli öğretilerinden biri ruhun beden bulmasıdır. Bu bakımdan resmin ve heykelin bir temsil aracı olarak kullanılması önemlidir, çünkü yeryüzündeki varlıkların hepsi aynı zamanda bir beden bulmanın işaretidir ve iman insanı bu görüntülere inandırır. Resimde temsilin gerçekçiliği bu bakımdan hayati önemdedir ve böylece 15. ve 16. yüzyıl Hıristiyan resminde İsa'nın, meleklerin ve Meryem Ana'nın olabildiğince gerçekçi şekilde temsilleri gerekli olmuştur.[2] Beden bulma doktrinine bağlı olan Batı sanatı gerçekçiliği giderek mükemmelleştirmek için, gözün mekanik bir modelini üreterek perspektifi icat etmiştir. Bu icadın ne tür farklı bir insan, dünya ve çevre ilişkisine yol açmış olduğunu bir kez daha vurgulamalıyız.



Arap kaligrafi örneği

İslam dünyasına, o dönemdeki sanatsal ifadelere ve sanat olarak tanımlanmasa da iletişim kurmak ve anlamları aktarmak için kullanılan kitap, resim ve yazı diline baktığımızda, bunların bambaşka bir amacın ürünü olduklarını görüyoruz. Sanatın ve sanatçının rolü görüntü ile bir vücut oluşturarak anlamı fiziksel olarak görünür kılmak değildir. İslam sanatını etkileyen sorun, inanılabilecek kadar gerçek bir beden ya da bir görüntü ortaya konulduğunda, ona ruh vermektir. Bu bakımdan, genelde Batı-dışı sanatlarda ve İslam sanatında amaç bir şeyi en iyi şekilde görüntüleyerek ona vücut vermek değildir. Burada temsilden ziyade, bir şeye işaret etmek, ima ederek onu hayalde canlandırmak söz konusudur; duyumsal öncelik görselde değildir.

2. Aydınlanma Sonrasında Temsil

Çağımızın birçok düşünürü temsilin geçmişe ait olduğu üzerinde anlaşıyorlar. Zaman ile ilgili bölümde irdelendiği gibi Deleuze, Kant ile birlikte imgenin artık görünen bir öze, daha doğrusu bilinen bir öze işaret etmediğini, anlam sorusunun ortaya çıktığını anlatmaktadır.[3] Zira Kant'a göre belireni olduğu gibi gördüğümüz şüphelidir; onu görürken kendi algımıza ve anlayışımıza göre yapılandırırız. Bundan dolayı, o güne kadar imge, benzediği şeyi temsil ediyor gibi anlaşılmışken, Aydınlanma felsefesinin geliştirdiği "öznellik" kavramı ile birlikte imgenin neyi temsil ettiği değil, ne anlama geldiği önemli olmaya başlamıştır. Modern sanatın serüveni, neoklasisizmden başlayarak ve romantizm ile birlikte anlam aramaya yönelmiştir. Bugün sanat kurumunun ağırlığını oluşturan eleştiri ve yorumlama Aydınlanma'nın anlamla ilgili irdelemelerinin yol açtığı pratiklerdir.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısı Batılı düşünürlerin algı ve görüntü hakkındaki düşünce metinleriyle doludur. Eğer, belirti ya da görüntü kesin olarak bilinen bir şeye işaret etmiyorsa, ya da onu temsil etmiyorsa nedir o halde? Onunla ilgili yargılarımız ne ifade

3. Gilles Deleuze, *Les Cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com. Bkz. bu kitapta s. 54-6.



Théodore Géricault. Takıntılı kaygılarından ötürü acı çeken bir kadın, bir kumarbaz ve bir kleptomanın portreleri, yak. 1822

eder? Baumgarten'dan başlayarak Hume ve Kant bu konudaki yorumlarıyla algı ve sanat konusunda modernist düşüncenin temellerini oluşturacak kavramları ortaya attılar. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) kitabında sanatla ilgili yorumlar yapmadığı halde, bu eser bugüne dek sanat ölçütleri hakkında geliştirilen düşüncelere temel oluşturmuştur. Konu güzellik, sanat ya da beğeni olsa da Aydınlanma düşünürlerinin asıl ilgilendiği insan zihninin nasıl çalıştığı, dünyayı nasıl algıladığı, algıladığını nasıl yorumladığıydı. Sanat, algılananın ifade edilen yorumu olarak insan zihninin, metafizik bir olguyu nasıl nesnelleştirdiğiyle ilgili araştırmanın en önemli verisiydi. O güne dek, sorgulamadan imgeye dönüştürülen inanç ya da algının zihindeki unsuru, konu anlam olunca, artık olduğu gibi kabul edilemezdi. Aydınlanma, aklı öne çıkarmakla birlikte, maddi varlığın ve fizikötesinin ketum ve fiziksel olarak ispat edilemeyen özünü aramaya başladı. Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitabı güzellik ve beğeni konularından daha da yoğun bir şekilde, anlaşılması, vâkıf olunması olanaksız olan "yüce" ya da "ulvi" olana hasredilmiştir. Aydınlanma düşünürleri, zihni incelemeye başladıklarında, gerçek ile gerçekliğin kavranması arasında elle tutulamaz bir engelle karşılaşmışlardır. Aydınlanma'nın hemen akabinde romantik sanat ve edebiyatın en önemli konusu bu muğlak alan olmuştur. Kant'ın metninde doğanın engin tezahürleri olarak beliren "yüce", 19. yüzyıl boyunca, özellikle romantik ifadelerde, insan ruhunun ya da psikolojisinin anlaşılamaz ve çözümlenemez yönü olarak belirir. Nite-



Ben Shahn, *İşsizler*, 1938

kim, romantik sanatın en önemli temsilcilerinden Théodore Géricault psikiyatrist bir arkadaşının siparişi üzerine akıl hastalarının portrelerini yapmıştır. Bu anlaşılmayan, bir yerde, aslolan gerçeğin kendisiydi.

Gerçeklik Aydınlanma'ya kadar dinin tekelindeydi ve tanrı tarafından temsil ediliyordu. Hıristiyan inanışına göre, tanrı insanın günahını affettirmek için insan kılığına girdiği için, insan suretinde temsil edilebiliyordu. İnsanlığın geçmişi ise öykülerle temsil edilerek belleklere kazınıyor, gerçek bir şekilde nesnelleştiriliyordu. Aslında Hıristiyan temsilinin temelleri Antik Yunan'ın mimetik anlayışında ve insan bedenine ilişkin idealizminde yatmaktadır. Aydınlanma ile birlikte imge ya görünenin arkasındaki görünmeyeni, bir başka deyişle metafizik tinsel bir gerçeği, ya da insanın kendi tahayyülü ile ortaya koyacağı bir gerçeklik yorumunu, yani bir anlamı ifade etmeye başlamıştır. Temsilin bir sorunsal ile karşı karşıya olduğunu

hissederiz. Nitekim bu sorunsal Hegel'in estetik üzerine derslerinden derlenen *Estetik* kitabında ifade edilir. Hegel'e göre artık, o çağda, sanatın teknikleri tinin gelişmişliğini ifade edemez. İnsanın tarihsel gelişimiyle birlikte, tinin aşkınlığını artık ancak felsefe ifade edebilecektir. Nitekim 19. yüzyıldan günümüze kadar, sanatın hemen hemen bütün ifadeleri bir şekilde, hemen her zaman, tümüyle belirmeyen gerçeklerle ilgili olmuştur.

Modernizmin doğru anlaşılması açısından, Aydınlanma'yla birlikte ve özellikle Kant felsefesinde ortaya çıkan akıl ve akıl ötesine ve insan kavrayışına karşı duyulan yoğun ilginin irdelenmesi önemlidir. Zira, modernizmin normatif değerleri savunarak kültürel yar-



Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, Tate Gallery

gılara egemen oluşu eleştirilmiştir. Öte yandan, Aydınlanma felsefesine ve bunun 19. yüzyıl boyunca neden olduğu çeşitli sanat ve edebiyat akımlarına bakacak olursak, hep normatif ve katı değerler karşısında ifadeler ortaya koyduklarını görürüz. Kant'ın düşüncesinde, akıl ve akıl ötesi gibi, zihnin kavrayışıyla ilgili diyalektik bir durum vardır. Ancak bu diyalektiği belirgin şekilde sunan Hegel'in düşüncesi olmuştur.[4] "Yüce" düşüncesi ve romantik sanattaki "yüce" anlatımıyla birlikte modern sanat sürekli olarak gerek doğa gerek insan kavrayışında "sınır ötesi"yle ilgilenmiştir. Modern sanatın bu genel yaklaşımı sadece birkaç kez kısa kesintiler göstermiştir; 1930'lardaki sosyal gerçekçilik ve 1950'lerdeki pop akımında olduğu gibi.

Yüce'nin kavranamaz enginlikteki tezahürlerine yönelen sanat örnekleri için Théodore Géricault'nun *Medusa'nın Salı* (1818-19), Jacques-Louis David'in *Marat'nın Ölümü* (1793), Caspar David Friedrich'in doğa ve deniz manzaraları, yine Géricault'nun sözünü ettiğimiz akıl hastaları resimleri, Turner'in deniz ve fırtına tabloları ve Eugène Delacroix'nın çok sayıdaki oryantalist çalışmasının yanında özellikle *Sardanapalos'un Ölümü* (1827) resmi gösterilebilir. Bu arada, farklı Avrupa devletlerinin sömürgecilik hareketleri, Batı kültürünün karşısına bir başka "bilinmez" getirmiştir. Özellikle oryantalist resimlerde farkına vardığımız bu "öteki"ni algılama ve bununla yüzleşerek kendini sorgulama, Aydınlanma felsefesinin farkına varılmasını sağladığı "bilinmez" ve "sınır ötesini" yakına getirmiştir. Ancak bu yakına gelme temsil sorununu çözmemiş, Batı'nın kendi kendini kavrayışında şizofrenik bir durum yaratmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Batı sanatında bu şizofreninin iki farklı tezahürü belirir. Biri Bougeureau gibi akademik ya da Gérôme gibi oryantalist ressamlarda izlediğimiz katı temsilci ifade, öteki ise Pissarro ve diğer izlenimcilerin ifadesidir. Özellikle Edouard Manet, sanatında zaman akışkanlığını ifade ederken, artık belirenin kesin olarak temsil edilemeyeceğini gösterir. Manet, Aydınlanma felsefesinin eleştirel yaklaşımını kendi kültürüne yöneltmiştir. Oryantalistlerin kendilerini eleştiri dışında tutarak "öteki"ni gözlemlemelerine karşılık, Manet *Operadaki Maskeli Balo* (1873-

4. G. W. F. Hegel (1994a).



Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1818-19
Louvre Müzesi

74) adlı resmiyle kendi toplumunu eleştirmiştir. Buna karşılık zamanın akademik sanatında gördüğümüz fotografik gerçekçilik, modern sanat içinde giderek iddiası artan "temsilci"liğin nasıl *kitsch*'e, yani "bayağı beğeni"ye yol açtığına işaret etmektedir. Teknik becerisine hayranlık duyulan birçok 19. yüzyıl sonu "salon" ressamı gibi, William-Adolphe Bougeureau sadece tahayyül edilebilecek şeyleri bile somut bir şekilde resimlemiş ve yüzyıl sonunun değişen dünyası içinde beliren toplumsal güvensizliğe karşı sanki gerçeğin elle tutulur garantisini vermiştir. İzlenimcilik kendini görünenin zenginliğiyle sınırlarken, modern dönemin De Stijl gibi birçok sanat akımı temsili reddederek biçim diline yönelmiş, resmin kendi görsel sorunlarıyla ilgilenmiştir.

Öte yandan, akademik resimde olduğu gibi, resimsel anlatım atıfta bulunduğu, sözlerle ifade edilemeyen bir dünyayı görünür ve tarif edilebilir gibi göstermeye çalıştığında kendini satmaya çalışan bir meta olmaya başlar. Aydınlanma'dan bu yana, sanatta *kitsch*'in ortaya çıkmasını bu şekilde açıklayabiliriz.



Damien Hirst, *Bakire Anne*, 2005

Kant'ın "yüce" konusundaki düşünceleri ile Hegel'in sanatın artık insanın gelişmiş tinselliğini temsil edemeyeceği düşüncesi, Aydınlanma'dan bu yana sanattaki temsiliyet sorunsalının nedenlerini ortaya koymaktadır. Gerek "yüce", gerekse Hegel'in "sanatın tinselliği temsilinin sonu" söylemi modern insanın, tüm bilimsel gelişmelere karşın, duyduğu güvensizliği ve apokaliptik yaklaşımını simgelemektedir. Modernizmin ve özellikle avangardın genellikle şüphecilik ve "son" düşüncesi ile hareket ettiğini görüyoruz. Postmodern sanatçıların çoğunun ölüm, insan anatomisi, iç organlar, cinsellik gibi konulara eğilim göstermesi bunun göstergesidir. Damien Hirst ya da Cindy Sherman ölümle, iğrenç ve zilletle, yapay olanla ilgilenmişler; güzele, düzene ve biçim diline karşı, anlaşılmaz olanı temsil etmeye çalışmışlardır.[5] Bu işleri bir tür elit *kitsch* olarak ta-



Cindy Sherman, *İsimsiz*, 1994

nımlayabiliriz. Bunların dışında yine "son" düşüncesinin bir tezahürü olarak, insanla ve değerleriyle alay eden, hafife alan, insanı kuklalaştıran uygulamalar gösterilebilir.

Theodor Adorno'nun ilk kez 1970'te yayımlanan *Estetik Teori* adlı eseri *kitsch*'e ve medyatik sanata büyük bir yer ayırmaktadır. Adorno'ya göre sanat anlam yaratırken hem güzelden hem de onun karşıtı olan çirkinden yararlanır. Halbuki *kitsch* çirkinliği yok edilmiş güzel olarak sunup, estetik bir tabuyu yıkar.[6] Kapitalizmin kül-

5. Bkz. Damien Hirst: www.artnet.com/artists/8315/damien-hirst.html; Cindy Sherman: en.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman.

6. Theodor W. Adorno (1970: 71).

tür endüstrisi artık temsilin gerektirdiği saf yürekliliğe, yani şüphe götürmeyen bir gerçeklik inancına yer veremez. Bu yüzden *kitsch*' teki yapay temsiliyet dışında çağdaş kültürün hiçbir alanında temsile yer yoktur.

Öte yandan 20. yüzyıl sanatında yoğunlaşan biçimsel arayışlar görsel sanatların insanın bilinçlenmesinde, dünyayı anlayışında ve dünyayla ilişkisinde ne denli önemli bir rolü olduğunu ortaya koymuştur. Merleau-Ponty'nin fenomenoloji ile ortaya çıkardığı, nesne ve özne arasındaki karşılıklı anlamlandırma, görsel sanatların ne denli geniş bir bilişsel zenginliğe neden olduğunu göstermektedir. Paul Crowther, *Phenomenology of the Visual Arts* adlı son kitabında görsel sanat biçimlerinin önemini bu açıdan incelemekte, çerçeveden başlayarak, yanılsama olarak yaratılan görsel mekânın içinde görsel ya da sanal olarak hareket etmenin zihinsel edimler ve dünyayı daha iyi anlamak için ne denli önemli ve anlamlı olduğunu açıklamaktadır.[7]

7. Paul Crowther (2009).

IV

Sanat Kuramları

1. Batı'da ve Doğu'da Sanat ve Estetik

Dünya sanatı içindeki tüm örneklere eşit değerler olarak bakmanın ve benzer kuramlarla bunları anlamaya çalışmanın karşısına dikilen en önemli sorun, Batı dışındaki toplumlarda sanatın ancak modernizm ile ortaya çıktığı ve bu toplumların sanatlarında Batı kuramlarının geçerli olmayacağı savıdır. Birçok Japon yazarını okuduğunuzda, "Batılılaşıncaya kadar bizde sanat kavramı yoktu," gibi ifadelerle karşılaşırsınız. Aslında, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi, bu ifadeler Batı eleştirilerinin etkisi altında ortaya konulmuştur. Bu açıdan bakıldığında geleneksel kurallara bağımlı sanatlar ile antik dönemlerdeki dinsellikten bağımsız uygulamalarla yapılan ve daha sonra da Aydınlanma'nın ürünü olan sanatlar arasında karşılaştırmalar yapmak ya da benzer estetik kuramlarla bunları incelemeye kalkışmak yanlış gibi görünüyor. Bu sorun, yukarıdaki ayrıma inanmasak da sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan bu tartışmayı burada irdelemenin önemli olduğuna inanıyorum.

Batı-dışı sanat uygulamalarını Batı sanatı ile kıyaslamada karşımıza çıkan en önemli ayrım, Batı-dışı kültürlerde sanatın din, batınî ilgiler ve toplumu ilgilendiren yaşamsal, politik ve sosyal konular için kullanımının onu ancak kültürün bir parçası yaptığı inancı ve bu ilgi alanlarından bağımsız olarak üretilemeyeceği ve değerlendirilemeyeceği iddiasıdır. Örneğin hat sanatı ancak Kuran'ın ifadesi olarak anlam kazanır, yazılım kuralları buna bağımlıdır ve onun güzelliği öncelikle ifade ettiği anlamlara uygunluğuyla ölçülür. Hat sanatında da diğer geleneksel sanatlarda ve antik çanak-çömlekte

olduğu gibi, her ne kadar biçimsel güzellikten ve mükemmellikten söz edilebiliyorsa da hizmet ettiği alana bağımlılığı ve uygunluğu önplandadır. Batı'nın sanat anlayışı açısından bu tür üretimler zanaat alanına girer ve sanat olarak değerlendirilemezler. Bunun ötesinde, bir toplum kendi "sanatsal" üretimine Batı'nın anlayışıyla bakmıyorsa, Batı eleştirisinin ona sanat olarak bakması da yanlış olur, şeklindeki düşünceler de bu tür sanatlara uygulanan değerlendirmelerde rol oynamaktadır. Denis Dutton, Batı-dışı sanatlar hakkındaki yorumlarda Batı'nın ürettiği bu tür düşüncelerin etkili olduğunu ileri sürmektedir.[1]

Batı'nın sanata ve güzele bakışında, antikite de dahil olmak üzere, onu gerçeklik, hakikat ve tinsellik ile ilişkilendirmenin önplanda yer tuttuğu iddia edilir. Pragmatik ve maddeci kuramlar zaman zaman Batı sanat anlayışına egemen olmuşlarsa da, temelde sanatın hakikat ile ilişkili olduğu savı onu bütün çıkarcı ilişkilerden arındırmış ve bu anlamda, Batı sanat anlayışı bütün diğer kültürlerden üstün tutulmuştur. Bu anlayış, Aydınlanma ile geliştirilen sanat kuramlarıyla birlikte büsbütün güçlenerek, modern sanatın evrensel olduğu iddia edilen kuramsal temelini oluşturmuştur. Her ne kadar Kant gibi modern estetiğin temelini kuran bir düşünür sanatın değerlendirilmesinde ve saptanmasında herhangi bir kriter ortaya konulamayacağını savunmuşsa da, sanatın ve sanat beğenisinin bütün çıkarlardan arınmış olduğu savı, onu arı gerçeklik ve tinsellik düşüncesiyle bütünleştirmektedir.[2] Hegel'de bu yorumun daha da açıklık ve yoğunluk kazanmasıyla sanatın bütün maddiyatın ötesinde tinsel'in bedenleşmesi olarak düşünülmesi, modern sanatın öznelliğine ve bağımsızlığına kesin bir hak tanımıştır.[3]

Öte yandan birçok Batılı eleştirmen ve estetikçi, Batı dışında sanat olmadığı savını çeşitli iddialara dayandırmaktadır. Bunlardan biri Batı dışındaki kültürlerde tam anlamıyla sanat (*art*) sözcüğüne benzer bir sözcüğün bulunmadığı, bu nedenle de sanat kavramının olamayacağıdır.[4] Bu iddiaya karşı Batı dillerinde de bu gibi eksiklikler olduğu ileri sürülmüş, bu sözcükler yerine farklı ifadeler kullanıldığı, dolayısıyla bu kavramların eksik olmadığı gösterilerek bu

1. Denis Dutton (2000).
2. Immanuel Kant (1952).
3. G. W. F. Hegel (1975).
4. Stephen Davies (2000).

sav çürütülmüştür. Başka bir karşı tartışma olarak, insanlar birbirlerinin ürettikleri estetik nitelikli nesnelerden estetik bir haz alabiliyorlarsa o nesneleri üretenlerin de benzer kavramları ve yaklaşımları olduğu ileri sürülmektedir.

Öte yandan, her ne kadar Batı'da özellikle 18. yüzyıldan bu yana, Batı sanatının çıkarsız ve yalnızca tinsellikle ilgili olduğu iddiası ileri sürülmüşse de, Stephen Davies Batı'da sanatın hiç işlevi olmadığı, sanatın piyasanın etkisinde kalmadığı, sanat eserlerinin sadece ahlaki, sosyal ve politik ilgilerden bağımsız olarak değer bulduğunun da doğru olmadığını ileri sürmüştür. Bu bakımdan, Batı-dışı kültürlerde sanatın tamamen farklı olduğu da doğru değildir.[5]

2. Batı Kuramları

Estetik kuramlar genellikle, sanatı değişik yetilerine göre değerlendirerek farklılaşıyorlar. Örneğin, tarih boyunca ve hâlâ bugün sanat düşüncesini en fazla yönlendiren kuramların, sanatın değerini onun gerçeği yansıtmaktaki yetisine göre ölçen kuramlar olduğu iddia edilebilir. Bunun yanında, sanatın toplumu eğitmekteki rolüne ya da sanatın toplumsal bir belge olarak rolüne öncelik veren kuramlar da var. Sanat tarihi yazımında, çoğu kuramın sanata temelde dinsel/tinsel ya da politik olarak yaklaştığını görüyoruz; yorumlar sanatın genelde ya temel bir hakikat ya da toplumsal açıdan değeri olduğu üzerinde yoğunlaşıyor.

A. Sanat Kuramları ve Sanatın Yaşantı Boyutu

Sanat kuramları erken Yunan'dan bu yana, daha önce de belirtildiği gibi, toplumların sosyal ve politik değer yargılarına ve ideolojilerine göre belirli değerleri öne çıkararak, genelde sanatı tek bir ölçüt açısından yorumlayagelmişlerdir. Bunları burada tek tek ele almak yararlı olacak. Ancak bu kuramları yakından tanımanın önemi, bir bilgi birikimi oluşturması değil, sanatın bütün bu kuramları doğrulayacak kadar çok-yönlü olduğunun farkına varmaktır. İleri sürülen

5. Stephen Davies (2000: 201).

kriterler yalnızca o değerlere göre biçimlenmiş sanat eserlerinde değil, genelde bütün sanat eserlerinde az çok mevcuttur. Ya da hiçbir sanat eseri yalnızca tek bir değere uyduğu için sanat mertebesine yükselmez. Genelde sanat olarak yaşanan, deneyimlenen eserlerin çoğu birçok değeri bir arada barındırır. Bir eserde bunlardan bazıları öne çıksa da örtük bir şekilde daha pek çok değer taşır ve çoğu kez bu değerler onu algılayan kişinin yargılarına, ya da içinde bulunduğu kapsamın baskın değerlerine göre ışığa çıkar. Sanat işleri her zaman canlı kalan şeylerdir; uzun zaman değerleri fark edilmeyebilir, ama bir gün tekrar değerlenebilirler.

Buraya kadar sürdürdüğümüz tartışmalarda sanatın ne olduğu, ya da bir nesnenin sanat olarak sınıflandırılabilmesi için ne tür ölçütlere uyduğu konusunu ele almadık. Ancak en azından, sanatın, gerçekliği ya da insanın gerçekliği algılayışını ve kavrayışını temsil eden bir ifade olduğunu dile getirmiş olduk. Temel olarak sanatın bir imge, bir sözcük, bir hareket ya da bir sunum olarak kendinden başka bir şeyi temsil ettiği, başka bir şeyin yerine geçtiği; görüntülediğinde, kendinden başka bir şeye işaret ettiği varsayılır. Her ne kadar sanatın bir başka şeyin –bu gerçeklik ya da hakikat olabilir– tekrardan sunumu, temsili, ikamesi olduğu, modern sanat düşüncesi içinde karşı çıkılmış bir varsayım olsa da, sanatın temelde başka bir şeyin temsili olduğu kabulü genelgeçerdir. Bu bakımdan, sanatın estetik irdelemesi, yani sanatın ne olduğunu, sanat biçeminin anlam ile ilişkisini anlamaya çalışan düşünce, temsil konusundan kaçınamaz, sanat ve temsil arasındaki ilişkiyi irdelemek zorundadır.

Tarih boyunca "sanat" adı altında topladığımız örneklere bakarsak, temsil biçemlerinin, temsil ettikleri kaynak ya da öz ile ilişkilerinin sürekli değiştiğini görürüz. Mağara resimlerindeki insan figürleri, insan ya da hayvan heykelleri, Altamira ve Lascaux mağaralarındaki hareket halindeki hayvan tasvirleri, Mısır heykeli, Yunan heykeli ve Roma resmindeki temsil farkları, sanat tarihi terimlerindeki farklar ve farklı üsluplar, insanın algısı, değerleri ve gerçeklik hakkındaki yaklaşımları konusunda ne ifade ediyordu? Bu sanat ifadeleri ya da imgeler sadece gösterdikleri hayvanın ya da insanın değil, aynı zamanda onu algılayanın o konu hakkındaki yargılarını dile getirmişlerdir. Temsile, yani imgeye, işaret ettiği şeyin nötr ya da mekanik bir kopyası olarak değil, ama tümüyle ya da kıs-



Richard Long, *A-Line-in-Scotland* (İskoçya'da Bir Çizgi), 1981

men çarpılmış, bozunmuş bir kopyası olarak da değil, insanın algı biçiminin ve algıladığı şeyi nasıl değerlendirdiğinin bir ifadesi olarak yaklaşmak gerekir. Demek ki imge sadece nesnenin değil, başka bir şeyin de temsilini taşımaktadır.

Temsil konusuna bir başka yolla yaklaşıldığı da olmuştur. İmge ya da sunum sadece görüp bildiğimiz, yani at, insan, ya da çiçeğin temsili değil, aynı zamanda görülmeyen bir şeyin de görünmesini sağlayan bir belirmedir. Görünmeyenin görülmesini sağlama kavramı sanatın büyüyle ilişkisine kadar gider. Sanat, yani insanın bir biçim ya da bir görüntü yaratarak, görünmeyen bir şeyi belirmeye çağırması, onu görünür kılması bir büyü olarak algılanabilir ve bu açıdan sanatçı bir şaman olarak da düşünülmüştür. Sanatçının şaman oluşu, ruhlarla özel ilişkisi olan biri olarak görülmesi, modern sanat içinde avangard düşüncede de karşımıza çıkar. Örneğin Joseph Beuys, performansları ve sokağı süpürmek, ağaç dikmek gibi gündelik sayılabilecek hareketleriyle yeni bir farkındalığa yol açacak bir tür ritüel uygulamıştır. Bunun gibi, doğada yaptıkları yürüyüşler, yeryüzüne uyguladıkları çizgiler ve biçimlerle yeni farkındalıklara yol

açmak isteyen "çevre" ve "yeryüzü" sanatçıları da bir tür ritüel gerçekleştirmiş ve görünmeyen güçleri ya da nitelikleri görünür kılmayı hedeflemişlerdir.

Sanatı farklı değerlere göre tanımlayan başlıca kuramları ve savundukları görüşleri irdelemek aslında tarih boyunca çeşitli kültürlerde farklı biçimlerle ortaya konmuş olan sanat eserlerinin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Her ne kadar bu yaklaşımların hiçbiri tek düşünce bağlamında arı bir yaklaşım ortaya koymuyorsa da, sanatı tarif ederken ölçüt olarak baskın bir iddiaya sahiptirler. Kuşkusuz bu kuramların tümü zaman içinde çeşitli savunucuları tarafından farklı yorumlarla ileri sürülmüş, kendi içlerinde de çeşitlenmişlerdir.

B. Mimetik Kuram

Mimesis, taklit etmekten gelen bir sözcüktür ve kavram olarak, sanatın temelde bir kopya, bir taklit olduğu düşüncesiyle ilgilidir. Bu kuramın ilk ve en önemli düşünürü Platon'dur. Platon sanatın hiçbir zaman gerçeği gösteremeyeceğini, ancak bilinçsiz bir kopya olduğunu savunur. Özellikle zamanında sosyal etkisi çok büyük olan tiyatrodan ya da şairlerden yola çıkarak bunların kendi kişiliklerini kaybederek, düşünmeden taklit ederek sanatlarını ifa ettiklerini söyler. Başka bir pasajında ise ressamı üçüncü dereceden bir taklitçi olarak eleştirir. Resmini yaptığı şeyin kavramı maddiyat ötesi bir ideadır; onu gerçek olarak üreten, örneğin sedir yapan bir dülger ikinci dereceden bir taklitçi, ama sedirin resmini yapan ressam üçüncü dereceden bir kopyacıdır.[6]

Aynı konuya bir Doğulu ya da bir ortaçağ sanatçısı çok farklı bir değerlendirmeyle bakacaktır.

Sanatçı yaratan değil, kendi kişiliğini yok ederek hayran olduğu şeyin, güzelliğin, tekrardan ortaya çıkmasına, belirmesine aracı olandır. İslam sanatçısı ya da birçok geleneksel sanat uygulayıcısı için en büyük hüner hiç yoktan bir şey yaratmak değildir – zira bu ancak tanrıya mahsustur; hüner, kendi egosunu arkaplana iterek, var olan

6. Platon (2009: Kitap X); "Sophist" ve "Ion", A. Hofstadter, R. Kuhns (1976: 45-9 ve 53-7).

güzelliğin olduğu gibi belirmesine olanak sağlamak, ona hizmet etmek, tekniği en üst düzeyde uygulayarak onun oluşmasına yardımcı olmaktır. Bu açıdan bakıldığında özellikle inanç ortamlarında ya da dine hizmet eden sanat ve sanatçılarda kopya ya da taklit olumsuz değil, olumlu bir olgudur.

Mimesis kavramını yaşantısal açıdan irdelersek, 20. yüzyıl sanat kuramları içinde, adı *mimesis* olarak geçmese de önemli rol oynadığını görürüz. Henri Bergson sanatta canlı bir süreç olduğunu ileri sürer. Bu ise sanatın *mimesis* yoluyla bir şeyi tekrardan ve sonsuz olarak yaşatmasıdır. Bir sanatçı herhangi bir şeyi temsil etmek üzere onu çizerken, seslerini müzik olarak düzenlerken ya da bir dansçı ifade etmek istediği şeyin hareketlerini yaparken onu kendisi gibi yaşar ya da onun yerine geçer. Bir ressam bir çiçeği iyi çizebilmek için bir şekilde onun kişiliğine bürünür, bedeni adeta onun şekline girmiş gibi hisseder. Bu resme bakan kişi, ya da bu müziği dinleyen kişi de kendini kaybederek onu tekrar yaşar. Bu açıdan *mimesis* izleyenin ve izlenenin birleşmesi, kimlik sınırlarının yok olarak varlık alanlarının birbirlerine açılması, ya da algı yaşantısında bir şeyin tekrar ve tekrar yaratılması, bu süreçte tekrardan yaşanmasıdır. Bergson'a göre bir şeyi okumak, anlamak, ya da bir edebiyat metninde birinin duyguları hakkında okumak ancak onları tekrardan yaratmak ve yaşamakla mümkün olabilmektedir.[7]

Doğu sanatlarındaki egodan kaçış, *mimesis* yoluyla kendini ötekinde kaybetmek ve unutmakla olabilen bir yaklaşımdır. Böylece sanatçı, farklı yöntemlerle konusunun önplana çıkmasını sağlar. Bu tekniğin mükemmelliğini arayarak ve ona ulaşmak için bir tür meşk uygulayarak –hat sanatçılarının meşk pratikleri gibi– ya da geleneğin öğretilerini harfi harfine uygulayarak kendi egosunu yenmesiyle gerçekleşir. O bir yaratıcı değil bir hayrandır, bir âşıktır ya da karşısındaki sonsuz dünyanın içinde, Çin ve Japon peyzajlarında olduğu gibi, ufacık bir yaratıktır.

Bu farklı açılardan bakıldığında *mimesis* bir kopya olmaktan çok sınırların yok olmasını ifade eden, benmerkezciliğin çözülmesini olanaklı kılan bir kavramdır.

7. Henri Bergson (1912: 263).



Yosa Buson,
Manzara ile Yolcu Asker,
ipek üzerine mürekkep,
yak. 1780

C. Metafizik Kuram

Bütün imge, temsil ya da ifadelerde, görünenin, imgenin, ses ve biçimin ötesinde her zaman görünmeyen bir şeyin de söz konusu olduğuna dair bir bilinç ya da inanç vardır. Ancak, bu genelgeçer bir varsayım olsa da bütün sanat kuramlarında önplanda değildir. Özellikle soyut sanat yaklaşımlarında, sanatın elle tutulan, bilinen, adlandırılabilen bir şeyin temsili değil, görünmeyeni, görüntünün arkasında olan bir şeyi ortaya çıkarmak için gerçekleştirilen bir şey olduğu inancı egemendir. Ruhun barınması için maddiyata gereksinim vardır; bu bir temsil değil, sanatın kendi dinamiğiyle harekete geçirdiği bir varlık belirmesidir. Görünemeyen, maddi olmayan varlığı bu maddi dünyada ancak tikel biçimler görüntüleyebilir; ama bunların işaret ettiği şey aslında bütün görüntülerin ötesindedir. Platon'un mutlak biçimler kuramı ile bu metafizik sanat kuramı arasında bir ilişki görmek mümkün. Platon için mutlak biçimler sadece düşüncede var olabilir, ama maddiyatta onlar ancak bir göstericinin tikelliği içinde belirirler. Yine de biçimler bu tikellikler ötesinde bize daha temel bir kavramı ya da varlık durumunu anlatırlar ve görünenin ötesine işaret ederler. Sanat da bu açıdan, sözcüklerle ifade edilemeyen ama bir şekilde sezilen anlamlarla doludur.

Daha önce ifade edildiği gibi, bütün sanatlarda görünmeyen, ya da tinsel olarak tanımlayabileceğimiz bir şeyin var olduğu inancı yaygındır ve bu varsayım diğer sanat kuramları ve yaklaşımları içinde de kendini belli edebilir. Örneğin kozmolojik bir düzenin kurallarının sanatın değerini oluşturduğu inancı, metafizik yaklaşımı dışlamaz. Bilakis iki kuram bir arada vardır ama kozmolojik bir yaklaşımla biçimlerin estetiği anlatılırken, metafizik biçimin ötesine işaret edilir. Burada vurgulamak istediğim, sanat hakkında tarih boyunca ve farklı kültürler tarafından ileri sürülen tüm kuramların sanatın çok-yönlülüğü içinde, genellikle yalnızca bir boyutuna işaret ettiğidir. Kısacası, sanat ifadeleri ya da daha genelde insanın kültürel verileri çok karmaşık oldukları için tek bir açıdan tanınamazlar, ve hiçbirinin arkasında yalnızca tek bir amaç gizli değildir. Joseph Margolis'in ısrarla savunduğu gibi, sanat insanın bir yansıma-

sı olmakla onun kadar çok-yönlüdür ve sonsuz açılardan anlaşılabilir ve yorumlanabilir.[8]

Dine hizmet ettiği dönemlerde, dinin inançları doğrultusunda, sanat, inananların fizikötesi gerçekleri algılamalarına genelde aracı olduysa da, Aydınlanma ile dinin zayıflaması sanatta metafizik kuramın zayıflamasına neden olmadı. Bilakis, Hegel'in de savunduğu gibi, sanat artık dinin yerine geçerek tinselliği taşıyan en büyük ifade olarak gelişmiştir. Hegel'in sanat kuramının kanıtladığı gibi, asıl metafizik kuram Aydınlanma ile güçlenir. Hegel'e göre sanat doğadan üstündür zira madde-ötesi var olanın, yani tinin ifadesidir. Sanat bu tanıma göre, insanın insan olma ve insan olarak gelişme sürecine tercüman olur. Ancak, insan tarihsel bir sürecin ürünü olarak tinini de zaman içinde geliştirmiştir. Bu açıdan, insanın artık gelmiş olduğu noktada, sanat bu gelişmiş tinselliği ifade edecek tekniklere sahip değildir. Bu bakımdan, daha önce de üzerinde durulduğu gibi, Hegel için bu gelişmiş tinselliği ancak felsefe ifade edebilecektir.[9]

Bu kuram, farklı açıklamalarla, Platon'un *Devlet* diyaloğunda ileri sürdüğü metafizik kurama yakın olmakla birlikte tarihsellik kavramı içermektedir. Bu açıdan, ister istemez maddiyatçı bir yönü de vardır. Zira insan sanatla girişti̇ği maddi ilişki içinde, kendini bir şekilde sanat yoluyla değiştirerek gelişir. Bu bakımdan Hegel'in metafizik kuramının karmaşık bir kuram olduğu ve maddiyatçı bir yan taşıdığı söylenebilir. Ayrıca Hegel'in *Estetik* kitabı, tarih boyunca sanat türlerini farklı değerlerin ifadesi olarak tanımlamaktadır. Bu bakımdan Hegel için sanat genelde metafizik bir gerçeğin ifadesi olmakla birlikte sürekli değişen bir şeydir ve bu bakımdan, Platon'un maddiyata ve dünyeviliğe tamamen karşı çıkan kuramından farklı bir değer taşır.[10]

Metafizik kuramın hâlâ birçok savunucusu bulunmakla birlikte, 20. yüzyılda bu kurama en önemli yenilikler getiren Heidegger olmuştur. Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni* adlı 1936 tarihli metninde sanatın "hakikati" ortaya çıkardığını iddia eder.[11] Heidegger için hakikat, "varlık" anlamında kullanılır ve sanat hem fizikselliği ile

8. Joseph Margolis (2009a).
9. G. W. F. Hegel, A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde: 391.
10. G. W. F. Hegel (1975). 11. Martin Heidegger (1976).

varlığı ışığa çıkarır, hem de maddeselliği ile onu örter ve gizler. Sanatın fizikötesi hakikati ifade etme gücü ise örtme, gizleme ve ışığa çıkarma arasındaki savaşımın yarattığı güçtür.

D. Matematiksel ve Kozmolojik Kuram

Matematiğin, oran ve sayıların estetikle ilişkisi eski inançlarda, eski kültürlerde karşımıza çıkar. Matematiğin en eski kuramcısı Pitagoras olarak bilinse de, estetik biçemlerde matematiksel ilişkilerin, sayıların ve oranların egemen olduğu inancı çok eski Doğu kültürlerinde de vardır. Müzik ve ritimlerin temelde matematiksel düzen ve oranlarla ilişkisi evrende egemen olan bazı sayısal ilişkilerin varlığına bağlanmıştır. Bu bakımdan biçemlerin güzelliğinin temelinde evrendeki düzenlerin tekrarının var olduğu inancı, güzellik kuramını kozmolojik bir gerçeğe bağlamaktadır. Bu kuramın farklı şekillerde ifadelerini tantralarda, Çin sanatında, Mısır mimarisinde ve Yunan heykel ve mimarisinin oranlarında buluyorsak da, yazılı kuram olarak en etkileyici ifadelerini Aziz Augustine'in yazılarında görüyoruz.[12]

Aziz Augustine'e göre, güzellik geçici bir şey değil, her zaman gerçek ve kalıcı olandır. Görsel olarak bize hoş gelen birçok biçim zaman içinde değişse de oranlar ve sayısal ilişkiler hiçbir zaman değişmez. Onun için kalıcı güzelliği onlarda aramak gerekir. Bu kuram estetiği madde-ötesi bir kurala bağlasa da bunun açıklaması öncelikle dinsel, kozmolojik ve astronomik verilere dayanır. Özellikle Augustine estetik hazzın temelinde ruhun kendine benziyeni bulup sevmesini görüyor; aslında hoşa giden, renkler, yumuşaklık ve benzeri özelliklerden çok kendine benzeyeni fark etmektir. Bütün oranların ve sayıların temelinde benzeşme ve benzeyen ile birleşme vardır. Bu da temelde bizi tanrıya götüren bir eşitlemedir. Güzelliğin temel ilkesi eşitlik, teklik ve bütünlüktür Augustine'e göre.

Yeryüzündeki düzenin tanrının evrende kurduğu düzenin bir kopyası olması gerektiği, örneğin kentlerin, binaların bu düzene uyduklarında bir uyum ve huzur ifade ettikleri inancı yaygındır. Tantralara göre kurulmuş Uzakdoğu kentleri,[13] ya da dolaşım ve düzen-

12. Aziz Augustine (1976: 180, Bölüm 15). 13. Jan Pieper (1975).

lemelerde evrenin dönüşünü tekrarlayan kurguların egemen kılınması, bazı mabetlerde güneş sisteminin uydularını ve merkezi dönüşünü tekrarlama çabası, doğru uyumun ancak görüntülerin ötesinde, temel birtakım düzen, oran ve sıralamalarla olabileceği inancına işaret etmektedir.

E. Konstrüktivizm

Konstrüktivizm daha çok Aydınlanma felsefesinin bir kuramı olduğu halde, o dönemden bu yana dolaylı olarak sanat kuramlarını etkilemiştir. Özellikle Kant'ın "Üçüncü Eleştiri"sinde irdelediği estetik kuramı beğeni için kesin ölçütler belirlemek yerine konstrüktivist bir açıklamayı benimser. Kant'ın ileri sürdüğü gibi, insan duyumlarıyla yaklaştığı şeyi, olduğu gibi değil, kendi kurduğu gibi algılar. Bu kurgu aslında izah edilemeyecek kadar karmaşık etkilerin senteziyle oluşur, ama bunları ayırt etmek olanaksız olduğu gibi, bu kurgu aslında anlık bir oluşumdur. İnsan bir biçemi değerlendirirken, bir anda kendiliğinden onu beğenir ya da beğenmez. Ve bu değerlendirmesini hiçbir zaman nedensel olarak açıklayamaz. Kendince bazı ölçütler ortaya koysa da aynı ölçütlere sahip başka bir şeyi tamamen farklı şekilde değerlendirebilir. Beğeni, ya da insanın duyumlarıyla yaklaştığı şeyin karşısında takındığı tavır ya da değerlendirme tamamen kendi değerleri ve birikimleriyle ilgili bir kurgudur. Yaklaştığı şey hakkında zihninde oluşan algı ya da temsil (onu nasıl gördüğü) düşünsel ve düşsel kapasitesinin tümünün harekete geçmesi ve dinamiği neticesinde oluşan bir algı, tanım ya da temsildir.

Bu açıklamadan anlaşıldığına göre karşımızda duran, bakıp, dokunup, dinleyip algılamaya çalıştığımız nesne kendi içinde iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin niteliklerini barındırmaktan çok, barındırdığı biçemlerin bizdeki etkisine göre yine bizim tarafımızdan değerlendirilmiş olur. Böyle bir kurama göre, sanat eserinin ne olduğuna dair ya da bir şeyin güzel olup olmadığına, estetik olup olmadığına dair değişmeyen evrensel kurallar yoktur. Kant bu konuda açıklamalarda bulunmadığı halde, beğeni ölçütleri hakkında söylediklerinden çıkartabileceğimiz sonuç, insanların birikimlerine, tarihlerine, kültürlerine göre farklı beğeni değerlendirmeleri olacağı ve bunların hepsinin kendi içinde geçerli olduğudur.

Neticede, sanat ve beğeni göreceli bir değer olarak karşımıza çıkar. Kant bu konuda açıklama yapmadığı halde, konstrüktivist kuram bu sonucu ima eder. Öte yandan Kant aynı zamanda, beğeni değerinin kişi tarafından evrensel bir değer olarak anlaşıldığını söylemekte ve insanın bir şeyi beğendiği zaman aslında bu beğeniyi bütün insanlarla paylaşmak istediğine işaret etmektedir. Bu açıdan konstrüktivist kuram bir bakıma beğeniyi kişisel ya da daha genelde kültürel bir göreceliğe bağlasa da, kültürün ya da kişinin benimsediği beğeniyi algılamasında evrensel bir amaç olduğunu ileri sürmektedir.

F. Estetik-Karşıtı Kuram

Yirminci yüzyıl sanat düşünceleri içinde, 19. ve 20. yüzyılın sosyal ve politik olaylarından ve tarihsel gelişmelerden etkilenerek sanata ve beğeniye daha çok politik ve sosyal bir yaklaşımla yaklaşan estetik-karşıtı kuram Dada akımı içinde ve 1950'ler sonrası postmodernist yaklaşımlarla yaygınlaşmış ve çağdaş sanat uygulamalarında özellikle etkili olmuştur. Toplu iletişim araçlarının etkisiyle ve yeni savaş teknolojileriyle dünyadaki yoksulluk, sömürü, insanın insana vahşeti bilinçlere kazınmış, medyanın konusu olmuştur. Özellikle Nazi vahşetinden sonra Theodor Adorno, artık şiir yazılamaz, bu kadar vahşet sürerken güzelliği ileri süren sanat yapılamaz, demişti. Adorno, çoğu insanın sanata ve şiire karşı olduğunu, zira bunların kin duygusunu yok ettiğini, böylece çoğu insanın etrafında birleşebileceği ortak bir duyguyu kaybettiğini söyler.[14] Üstelik, postmodern kuramların ve çoğulculuğun gösterdiği gibi, güzellik denilen ya da sanat denilen şey toplumdan topluma, kültürden kültüre değişmektedir. Bugüne kadar genelde baskın ve varlıklı emperyalist kültürlerin beğenileri genelgeçer beğeni olarak kabul edilmiştir. Halbuki birçok kişi için güzel farklıdır. Postmodern düşünceye göre Batı kültürünün kabul etmediği birçok şey aslında güzel ya da gerçek olarak görülebilir; örneğin siyah ten rengi, kadınsal gerçekler, ilkel olan.

14. Theodor W. Adorno (1970: 23-4).

Yukarıdaki nedenler ışığında birçok çağdaş sanatçı iğrenç olanı, pis olanı, çirkin olanı yeni bir değer olarak sunmayı yeğlemişlerdir. Bu sanatçılar bu tür gerçeklerde yaşamın özünü bulduklarını, şimdiye kadar güzel olarak sunulanın aslında ölü ve yapay olduğunu ileri sürmektedirler. Birçok çağdaş sanat sergisi ya da bienalinde sunulan bu yeni estetik anlayış, genelde bugünün sanat düşüncesinde etkin olan küratörler ve eleştirmenler tarafından da benimsenmekte ve kuram olarak ortaya atılmaktadır.

Bu karşı-estetik düşüncenin temelinde yine metafizik kurama bağlayabileceğimiz bir yaklaşım da yok değildir. O da asıl güzel olanın biçim ve maddede değil düşüncede olduğu ve sanatı sanat yapan şeyin aslında sanat işinin biçemi değil işin arkasında yatan düşünce ve kavram olduğudur. Bu iddianın en tanınmış savunucusu Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Sıradanlığın Dönüşümü) adlı eserinde birbirine tamamen benzeyen iki şeyden birinin sanat olmasını sağlayan unsurun sadece onun arkasında bulunan sanat amacı olduğunu söylemektedir.[15] Bu düşünceyi Danto, Andy Warhol'un ahşap malzeme ile bire bir kopyasını yaptığı Brillo çamaşır deterjanı kutuları örneğini kullanarak açıklamıştır.

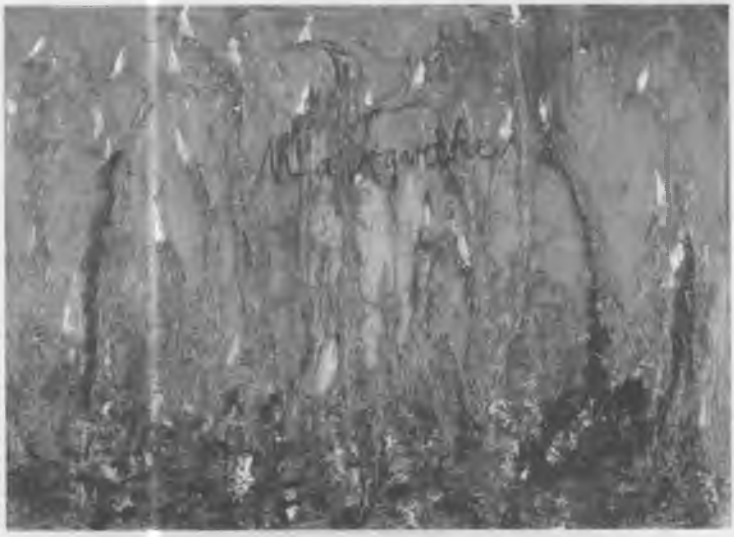
Öte yandan, karşı-estetik kuramını doğrulayan tartışmayı Kant'ın "yüce" ile ilgili metinlerinde ve Lyotard'ın bunlar üstüne geliştirdiği tartışmalarda bulabiliriz. Özetleyecek olursak, Kant, estetik olanın, ya da güzel duygusu verenin ancak doğaya benzeyende olduğunu ileri sürer. Bu iki türlü anlaşılabilir: bir şey insan elinden çıkmış yapay bir nesne olsa da ancak doğalmış, gerçekmiş izlenimi verirse gerçek bir sanat eseri olabilir, ya da estetik bir duygu üretebilir. Örneğin bunu Picasso'nun eserlerinde görebiliriz. Picasso'nun resim ya da heykellerinde karşımızdaki imge ne kadar gerçekdışı ve hayal ürünü olsa da, ona baktığımızda varlığını olduğu gibi kabul ederiz; onu başka bir kapsam içinde sanki doğalmış, sanki gerçekmiş ve olması gerekenmiş gibi algılarız.

İkinci açıklama ise, Kant'ın güzelin ancak doğada bulunabileceğini, estetik duygu ve değerin ancak doğada insanın algılayabildiği bir şey olarak gerçekleşebileceğini ileri sürmesinde karşımıza çıkar. Buna karşılık "yüce" kavramını açıklarken, Kant bunu insanın algı-

15. Arthur C. Danto (1981).



Picasso, *Ağlayan Kadın*, 1937
Modern Sanatlar Müzesi, New York



Anselm Kiefer, *Margarete*, 1981, Saatchi koleksiyonu

layamayacağını, ancak muhakeme yürüterek ve kavramsal olarak kavrayabileceğini, algılayamayacağı için bunun estetik olamayacağını ileri sürmüştür.

Bu muhakemeler ışığında diyebiliriz ki, modern sanatın kavramlarla ilgili örneklerinde ve özellikle politik, psikolojik ve uç deneyimlerle ilgili (ölüm, cinsiyet, tabular) konuları işleyen sanat türlerinde, estetik ya da algısal nitelikler değil, tümüyle algılanamayan, ancak hayal edilebilen ya da kavram ve düşünce yoluyla idrak edilebilen bir gerçek ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu tamamen estetik-dışı ya da estetik-ötesidir. Burada ilgi artık biçim üzerinde değil, tamamen deneyimin ifade edilemez boyutları üzerindedir. Daha önce de sözü edildiği gibi, birçok çağdaş sanat örneği ve özellikle avangard, ifade edilemeyen, tarif edilemeyen, hatta tümüyle algılanamayan olgular üzerinde durmaktadır. Bunlar estetik değil, yüce kategorisi altında sınıflanabilirler; bu bakımdan estetik-karşıtı oldukları söylenebilir.

Daha önce temsil ile ilgili bölümde de ileri sürüldüğü gibi, modern sanat genellikle estetik yerine, yani doğa ile ilgili, biçim ile ilgi-

li algılar yerine yüce olanla ilgilenmiştir. Bunun başlangıcı romantik sanata kadar gider. Burada, imgelerin gündeme getirdiği algılanamayandır; ölüm, delilik, akıl-ötesi, duygular, vb. Daha önce de belirtildiği gibi, yüce, romantizm ile birlikte sanatın odağı olmaya başlamış ve bu nedenle de sanatı bir şekilde *kitsch*'e yaklaştırmıştır.[16]

G. Epistemolojik Kuram

Sanat için yapılan tanım ve tariflerden en önemlilerinden biri, sanatın, insanın dolaysız olarak yaklaşamadığı, algılayamadığı gerçeği insana kendi diliyle sunan ya da tanıtan bir şey olduğudur. Bu, birçok kültürel ritüel ve davranışı, ayinleri, dini de açıklamaya yarayabilecek bir kuramdır. Yalnız sanat olarak bildiğimiz şeyleri değil, kültürel ifadelerin çoğunu, insanın gerçeğe yaklaşabilmesinin bir aracı olarak görebiliriz. Örneğin, din bir şekilde ölümü, yani bilinmesi imkânsız bir olguyu insana anlayacağı şekilde sunar; gastronomi bile, beslenmenin doğal ve belki de bir derece vahşi yönünü insana estetikleştirerek, yani ona bir anlam getirerek ve biçimsel olarak kabul edilebilecek bir hale sokarak sunar.

Romantik düşünürlerin birçoğunda, sözlere sığmayan gerçeklerin ancak sanat tarafından ifade edilebileceği, anlamın sözelin ötesinde olduğu savı vardır. Algılanan dünya ya da görünen, işitilen, deneyimlenen birçok şey söze sığdırılamaz. Nietzsche, tragedyaların en derin gerçekleri ve hem biçimsel hem de düşsel olanı ifade edebildiklerini, ama Sokrates'in akılcı düşüncesinin antik Yunan kültürünün derinliğini yok ettiğini ileri sürer. Ona göre sanat ve dünyanın estetik olarak algılanışı insana öylesine derin bir anlam getirir ki bu da yaşamın bütün acılarına bedeldir. Aristoteles her ne kadar sistematik ve maddeci bir düşünür olsa da, onun için sanat insanın tahammül edemeyeceği ya da çıplaklığı ile göremeyeceği gerçeklere katlanabileceği, yaşamın gerçeği ile yüz yüze gelebileceği bir alandır. Bu açıdan Aristoteles'in *katharsis* olarak bilinen kuramı aslında sadece arınma ve ruhsal bunalımlardan kurtulmanın bir yolu değil, epistemolojik bir kuram olarak da görülebilir. Zira ancak sanat yoluyla birçok gerçeği kavrayabiliriz.

16. Bu kitabın "Temsil" bölümüne bakınız: 69-72.

Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni*[17] adlı metninde Van Gogh'un köylü ayakkabılarını konu alan resmiyle örneklediği gibi, ancak sanat bu ayakkabıların insan için değerini dile getirebilir. Ayakkabının kendisi böyle bir gerçeği sunmaz, onu ancak düşünmeden kullanırız, ama onu temsil eden gerçek bir sanat onun sakladığı tüm gerçekleri bize görsel olarak sunacaktır. Her farklı sanat türü, müzik, dans, heykel, mimari, vb. kendi duyumsal ortamına göre her zaman sözlerden daha çok anlam iletir.

H. Etik Kuram

Sanat üzerine düşüncenin ilk yazılı örneklerinden başlayarak, sanatın, estetik olanın, ya da güzelin iyi ile ilişkisi irdelenmiştir. Sanata, ya da güzel olana sosyal işlev açısından bakan Platon gibi, tamamen zihinsel bir işleyişin yorumu olarak bakan Kant da estetik ile etiği sonunda ilişkili olarak görmüştür.

Sanatın 20. yüzyıla dek en önemli niteliği olarak görülen "güzel", Kant'ın da "Üçüncü Eleştiri"sinde ileri sürdüğü gibi doğada algıladığımız bir değerdir. Estetik eğer temelde duyuların algıladığıyla ilgili ise estetik olarak yorumlanan da öncelikle doğanın sunduğu nitelikler ya da biçemlerle ilgili olacaktır. Bu açıdan sanatta estetiğin gerekli olarak görülmesi, kültürün doğa ile yakın ilişkide olduğu durumlara ya da tarihe aittir. Görüyoruz ki kültürler doğadan bağımsızlaştıkları ölçüde, kavram estetiğin, yani duyumsananın önüne geçmeye başlar. Konuyu bu şekilde tarihi bir perspektif açısından ele alırsak, insanın güzel olarak gördüğü biçimlerin altında, bunların doğadaki anlamlarının da iyi ile ilgili olduğu ortaya çıkıyor. Örneğin tatlı ve hoşa giden renk uyumları umumiyetle iyi çiçeklerde var, oysa zehirli çiçekler ya da bitkiler acı renkler taşırlar; ya da saldırgan hayvanlarda sivri dişler, pençeler dikkati çeker, hoşa giden şirin yavrular yumuşak dokulu, dokunması hoş, yuvarlak biçimli oluyorlar. Bunlar genelleme olsa da güzel olan'ın temelde iyi olan'la ilişkili görülmesinin ilkörneksel nedenlerindendir. Güzel, insana zevk verdiği için iyi gelir ve bundan dolayı iyi olarak görülür. Güzel olan bir şeyin kötü olduğuna inanmak zordur. Demek ki güzelin

17. Martin Heidegger (1976).

iyi ile ilişkilendirilmesi gerçekten insanın psikolojik doğasıyla da ilgilidir.

Eğer güzel olan iyi ise, en büyük iyi olan tanrı en üstün güzellik kaynağıdır. Dünyadaki güzellik tanrının bir göstergesi ya da onun eserinin büyüklüğü, muhteşemliğidir. Tanrı ile ya da kutsal olanla ilgili her şey güzelleştirilir, süslenir, tanrıya, kutsala layık kılınır. İnsan değer verdiği şeylere bu değeri öncelikle onları güzelleştirerek, süsleyerek, güzel bir şey vererek gösterir. Demek ki güzel değer verilenin ifadesidir. Bundan ötürü bütün sanatların başlangıcında öncelikle tanrılara layık olanın, onlara şükranın, onlara yakınlaşmanın bir göstergesi ve ifadesi olmuştur güzel. Tanrılarla ilgili tüm ifadelerde onları en güzel şekilde temsil etmek o kültürün sanatının da başlıca gayesi olmuştur. Tapınaklar, dini resimler, heykeller öncelikle güzel olmak durumundadırlar, zira tanrının mükemmelliği bu güzellik temsili ile ortaya konulur. Güzel tanrıya yakın olduğu için de iyidir.

Platon, *Şölen* adlı diyaloğunda, fiziksel güzelliği sonunda tinsellikle ilişkilendirir. Güzel Platon'a göre insanı o kadar hayran bırakır ki onun harekete geçirdiği sevgi ve hayranlık insanı tinsel olana yaklaştırır ve fiziksellikten uzaklaştırır. Böylece güzel, insanı son kertede maddiyattan uzaklaştıran, tinsel olana ve iyi olana yaklaştırandır.

Kant ise Aydınlanma düşüncesi ışığında beğeninin ve güzel yargısının etik olan ile ilişkisini iki alanda bulur: 1. Güzel çıkar sağlamadan tercih edilir.[18] 2. Bir şeyi beğendiğimiz zaman bu beğenimizi toplum ile, insanlık ile paylaşmak isteriz; aynı duygunun herkese ait olduğuna inanmak ister, böyle olduğuna inanırız. Kant buna *öznel evrensellik* adı verir. Kant insana zevk veren şeylerin sınıflandırılmasında insana iyi gelen ve faydalı olanı bir çıkar sağladığı için seçtiğimizi, hoşa gideni bize fiziksel zevk verdiği için seçtiğimizi ama güzel seçiminde hiçbir çıkarın olmadığını, yani güzelin tercih edilmesinde bir fayda ilişkisinin olmadığını söyler. Bu sava birçok modern düşünür ve eleştirmen ilk elden karşı çıkmış ve her zaman bir çıkarın olduğunu savunmuştur. Ancak Kant bu çıkarı maddi ve ampirik olarak tarif eder. Bir şeye bakıp da onu güzel bulduğumuzu söylediğimizde, onun maddi varlığı bizi ilgilendirmez. Sadece onu

18. Immanuel Kant (1952: 80).

algılamaktan zevk alırız ve herkesin bu zevki paylaştığına inanırız. Bu açıdan güzel tercihi bütün tercihler arasında etik olandır; hiçbir çıkar sağlamaz. Bir çıkar sağladığı anda onu güzelliği için seçmiş olmayız.

Güzel beğenisinin tamamen bağımsız ve bundan ötürü etik olması, insanın bir şeyi beğendiği zaman bunu neden beğendiğinin hiçbir ölçütünü öne süremeyişine bağlıdır. Yani beğeninin ölçütleri yoktur, maddi koşullara bağlı değildir. Beğenilen şey algılandığında insanın hayal gücü harekete geçer ve sonsuz bir devinime girer; nedenini bilmeden o şeyi beğendiğimize karar veririz. Kant'ın bu açıklaması, insanın bir şeyi tercih etmesinde çok sayıda etkenin bir sentezinin rol oynamasıyla izah edilebilir, ancak Kant böyle bir psikolojik ya da kültürel neden açıklamasına girmemiştir. Aslında beğeni ile ilgili yargı o denli ani bir yargıdır ve o kadar kendiliğinden bir şeymiş gibi görünür ki insan bunun doğal olduğuna inanır ve bundan ötürü de herkesin aynı yargıda birleşeceğini savunur. Yargının bu derece ani ve dolaysız olması, onun biçemsel ölçüt ve koşulların ötesinde olduğuna, bir başka deyişle, duyum ve deneyüstü olduğuna inandırır. Bu açıdan beğeni yargısı, insanın bir şeyi güzel bulması, tamamen bağımsız bir yargıdır.

Beğeninin herkes tarafından paylaşıldığına inanmak ve böyle olması gerektiğini savunmak, Kant'a göre, insanın kendine en yakın ve özel bir alandaki tercihini paylaşma arzusu ve gereksinimiyle açıklanabilir ve güzel tercihi ya da beğenisi tam da bu nedenle aslında etik bir tercihtir.

Hannah Arendt, Kant'ın estetik kuramını tamamen etik bir temele bağlamakta ve Kant'ın aslında etik ile ilgili bir yargı kuramı geliştirmek istediğini, ama önce beğeni yargısı konusunda bağımsız yargı kavramını geliştirdiğini yazar.[19] *Pratik Aklın Eleştirisi* ve *Saf Aklın Eleştirisi*'nden sonra Kant son olarak yargı üzerine bir eleştiri yazacaktır, çünkü amacı, yargının bu iki bağımsız alanı birbirine bağlayabilme özelliğini göstermektir. Kant, nesnel dünyanın her tür sınırlılığına karşı yalnızca güzel yargısının, yani asıl bağımsız olan yargının, hem kavramların, hem nesnelliğin hem de pratik işlevin ötesinde aşkın (*transendant*) olduğunu, insanı deneyüstü bir varlığa gö-

19. Hannah Arendt (1992).

türdüğünü savunmaktadır. Deneyüstü ve duyumüstü alanda, yargı ile ahlak birbirine bağlanmaktadır.

1. Psikolojik-Katartik Kuram

Platon'un sanatın toplumsal bir işlevi olmadığı ve insanı gerçeğe yakınlaştırmadığı iddiasına karşın, Aristoteles sanatın insanı arındırdığını savunmuş ve bu açıdan toplumsal bir işlevi olduğunu ileri sürmüştür. Daha önce epistemolojik kuram ile ilgili olarak söylendiği gibi, sanat aynı zamanda, gerçeğin bir kopyasını insanın tahammül edebileceği belli bir uzaklıktan sunarak, insanın ileri derecedeki olayları anlayabileceğini savunmuştur. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*[20] metninde irdelediği gibi, birçok sanat türü, özellikle tragedya, insanı, başka şekilde tanıyamayacağı bir gerçeğin içine sokar. Dans, drama ve Dionysos ritüellerine bağlayabileceğimiz müzik ve gösteri gibi sanat türleri, bir tür sarhoşluk ve kendinden geçme hali yaratarak insanı, başka şekilde tahammül edemeyeceği bir ruh halinin, ilişkinin içine sokarlar. Bu yarı-trans durumu insanı ölüm ve doğum gibi akıl ile kavranamayan olgularla karşı karşıya getirir. Nietzsche'nin ileri bir sanat ve farkındalık olarak savunduğu erken Yunan tragedyası, bir yandan Dionysos'un doğa ile birleştiren ve kendinden geçiren ritüellerini, bir yandan da Apollon'un görselliği ve uyumu kullanan düşsel dünyasını birleştirir. Böylece sanat insanın hem zihinsel ve düzen arayan yönünü, hem de Freud'un terimiyle, bilinçdışını birleştiren ve geliştiren bir alandır.

Birçok düşünüre göre sanat aynı zamanda insanın en derin yönünü ortaya çıkarabilen, bilinç ile bilinçdışını birleştiren ve bu nedenle insanı ruhsal olarak tamamlayan bir şeydir. Bunun ötesinde özellikle 20. yüzyılda Freud ve Jung'un sunduğu kuramlar ışığında, sanatın insanın ruhsal durumunu en iyi tanıtan ve tanımaya yardımcı olan bir ifade olduğunu savunanlar vardır.

20. Friedrich Nietzsche (1967).

J. Kurumsal Kuram

Amerikalı George Dickie'nin 1970'lerden bu yana geliştirdiği kurumsal kuram, "sanat nesnelerinin, sanat olarak tanım kazanmalarının içinde bulundukları kurumdan edindikleri bir nitelik olduğunu" ileri sürer.[21] "Tanımı açısından sanat işi, 1) bir *artefakt*'tır (insan eliyle yapılan şey), 2) toplum ya da toplumun bir kesimi bunu takdir için bir rütbe ihsas etmiştir."[22] Bu tanımlara göre sanat denilen nesne toplumun belirli bir kapsam içinde geliştirdiği ve o kapsama göre tanımladığı değerlere ancak toplum ya da topluluk ona bu değerleri ihsas ettiği için sahiptir; yoksa sanat nesnesinin özde, toplumun belirlemelerinin ötesinde sahip olduğu kendine ait nitelikler yoktur. Her toplum bireylere küçük yaşlardan başlayarak sanat ve sanatçı konusunda bir anlayış ve kavram aşılar; buna göre, sanat kapsamına alınan her nesneye, ona ait olduğuna inandığımız değerler açısından yaklaşırız.

Dickie'ye göre kurumsal kuram sanatı öncelikle kültürel bir etkinlik olarak görür; yani dışavurumculuk nasıl duyguların dışa vurulmasıyla sanatı daha ziyade doğal bir eylem olarak görüyorsa, kurumsal kuram bunun tam tersini söylemektedir. Hatta sanat işinde biçimsel niteliklerin algılanmasını da gerekli görmediği içindir ki doğal eylemlerin etkilerini de inkâr eder. Kurumsal kurama göre, eğer bazı niteliklerini algılayabiliyorsak sanat nesnesinin bu, toplumun sanat sınıfına koyduğu nesnelere bunlar varmış gibi bakmayı öğrendiğimizden ötürüdür.

K. Sanat Kültürel Bir Varlık - Bir Dil

Çağdaş Amerikan estetik felsefesinin önde gelen isimlerinden Joseph Margolis'e göre, sanat işleri yalnızca fiziksel özelliklerine göre değerlendirilemezler. Onların fiziksel varlığını oluşturan unsurların ötesinde kimlikleri vardır. Doğal nesnelerden farklı olarak sanat nesneleri hazırda var olan nesneler değil, kültürel nesneler olarak, "ortaya çıkan, beliren" nesnelerdir. Bütün kültürel nesneler gibi, ken-

21. George Dickie (2000). 22. George Dickie (1969: 252).

dilerine özel (*sui generis*) nitelikleri vardır. Margolis'in "niyetlilik taşıyan" olarak tanımladığı bu nitelikler, sanat nesnesini oluşturan fiziksel unsurlar tarafından "bedenselleştirilir" (*incarnate*); sanat işinin fizikselleştirilmiş ve fiziksel olan özellikleri birbirlerini etkiler, birbirlerine kimlik kazandırır. Margolis'in özellikle vurguladığı, bütün diğer kuramlardan farklı olarak, sanat işinin öncelikle fiziksel değil kültürel bir varlık olduğu ve bu açıdan sanatın dil gibi, dilin fizikselliğinin ötesinde anlam taşıması gibi, anlam taşımasıdır.[23] Bunu kısaca şöyle de ifade edebiliriz: Dilde olduğu gibi, bir resmi önce tuval ve boya olarak değil, yani ses ve ton olarak değil, imge olarak, dilde söz olarak anladığımız gibi anlarız.

Margolis'in diğer kuramlara getirdiği başlıca eleştiri, Anglo-Amerikan felsefelerinin çoğunun, "objektif" olma kaygısı ve inancıyla fiziksel niteliklere öncelik verdiğidir.

L. Dışavurumcu Kuram

İtalyan düşünür Benedetto Croce'nin başlıca temsilcisi olduğu dışavurumcu ya da "ifadeci" kuram, 19. yüzyıl sonuna kadar etkili olan "güzellik" ölçütü yerine ifade ve dil kavramlarını getirmiştir. Sanatı bir dil ve ruhun sezgisel gücünün bir ifadesi olarak görmek 20. yüzyılın en yaygın sanat anlayışlarından biri olmuştur. Renklerin, biçimlerin duyguları ve sanatçının en önemli vasfı olan sezgisel birikimini ifade ettiği, özellikle soyut sanat için büyük önem taşımıştır. Her ne kadar soyut sanat her zaman bir dışavurum olarak tanımlanmamışsa ve birçok kez arı ve geometrik biçimlemeler kullanmışsa da, görsel biçimler dünyasını da bir dil olarak görmek herkes tarafından kabul edilen bir yaklaşım olmuştur. Benedetto Croce estetikle ilgili bu etkileyici görüşlerini Britannica Ansiklopedisi'nin 14. edisyonunda "Estetik" maddesi altında sunmuştur. Ancak, onun ilk önemli eseri *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*'dir (*İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*) ve estetiği hem bir bilim hem de dil ile ilgili olarak kavramsallaştırması sanata dair düşünüşte bir devrim niteliğindedir.[24]

23. Joseph Margolis (2009a: 32). 24. Benedetto Croce (1976).

M. Marksist Kuram

Yirminci yüzyılda sanatın düşünce ve pratiğini Marksist kuramlar derinden etkilemiştir. Bunun nedenlerini 20. yüzyıl başındaki sosyalist ve komünist rejimlerin ve sanatın güncel pratiklerle yakınlaşma kaygısı ile geliştirdiği sanat yaklaşımlarında bulabiliriz. Marksist estetik kuramların vurgusu insan üzerinedir; duygulara ve iç dünyaya odaklı romantizmin ya da tümüyle algısal hazza ve düşünceye yönelen soyut sanatın aksine, aşırı olmayan, orta bir ölçütü ve insanlığın ortaklığında bulunabilecek doğa ve akıl bütünlüğünü yüceltir. Bu düşünceye göre, herkese hitap edebilecek, anlaşılabilecek ve ortaklık sağlayabilecek nesnel, gerçekçi ve etik olan bir biçimlenme önerilmektedir. Bu kuramın en önemli sözcüsü Georg Lukács, Aydınlanma'nın vurguladığı öznelliğe karşın sanatın insanı bütünleyici ve toplumla birleştirici yönünü öne çıkarır. Bu açıdan sanat ve estetiğin bir işlevi vardır; bu da ancak etik bir yaklaşımla gerçekleşir: "Etikleşen özne türselliğin doruğuna tırmanmakta, tutum ve davranışını buna göre ayarlamakta, doğal olarak dünyanın, dolaysız göründüğü biçimiyle değil, ama gerçek yapısıyla dünyanın karşısına çıkmayı amaçlamış olmaktadır."[25] Lukács'ın söylemindeki evrensellik iddiasına göre, tüm insanlar için ortak olan, sınıf mücadelesi ve özel ve toplumsal değerlerin trajik çelişkisidir. Bu nedenle Yunan tragedyaları ya da Shakespeare'in oyunları herkes tarafından anlaşılabilir.[26] Ancak bunun yine de Batı merkezli bir iddia olduğu ve Yunan kültürünün, bu tür değerlendirmelerde her zaman evrensel bir olgu olarak ortaya atıldığı anımsanmalıdır. Lukács için nesnel gerçekçilik bu tür evrensel olguları ifade eder. Öte yandan Lukács, nesnel gerçekçiliğin estetik ya da biçim açısından çelişki yarattığını, ancak biçimin öncelik kazanmasının da özneyi günlük yaşamın tutsaklığından kurtarmayacağını ileri sürer. Bir başka deyişle, ancak gerçeğin olduğu gibi algılanışıdır özgürlük yolunu açan.[27] İsmail Tunalı *Marksist Estetik* kitabında (1979) Marksist sanat anlayışını, bu yaklaşımın temeline uygun olarak, bilgi temelleri, toplumsal temel

25. Georg Lukács (1988: 184).
26. Georg Lukács (1971)
27. Georg Lukács (1988: 187).



Ivan Shadr, bronz heykel, *Kaldırım Taşıyla Silahlanmış İşçi Sınıfı*, 1927
Tretyakov Galerisi



Diego Rivera, *Çiçek Taşıyıcısı*, 1935.

ve sanat ontolojisi olarak üç açıdan ele almış ve bu anlayışın temelinde sanatın gerçekliği yansıttığı savının yattığını göstermiştir. Ancak komünist rejimin ileri sürdüğü sosyal gerçekçilik olarak bilinen sanat uygulamalarında genelde bir parti dayatmasının da bulunduğunu, bu bakımdan Marksist estetik kuramının pratikte çelişkili olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan iki dünya savaşı arasında, 20'li ve 30'lu yıllarda birçok Avrupa ülkesinde, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımından, yarattığı güvensizlik ve aşırılıktan bunalan sanatçılar daha anlaşılır, yaşamın normal ve ortak yönlerini yansıtan bir sanat türüne yönelmişlerdi. Örneğin, aşırı biçimciliği ve soyut uygulamaları ile tanınan Picasso bile bu yıllarda sosyal gerçekçiliğe yakın işler üretmiştir. Marksist kuramın en önemli uygulayıcısı ise kuşkusuz tiyatrocu Bertolt Brecht olmuştur. Brecht'in içeriğe biçim ötesinde önem vermesi Adorno gibi bazı düşünürler tarafından eleştirilmişse de Brecht'in sahnelemeleri bütün gerçekçiliklerine karşın, olağan olanı olağanüstü kertesine çıkararak sosyal gerçekçiliğe estetik bir değer getirmiştir.[28] Marksist kuram ülkemizde özellikle edebiyat alanında rağbet görmüş ve önemli düşünce ve eleştirilere kaynak olmuştur. Görsel sanatlarda ise Marksist kurama referans vermeden, ülkenin kalkınması ile ilgili çabalarla koşut olarak birçok ressamın Anadolu'ya gitmesi, 1925-45 yılları arasında çoğunlukla halk yaşantısını dile getiren resimlerin yapılması, dolaylı da olsa Marksist kuramın ülkemizde de bir koşutluğu olduğuna işaret eder.

N. Sınıraşma

George Bataille, "Lascaux ya da Sanatın Doğuşu" adlı metninde sanatın bir sınıraşma olduğu tezini ileri sürer.[29] 1940 Sonbaharı'nda Montignac yakınında kamp yapan bir grup genç tarafından bulunan Lascaux mağarası, 1879'da İspanya'da keşfedilmiş olan Altamira mağarası gibi, ilk anda insanda gerçekten tarihöncesi olup olmadığına dair şüphe uyandıracak kadar canlı, hareketli ve insanı büyüleyen hayvan resimleriyle dolu bir mağaradır. George Bataille bu resimlerden yola çıkarak sanatta sınıraşma kuramını geliştirmiştir. Bataille'a göre ölüm, yani insanın anlaşılamayan "yabancı" hali, insanın

28. Theodor W. Adorno (1977: 177-96). 29. George Bataille (1955).

ölümü diğer yaşantılarından farklı olarak algılayışı, "kutsal" kavramına yol açmıştır. Bu indirgenemez "farklılık" ve anlaşılmazlıkla ilgili olarak ölüm ve doğum insanda hem "kutsal" hem de "yasak" kavramlarını doğurmuştur. Ancak ölüm ve yaşam, doğum ve cinsellik ile ilgili bu kavramlar, yasaklar ve kutsallık olguları, insanoğlunun hayvandan farklı olarak bir bilinç geliştirmeye başladığı ve kendini hayvandan ayırdığı döneme, yani artık çalışarak, gayret sarf ederek yaşamını sürdürme konusunda bilinçlendiği döneme rastlar. *Homo Sapiens*, yani Bilinçli İnsan, aynı zamanda Çalışan İnsan'dır: *Homo Faber*. Bataille tamamen işlevsel bakış açısıyla geliştirilen bu kavramlara karşın insanı insan yapan şeyin aslında, aynı zamanda oyun ve özgürlük kavramı olduğunu ileri sürmektedir.

Bataille'a göre Altamira ve Lascaux mağaralarındaki hayvan resimleri insanın çalışmaya başladığı dönemde oyunu da birlikte geliştirdiğinin ve oyun oynayarak, kutsayarak, kutlayarak, eğlenerek kısıtlamaları, yorgunlukları ve yasakları aştığı bir eylemin ifadesidir. Bu resimlerdeki birçok soyut imge deşifre edilemediği halde, hayvanların bu denli canlı ve hareket halindeki resimleri, kurbanın, ölümün ve avcı için yasağı, ölüm yasağını kaldıran bir oyunun ve ritüelin resimleriydi. Sibirya'da bugün bile bazı ilkel kavimlerin hayvanları avlama konusunda ileri sürdükleri kimi kavramlar, Bataille'a göre tarihöncesinin insanı için de geçerli olabilirdi. Zira tarihöncesi insan kendini hayvanlara bugün olduğundan çok daha yakın hissediyordu. Ama fiziksel gücüyle hayvan doğaya daha yakındı ve doğa güçlerine sahip bir varlıktı. Bu nedenle eğer insan bir hayvanı öldürebiliyorsa, bu, hayvanın da bu avda pay sahibi olması, avlanmayı istemesi sayesinde gerçekleşiyordu – tarihöncesi insan böyle düşünüyordu.

Tarihöncesinin insanı yasakları aşmaya ve av için özgürlük elde etmeye ihtiyaç duyuyordu. Bataille'ın, insanın ilk sanatsal ifadeleri olarak bu resimlerin büyüden ziyade bir oyun, bir bayram ritüeli, bir sınıraşma eylemi oldukları şeklindeki düşüncesi, sanatsal etkinliğin kökeni hakkında önemli ipuçları ortaya koymaktadır.



Eugène Delacroix, *Sakız Adası Katliamı*, 1824
Louvre Müzesi



Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, yak. 1913
Rus Devlet Müzesi

O. İlişkisel Estetik

Yeni sanat türlerinden bazılarını, yukarıda söz ettiğimiz estetik kuramlar üzerinden anlamak zor. Örneğin "yerleştirme" (enstalasyon) türünde, farklı nesnelerin birbirinden kopuk olarak mekân içinde yerleştirilmesiyle oluşturulmuş sanat türlerini anlamak ve yorumlayabilmek için Nicolas Bourriaud'ya göre "ilişkisel" estetiğe başvurmak gerekir. İlişkisel estetik tek bir nesneye odaklanarak değil, bir sanat yapıtını oluşturan farklı nesnelerin mekân içinde birbirleriyle kurdukları farklı ilişkilere göre anlam kazanan estetik bir yaklaşımdır. Aslında insanın örneğin kent içinde, belirli bir sokağı ya da yapılar grubunu algılarken uyguladığı yaklaşım da bundan farklı değildir. Ancak genel olarak sanat işinin tek bir bütün olması beklendiği içindir ki bu tür sanat yapıtlarıyla ilişki kurmak belirli bir çaba gerektirmektedir. Bourriaud'ya göre "performans" ya da "enstalasyon" gibi yeni tür sanat işlerinde seyirciye daha büyük bir anlam üretme işi düşmektedir.[30] Bourriaud'ya göre gösteri kültürü insanlara her şeyi hazır veren ve algıyı tembelleştiren bir kültürdür. Halbuki enstalasyon gibi yeni işler tersine seyirciyi bir sanatçı gibi hareket etmeye zorlamaktadır. Aynı zamanda ilişkisel estetik, algının zamansal sürecini de bir nitelik olarak belirler.

P. Avangard Sanat ve Kuramları

Aydınlanma ile birlikte sanatın gündelik yaşamdan ve bilim ve etik gibi diğer alanlardan bağımsızlaşması aynı zamanda genel sosyal ortamdan yabancılaşması anlamını da taşıyordu. Sanat artık dine hizmet eden bir olgu olmadığı ve sosyal ilişkilerin simgelerini içermediği gibi, fotoğrafın gelişmesiyle birlikte artık gerçeğin imgesel yanılsamasını ifade etme zorunluluğu da ortadan kalkmış oldu. Üstelik endüstrileşmeyle birlikte, daha önce ancak el becerisiyle üretilebilecek çok sayıda biçim artık makinayla kitlesel olarak üretilebiliyordu. Böylece biçim artık içerikle ilişkisini koparıyor, simgesel değerini yitirmeye başlıyordu. Bu bakımdan, sanatın ürettiği biçim-

30. Nicolas Bourriaud (1998).

ler her zaman toplumun ve sokaktaki insanın anlayabileceği açık simgeleri ve beğeni değerlerini taşımayabiliyordu. Avangard sanat, bu kopukluğun yarattığı yabancılaşmanın ürettiği –hatta zorunlu kıldığı da diyebiliriz– bir sanat türüdür. Endüstrileşmeyle birlikte, pazarın giderek daha büyük kitlelere hitap etme gereksinimi, kendine sürekli olarak yeni metalar arama ihtiyacı, sanatın bu sürece yenik düşmemesi için devamlı kendini yenileme ve genel beğeniden, dolayısıyla metalaşmaktan kaçma zorunluluğunu yaratmıştır.

Renk kuramlarına dayanarak saf renklerle doğadan algıladıkları gibi resim yapan izlenimciler, Paris'te 1874'te Reddedilenler Salonu'nda nesnelerin kesin sınırlarını yok eden, ışık oyunlarıyla atmosferik etkileri önplana çıkaran resimleriyle seyircilerde şok etkisi yarattılar. Sergi sonrası gazetelerde çıkan yazılar halkı bu "izlenim" resimlerinin şokuna karşı uyarmaya çalışıyor, hatta "hamile kadınların sergiye gitmemesini" öneriyordu. Batı sanat tarihinde ilk kez sanat genel beğeniye ters düşüyor, sanatçılar kendi kurallarını koyuyorlardı. İzlenimci sanat kısa bir süre sonra geniş beğeni kazanmış ve özel koleksiyoncular tarafından toplanmışsa da, izlenimciler avangard, yani öncü sanatın ilk uygulayıcıları sayılırlar.

Peter Burger ve Renato Poggioli tarafından analiz edilen avangard kuramların öncelikle endüstrileşme ve kapitalizm ile insanın kendi üretimine yabancılaşması olgusunu temel aldıkları görülmektedir.[31] Öte yandan 20. yüzyılda Freud'un psikoloji bilimine kazandırdığı bilinçdışı kavramı, bireyi gerçekleri kendi dışında değil, kendi yaşantıları ve etkileri ışığında, daha içsel şekilde aramasına yol açmış, bireysel yorumlar ve ifadeler böylece önem kazanmıştır. Teknolojinin ilerlemesi ile gerçekliğin farklı şekillerde algılanabilmesi ya da ifade edilebilmesi de deneyimciliğe yol açarak sanatta hazır kalıplar yerine yeni deneyimler ışığında ifadeler geliştirilmesine neden olmuştur.

Demokrasi, yani halkın gücüne inanan yeni sosyal kuramlar, sanatta da hiyerarşik otoriteler ve kalıplaşmış kurallar yerine, bireylere kendi yaratıcılıklarını deneme imkânı tanımıştır. En önemli avangard akımlardan Dada, Marcel Duchamp'ın New York'ta kurduğu bir sanat derneğinin sergisinde, kendini sanatçı addeden herkesin sa-

31. Peter Burger (2003); Renato Poggioli (1968).



Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907
Modern Sanatlar Müzesi

nat eserini kabul etme ilkesiyle ilk şaşırtıcı eserini ortaya koymuştu: Marcel Duchamp'ın farklı bir isim kullanarak *Çeşme* (1917) adıyla sunduğu ters çevrilmiş bir pisuar. Pisuar bu sergiye kabul edilmese de artık kimin sanatçı ve neyin sanat olduğu, bir işin sanat olabilmesi için ölçütler olup olmadığı sorunu işte bu tarihten başlayarak sanat dünyasını sürekli meşgul etmiştir.

Yirmi birinci yüzyıl sanatının temelini oluşturan kavram avangard, yani "öncü" olma niteliğiydi. Her ne kadar, 20. yüzyılda karşımıza çıkan bütün sanat eserleri bu pisuar kadar şok etkisi yapmamış olsalar da, her zaman yenilik ilkesiyle ortaya çıkmışlardır. Öncelikle Picasso'nun sanatından örnek verebiliriz. Picasso'nun, Afrika heykel ve masklarından esinlenerek geliştirdiği ve kübist anlayışla, geleneksel mekân anlatımını altüst ettiği üslubu 1907 yılında yaptığı



Henri Matisse, *Yaşama Sevinci*, 1905-1906
Barnes Vakfı

Avignonlu Kızlar resmiyle doruğuna ulaşır. Bu resim öylesine yeni bir mekân ve biçim ilişkisi sunmuştur ki, o günün en yeniliğe açık ressamlarından Henri Matisse tarafından bile bir skandal olarak görülmüştür. Buna karşın Matisse'in kendisi de *Yaşama Sevinci* resmiyle benzer bir şok yaratmış, *Dans*'ta (1909) düz mavi fon üzerinde müzik yapıp dans eden sadeleştirilmiş figürleri de aynı ölçüde hayretle karşılanarak, Matisse'in bir çocuktan farksız resim yaptığı ileri sürülmüştür.

Yine 20. yüzyılın ilk on yılı içinde İtalya'da gelişen fütürizm Avrupa kültürünün bütün geçmişine ve müzelerine başkaldırarak, makina estetiğini, hareketi ve aynı zamanda büyük halk kitlelerinin ayaklanarak yeniliğe doğru ilerleyişini savunuyordu. Yeniliğe tutkuyla sarılan fütüristler, dünyayı yeniden kurmak için savaşı bile meşru gördüler. Nitekim aralarından bazıları Birinci Dünya Savaşı'nda yaşamını yitirdi.

Sözünü ettiğimiz ilkeler, öncelikle de yenilik tutkusu 20. yüzyıl



Giacomo Balla, *Köpeğin Dinamizmi*, 1912
Buffalo Güzel Sanatlar Akademisi

sanatını genelde 1950'lere, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına kadar etkileyen bir değer olmuştur.

3. Batı-Dışı Kuramlar

Sanat felsefesi ve estetik alanında genel kanı bu konudaki yazın ve kuramların Batı kültürüne ait olduğudur. Düşüncenin ancak mantıksal tartışmalar aracılığıyla aktarılabileceğine inanıyorsak bu doğrudur; öte yandan eğer düşüncenin semboller, referanslar ve şiirsel yazın ile de aktarılabileceğine inanıyorsak, o zaman Batı-dışı kültürlerde de en azından Batı'nınkiler kadar eski düşünsel ifadelerin bulunduğunu kabul etmemiz gerekir. Kuşkusuz, asırlar boyunca birçok kültür kendi yazın hazinelerine başvurarak bazı değerleri keşfediyor ve uyguluyordu. Özellikle kültür ve sanat konusunda Batı'

nın öne çıkışı sömürgecilik ve modernizm ile ilgili bir gelişmedir. 19. yüzyılla birlikte yalnızca Batı değil, Batı'nın etkisinde olan bütün ülkeler kendi düşünsel geçmişlerini unutarak referanslarını Batı'dan almaya başladılar. Bugün tekrar farklı tarihler, farklı yazınlar ve dolayısıyla farklı düşünce ve değerler yeniden keşfedilmekte ve öne sürülmektedir. Bunlardan en önemlisi ve Asya kültürünü derinden etkilemiş olanı Çin edebiyatının en saygın eseri *I Ching* ve ona bağlı olarak sonradan üretilen yorumlar, açıklamalar ve felsefi eserlerdir.

I Ching'in ilk örnekleri Çin'de Xia Hanedanı (MÖ 2005-1766) ve Shang Hanedanı (MÖ 1766-1122) zamanında yazılmış ve bunlardan günümüze ancak kısa bölümler kalmıştır. *I Ching* Zhou Hanedanının (MÖ 1122-221) Zhou'nun Tao'su, yani hakikati olarak bilinmektedir ve Konfüçyüs tarafından (MÖ 551-479) açıklamaları yazılmış ve Han Hanedanı (MÖ 206 - MS 221) zamanında da yine birçok tefsiri yapılmıştır. *I Ching* Çin sözcükleri olan piktogramlar, yani resim işaretleriyle şiir dilinde yazılmış ve ilk örneklerinde astrolojik kehanetler ortaya koymak için başvurulan sembolik bir metindi. Her ne kadar dolaysız olarak sanatla ilgili yorumlar, kural ve kuramlar içermiyorsa da *I Ching* yaratıcılık, yaratı ve varlık dünyasıyla ilgili bildiğimiz en eski ve köklü düşünce ve değerleri içermektedir. Çin insanının hem tinsel hem de gündelik yaşamını sürdürmesine yardım eden değerleri içerdiği kadar, Çin kültürünü ilgilendiren bütün konularda başvurulan temel bir yazınsal kaynaktı. *I Ching* aslında bir "değişimler" ve "süreç" kitabıdır ve en önemli kuramı da Tao, yani değişim kuramıdır.[32] *I Ching*'de tüm semboller Gök ve Yer, Karanlık ve Aydınlık arasındaki dönüşümleri ilgilendirir. Bu semboller, yani piktogramlarla ifade edilen değerler ve kavramlar Çincenin temelini oluşturur. Bu bakımdan Çin'de en önemli sanatların başında kaligrafi, yani hat sanatı gelmektedir. Bu da İslam sanatındaki hat sanatıyla paralellik oluşturmaktadır. Zira İslamda da Arap harfleri, öncelikle Kuran'ın yazıldığı semboller olma özellikleriyle görsel olarak en üst düzeyde, bütün diğer görsel sanatlardan daha üstündür. Çin'de resim ve hat, İslamda olduğu gibi iç içedir, bir arada kullanılır. Zira resim tek başına, salt görsel bir soyutlama ve temsil ola-

32. *I Ching* (1998).

rak önemli değildir; öykü dolayısıyla ortaya koyduğu değerler ve tarihi bellek açısından önemlidir. Giderek gelişen resim sanatı için Çin'de 7. yüzyılda *Hardal Tohumu Bahçesi Resim Elkitabı* yazılmış ve o tarihten itibaren bütün Çin resminin estetik temelini oluşturmuştur.[33] Bu kitapta daha ziyade Tao, yani değişim, enerji ve tinsellik ilkesi açısından değerler öne sürülmekte ve Çin resminde çokça kullanılan imgelerin, dağ, ağaç, çiçek gibi öğelerin ne şekilde çizilmesi gerektiği konusunda kurallar ortaya atılmaktadır. Aslında, dolaysız olarak sanatçılara seslenen ve resmin kurallarını ve ilkelerini belirleyen bir kitap olarak, bu elkitabının dünyadaki ilk örnek olduğunu söyleyebiliriz. Zira her ne kadar Platon farklı birkaç diyaloğunda resim, şiir ve tiyatro hakkında fikirler yürütmüşse de bunlar sanatı sosyal açıdan değerlendiren metinlerdi. Batı'da, bu elkitabına benzer kitaplar ancak Rönesans ile karşımıza çıkar. Leonardo Da Vinci'nin resim hakkındaki kitabı ve Alberti'nin *Della Pittura* (Resim Üzerine) adlı kitabı[34] sanatçılara dolaysız olarak seslenen ilk Batı kitapları olarak yorumlanabilir.

Çin'in *Hardal Tohumu Bahçesi Resim Elkitabı* ile söz konusu Rönesans kitapları arasındaki 700 yıllık zaman farkına ve farklı kültürel özelliklerine karşın, aralarında birçok benzerlik de vardır. Alberti daha ziyade soyut biçem ilkelerinden söz eder ve resmin önemli olması için neler içermesi gerektiğini anlatır. Bunların başında "*istoria*" unsuru gelir. Bir tür öyküsellik, tarihsel gerçek, olmuş bir hikâye gibi anlaşılabilir bu. Leonardo resmin üstünlüğünü ve değerlerini ortaya koyar ve aynen Çin kitabında olduğu gibi farklı teknikleri öğretmeye çalışır. Bunlar yanında Leonardo'nun kitabının en büyük farkı ışık ve gölge, uzaklık ve yakınlık gibi görsel olguları bilimsel olarak anlatmaya çalışmasıdır.

Batı'da Aydınlanma'ya kadar sanatın en büyük öneminin temsilde yattığını görüyoruz. Batı dünyasının sanat felsefesi açısından önceliğini ileri süren iddialara karşın görüyoruz ki, yaklaşık Aydınlanma'ya kadar Batı'da da söz konusu olan sanat felsefesi değil, daha çok güzellik ve bunun metafizik değerleri üzerine geliştirilmiş metinlerdir. Rönesans'ta Ficino'nun yazıları ve daha önce ortaçağda

33. Bkz. Mai-Mai Sze (1959).
34. Martin Kemp (1989); Leon Battista Alberti (1966).

Aziz Augustine'in güzellik ve biçim üzerine metinleri de dini inançlara ait değerlerden bağımsız değillerdi. Batı'da dinin ve din yoluyla değerlerin aktarılması önemini kaybettikten sonradır ki sanat bağımsız bir değer olarak üzerinde düşünce üretilen bir alan haline geldi. Buna karşın, her ne kadar Doğu ya da Batı-dışı kültürler geleneksel öğretilere daha bağlı gibi görünseler de, bu kültürlerde soyut biçimler temsil ettikleri maddi olgular açısından değil, *I Ching* kitabında da olduğu gibi, yaşam ve varlık değerleri açısından değer kazanırlar.

Mai-Mai Sze tarafından yapılan açıklamalarla *Çin Resminin Yolu* başlığıyla tanıtılan *Hardal Tohumu Bahçesi Resim Elkitabı*, kullanılacak kâğıt ve mürekkep bilgilerini, resmi yapılacak bütün doğal öğelerin detaylı açıklama ve şemalarını içermektedir.[35] Ayrıca bu açıklamalar arasında resmin ne tür bir ruh taşıması gerektiği, ne şekilde canlı kılınacağı üzerinde de önemle durulmuştur. Buna uygun olarak, Çin resim tarihine baktığımızda özellikle Sung Hanedanı döneminde (9.-12. yüzyıllar) Çin resminde detaylı bir temsilden çok ifadelerin, hatta dışavurumcu bir tavrın öne çıktığını görürüz. Doğu'da, ifadenin ve yaşam dinamiğinin belirmesinin her türlü ayrıntılı temsilden daha önemli olduğunu ileri süren bir genelleme yapmak yanlış olmayacaktır. Çin kültüründe bu soyut güzellik anlamını ifade eden kavram "beliren" ve "algılanan" anlamına gelen "*xiang*" sözcüğüdür. Bu da sanatta niteliğin temsilden ne denli daha önemli görüldüğünü göstermektedir.[36]

Batı-dışı dediğimizde Afrika, Güney Amerika, Avustralya, Okyanusya ve Asya kadar geniş bir küresel alanı kastediyorsak her bir coğrafyanın içerdiği kültür kadar da farklı estetik duyarlılıklar olduğunu ya da estetiklerin sanat biçimlerine çok farklı şekillerde yansıdığını tahmin edebiliriz. Bu metin böyle bir antoloji ya da ansiklopedik sunum amaçlamadığı için, günümüz küresel estetik ve sanat dinamiklerine daha yakından katılan birkaç Asya kültürünün estetiğinden kısaca söz etmekle yetineceğim. Çin ne denli zengin ve yoğun bir estetik yaklaşım ve çeşitlenme sunuyorsa, Hint ve Japon kültürleri de Budist, Hindu, İslam ve Brahman gelenekleriyle zengin bir şekilde çeşitlenen yaklaşımlar sunmaktadır.

35. Mai-Mai Sze (1959). 36. Peng Feng (2008: 125-9).

Ancak, estetik söylemlerin uluslararası ortamlarda paylaşıldığı ilk günlerden bu yana, Doğu Asya estetiği ve sanatı başta olmak üzere, Batı-dışı kültürlerin anlaşılmasında önemli bir "dil" sorunu olduğu vurgulanmaktadır. Şöyle ki, ortak dil Batılı bir dil olduğu ve genellikle teorik yayınlar Batı'ya ait olduğu için konu ve içerik ne olursa olsun Batılı kavramlarla düşünmek gibi bir sorun doğmaktadır. Japonya örneğine baktığımızda, özellikle 19. yüzyıl sonundan itibaren Japon estetiğini anlama çabaları, ister istemez Batı dillerindeki estetik kavramlara Japoncada tekabül eden sözcükler bulma gibi bir zorlukla karşılaşır. Bundan dolayı çoğu kez Japoncada ya da sözü geçen kültürde daha önce kullanılmayan sözcükler yaratılmıştır. Bu ise Japon ya da Hint kültürüne ya da Çin estetiğine Batılı gözlüklerle bakmak anlamına gelmektedir. Bir başka sorun ise Batı ve Batı-dışı kültürler ve estetik anlayışları arasında karşıtlıklar bulmaya çalışmak gibi bir tavır takınılmasında yatmaktadır. Parul Dave Mukherji, Sanskrit estetiği hakkındaki bir sunumunda, Batılı düşünürlerin Batı-dışı kültürlere ve estetiklere sürekli karşıtlık arayarak baktıklarını, ancak Batı'nın estetik kavramlarının, farklı kapsamlar içinde ve farklı biçimlerle Batı-dışı kültürlerde de bulunduğunu, ikili karşıtlıkları temel alan bir bakışın anlayış değil yabancılık yarattığını ileri sürmüştür.[37]

Burada değindiğimiz algılama ve anlama ile ilgili bütün sorunlar daha çok modernizm sonrası düşünürler tarafından ortaya atılmış sorunlardır. Zira modernizm, Batılı ilkeler ışığında evrensel doğruluk iddiası taşımış ve kültürel verilere normatif değerlerle bakmıştır. Bu endüstrileşme içinde, kapitalist pazarın ve sömürgeciliğin de desteklediği ve normal gösterdiği bir anlayıştı. Bugün ise genellikle yerel farklılıklardan yola çıkılarak bir kimlik arayışına girilmesi konuyu büsbütün çıkmaza sokmaktadır. Güzellik ve sanat, aynı isimlerle ve tekniklerle belirmese de yeryüzünün bütün toplumlarında farklı kullanışlar içinde mevcuttur. Hint, Japon, Çin ve diğer Batı-dışı toplumların sanatlarına ve kültür tarihlerine insanlığın ortak değerleri olarak bakabiliriz.[38]

Yapılabilecek en önemli karşılaştırmalardan biri kuşkusuz farklı kültürlerdeki değişik sanat pratiklerinden yola çıkarak algı/du-

37. Parul Dave Mukherji (2008). 38. Denis Dutton (2000).

yum aracılarının kültürde oynadığı rol üzerinden olabilir. Örneğin, Batı'da antik Yunan ve Roma kültürlerinden başlayarak Rönesans Avrupası'na baktığımızda görselliğin öncelikli olduğu dikkati çekmektedir. Batı estetik ve sanat literatüründe, hatta edebiyatında, görsel imgelem ile ilgili değerler önplana çıkmaktadır. Romantik dönem Avrupa şiiri de çoğunlukla görsel tasvirler içerir. Buna karşın Japon şiiri her ne kadar görüntüden yola çıksa da, asıl olarak zaman, mekân ve ânın durumunu yakalamaya çalışır. Japonya'da yazı, seramik, resim, tiyatro ve müzik kadar çay törenleri de bir üst düzey sanat biçimi olarak değerlendirilir. Bu bakımdan çoğu Batı-dışı kültüre baktığımızda güzel sanatlar ile zanaat arasında fark bulunmadığını ya da en azından farkın Batı kültüründeki kadar keskin olmadığını görürüz. Örneğin Japon, Çin ve Kore seramikleri en az resim kadar önem taşır ve estetik nesneler olarak resim ya da kaligrafiden farklı değildirler. Japonya'da No ve Kabuki tiyatrosu ve bunlar için kullanılan maskeler de aynı derecede sanatsal önem taşırlar. Birçok Afrika kültürü için de bu geçerlidir. Batı'da, Aydınlanma'ya kadar olmuş olduğu gibi, Batı-dışı kültürlerde de sanat, belirli dini değerlere hizmet eden ve ritüellerin parçası olan bir olgudur; böylesine önemli sosyal ve tinsel olgulara hizmet ettiği için gelenekseldir ve kesin kurallar taşır. Ancak Batı'da olduğu gibi, Batı-dışı kültürlerde de, örneğin Osmanlı ya da İran minyatürlerinde ve hat sanatında da üstün yetenekli sanatçılar her zaman, gelenek sınırları içinde de olsa, kendi tavırlarını oluşturmuşlar, kendilerine özgü biçimler yaratmaktan geri kalmamışlardır. Aynı zamanda Batı'da Aydınlanma'ya kadar olduğu gibi, Batı-dışı kültürlerde de sanat, din ve sosyal yaşamla iç içe olduğundan gündelik yaşamın ve yaşam pratiklerinin bir parçasıydı ya da bunlardan ayrı bir alanda yer almıyordu. Aydınlanma ve endüstrileşmenin, gündelik yaşama getirdiği mekanik düzen, sanatın gündelik yaşamdan farklı bir alana taşınmasına da neden olmuştur. Sanatın bağımsızlaşması, aynı zamanda sosyal bütünden kopması anlamına gelmiştir. Batı-dışı kültürlerde ise bu olgu, sömürgecilik ve endüstrileşme yoluyla gelişmiş ve giderek genel olarak Batı estetik ve sanat değerlerinin benimsenmesini getirmiştir. Yine de özellikle günümüzde küreselleşmenin tehdidi altında birçok kültür kendi yerel değerlerini tekrardan canlandırmaya yönelmiştir.



Mrinalini Mukerji'nin iplerle yaptığı heykel.



Manjit Bawa, *İsimsiz* (Durga)

Bugün birçok Batı-dışı kültüre baktığımızda, gelişen kuramsal yazın ışığında, alternatif yerel kültür kuramları olabildiğini görüyoruz. Meiji dönemiyle 19. yüzyıl sonlarına doğru Japonya'nın Batı'ya açılması birçok Batılı sanatçı ve düşünürü buraya getirmiş ve Japon estetiğinin farklı yönlerinin yeni yazınlar içinde gelişmesi sağlanmıştır. Ayrıca Japon düşünürler Batı'yı yakından tanımaya çalışarak kendi farklılıklarını ortaya koymuşlardır. En önemli düşünürlerden Nishida Kitaro, Kyoto estetik ekolünün gelişmesinde önayak olmuştur. Japon sanatlarına, yazınına ve tarih içindeki farklı tavırlarına baktığımızda karşımızda Budizm, Zen ve Şinto dinlerinin etkisiyle gelişen ve Japonya'nın farklı politik düzenlerine göre çeşitlenen estetik anlayışlar görüyoruz. Ancak bu çeşitlilik içinde belki de Japon estetiğini en derinden temsil eden özelliğin *nefs*'in arkaplana itilmesi ve alçakgönüllülük olduğunu söyleyebiliriz. Bu aynı za-

manda, Batı düşüncesinde olduğu gibi Japonya'da da estetiğin etik ile ne denli iç içe olduğunu da göstermektedir.[39]

Hindistan için de aynı olguları tekrarlayabiliriz. Batı sömürgeciliği ve Hint düşünürlerinin Batı felsefelerinin etkisi altında kalması, akabinde yerel kültür ve geleneklerin canlandırılmaya çalışılması ve gündelik yaşam pratiklerinin günümüzde de estetik ve sanat olgusunu içermesi Hindistan için de geçerlidir. Hindistan'da sanatın ve estetik anlayışın hem çağdaş olması hem de Hint kimliğini taşıması konusunda en büyük katkıyı yapan kişi şüphesiz, yazar ve şair Rabindranath Tagore'dir. Tagore, Doğu Hindistan'da Bengal'de kurduğu Santiniketan okulunda Hindistan'ın halk sanatlarını, dansını, geleneksel müziklerini çağdaş kuram ve öğretim metotlarıyla tekrar canlandırmaya çalışmıştır.[40] Bugün Hindistan'ın birçok eyaletinde çağdaş ressam ve heykel sanatçıları çarpıcı şekilde bir Hint modernizmi yaratmaktadırlar. Ressam Manjit Bawa bu konuda Hindistan'da bir bilinçlilik geliştirmeye çalışan önemli sanatçılardandır. Mrinalini Mukerji bir zamanlar iplerden yaptığı ve Hindu sanatından esinlenen büyük heykelleriyle Batı'da da kendini tanıtmış bir sanatçıdır. Mumbai kentine yakın Baroda'da önemli bir sanat okulu ve sanat tarihi bölümü vardır. Buradan yetişen ve burada ders veren ressamlar Baroda Ekolü adı altında modern Hint resmini geliştirmişlerdir. Aralarından Gulam Mohammed Sheikh ve eşi Nilima Sheikh sanatın milliyeti olmadığını ve farklı kültürlerden her zaman ortak unsurlar taşıdığını ileri sürerek Hint estetiğinin zenginliğini ortaya koyan resimler üretmektedirler. Yapıtları ABD ve Avrupa'nın büyük müzelerindeki sergilere davet edilmektedir.[41]

Bütün bu örnekler gösteriyor ki bugün Batı-dışı kültürler çağdaş dil içinde zengin ve çeşitli sanat anlayışları ortaya koymakta, yerel kimlik kadar evrensel ve ortak paylaşımı da savunmaktadırlar. Birçok Türk sanatçısı için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Örneğin Gülsün Karamustafa son yıllarda yaptığı video sanatı ile yerel yaşantının ve duyarlılığın ifadelerini çağdaş bir ortam ve anlayış içinde aktarmaktadır. Melike Abasıyanık Kurtiç'in resim ve seramikleri bugünün en tanınmış estetikçilerinden Joseph Margolis tarafından değerlendi-

39. Michael F. Marra (2001). 40. Pulak Dutta (2008).
41. Gulam Mohammed Sheikh (2008: 473-84).

rilmektedir. Daha önceki yıllardan Mübin Orhon'un resimleri İngiltere'de özel koleksiyondadır. Bu örnekler bugün artık daha iç içe bir dünyada yaşadığımızı ve yerel kimliğin evrensel paylaşımlar içinde değerlendirilebildiğini göstermektedir.

Batı-dışı kültürler içinde, dünya nüfusunun beşte birinden çoğuna ait olan İslam kültürü kendi içindeki çeşitliliklere karşın farklı bir estetik ve sanat anlayışına sahiptir. Bu başlı başına bir incelemenin konusudur.

4. İslamda Temsil

Bu bölümde İslam kültüründe geleneksel estetik ve sanat yaklaşımlarını inceleyecek ve bunlara çağdaş kentsel ve sanatsal anlayışlar açısından bakacağız. Zaman içinde "oryantal" terimi farklı coğrafi referanslara göre kullanılmışsa da, Doğu'nun herhangi bir tezahürünü incelemek de farklı şekillerde yaşanan ve algılanan "oryantal"lik hakkında fikir verebilir. Bu değişen perspektifler "oryantal" ya da "Doğu" tanımının ne kadar değişken olduğunu gösterecektir. Ancak, tüm bu tanımlayıcı farklar kenara konduğunda, farklı tarih ve coğrafyaların, geleneksele karşı gelen sanat yaklaşımlarında bile belirgin bir kimlik niteliğine yol açtığı görülebilmektedir.

Doğu ile ilgili konuların ve söylemlerin arkasında genellikle politik ve tarihi bir şartlanmışlık olduğunu unutmamalı. Postmodern dönemin başlangıcından bu yana, 20. yüzyılın ortalarından itibaren kültür alanında beliren en acil gereksinim farklı dünya görüşlerini meşrulaştırmak olmuştur. Bu tür bir entelektüel yaklaşımın neden önem kazandığına dair bazı varsayımlarda bulunabiliriz. Öncelikle, sömürgeleştirilmiş Batı-dışı toplumlarını Batı'nın kültürel emperyalizminden kurtarmak, bağımsızlaştırmak önemli bir neden olmuştur. İkincisi, standartlaşmaya ve küreselleşmeye karşı farkındalık ve bir karşı çıkış yaratmak olmuştur. Bir diğer neden de Batı-dışı kültürlerde kavramsal ve kuramsal bir gelişme sağlanmasına önayak olmaktır. Farklı bir kültürün yalnızca sanatını takdir etmek yanında, bu kültürün nasıl düşündüğünü ve algıladığını anlama arzusu bu kültürlerin estetikleri hakkında da merak uyandırmıştır. Aynı zamanda Batı'nın kendini "öteki"nde izlemek için duyduğu arzu ve gereksini-

m de bu yeni estetik merakın bir diğer nedenidir.

Bugün, biz Batı-dışı kültürler, 20. yüzyıl başına göre avantajlı bir yerdeyiz. Kendimize hem içeriden hem de dışarıdan bakabiliyor ve kendimizi "Batı"nın ya da "patron"un gözleriyle görmeyi reddediyoruz. Bu önemli bir değişim olduğu kadar, özeleştiri ve çözümleme imkânı sağlayan bir durumdur. Kendimize kendi gözlerimizle dışarıdan bakabilmemiz, kültürümüzün değiştiğine dair bir kanıttır. Kültürümüz kavramsal, kuramsal ve eleştirel bir nitelik kazanmış ve belli bir ölçüde de olsa kartezyen ve ikilemli bir yaklaşım edinmiştir.

Kendi kültürel özelliklerimizle ilgili olarak anlamaya çalıştığımız geçmişe ait uzak olgular büyük ihtimalle mit haline sokulmuş ve mistik bir havaya büründürülmüşlerdir. Doğan Kuban'ın sürekli tekrarladığı[42] ve Uğur Tanyeli'nin görsel kültürümüz hakkındaki çalışmasında ortaya koyduğu gibi[43] tam çağdaşlaşamamışsak da saflığımızı yitirmiş olduğumuz söylenebilir. Nietzsche'nin antik Yunan kültürü üzerine yaptığı analizler, ve "saf yürek" sanatçı ve "saf yürek" kültürün sonunun geldiğine dair söyledikleri muhtemelen bizler için de geçerlidir.[44] İnsanın kendi gözünde saydamlaşmasının yarattığı sorunlar var. Saflığın kaybı ve bilinçlenme karşısında insan her zaman bir şeyler yitiriyor. Küreselleşme aynı zamanda insanın yerini ve bakış açısını istediği gibi değiştirebileceği anlamına geliyor; bu tür bir yersizlik de sahici ve özgün olanı yok ediyor.

Burada sorun, bu yeni küreselleşme karşısında Doğulu bir kültürün nitelikleri olarak bildiğimiz kimi özelliklerin hâlâ sürdürülüp sürdürülemeyeceğidir. Yapay bir yerelliğe düşmeden bu nitelikleri koruyabilir miyiz? Ya da bu niteliklerin sürdürülebilmesi modern ve Batılı yöntemlerle mi olacak?

Karşılaştırmalı estetik özellikle sorunlu bir alan. Konuyu temsil ya da Doğu'da buna tekabül eden kavramlar açısından anlamak için, İslam kültürü perspektifinden incelemek faydalı olur. Doğu kültürü dediğimiz anda karşımıza çok farklı örnekler çıkıyor ve bunları aynı başlık altında toplamak zor. Kültür ve sanat ortamının kıyaslamalarını en iyi yapabilen, kendisi de melez bir kültürden gelen Meksi-

42. Doğan Kuban (2009). 43. Uğur Tanyeli (2009).
44. Friedrich Nietzsche (1976).

kah yazar Octavio Paz oldu. Paz'a göre bu karşılaştırmaları en iyi şekilde anlatabilmek farklılıkları değil benzerlikleri vurgulamakla olabilirdi. Türkiye kültürü de binlerce yıl boyunca süren göçler dolayısıyla farklılıkları birbirine yakınlaştırmıştır.

Platon'da gördüğümüz o ilk ve en açık izahatıyla Batı'nın sanat anlayışı ve uygulaması *mimesis* kavramı etrafında olmuştur. *Mimesis*, yalnızca algılanan nesnenin duyumsal bir tekrarını ve yeniden maddi ve algılanır bir şekilde bedenleşmesini anlatmakla kalmıyor, aynı zamanda temsil edilen şey hakkındaki bilgiyi de gündeme getiriyor. Zira gerçekçi bir temsil için kuşkusuz bilgi şarttır. Bundan dolayı Batı kültüründe temsilin vurgulanması aynı zamanda gerçeğin dolaysız olarak bilinmesi demektir. Buna göre Batı sanatı, gerçek ya da hakikatin yorumlanışına bağlı olarak, fotografik gerçekçilikten serbest soyutlamaya kadar, farklı farklı temsil yöntemleri ortaya koymuştur. En gerçekçi yaklaşımlarda bile, görüntünün ardındaki "öz"ü, akıl ile anlayabilmek önemli olmuştur.

İslam estetiği konusunda ilk belirtebileceğimiz şey, kavramsal yaklaşımların çoğunun Platon ve Aristoteles'ten geldiğidir. Yine de duyumsal ve kültürel düzeyde, Doğu ya da İslam kültürü hiçbir zaman bilgiye tamamen sahip olduğunu iddia etmemiştir. Belli zamanlarda bazı düşünce ekolleri Aristoteles ya da Platon'u izlemişlerse de, İslam kültüründe estetik ve sanatsal olan her zaman öncelikle duyumsal alanda kalmış, kavramsallaştırılmamış ve bilgiye dayanmamıştır. Bu anlamda İslam estetiği konusunda anlaşılması gereken en önemli şey, ahlakçı olmadığıdır, olamayacağıdır. Eğer İslam estetiğinde herhangi bir zamanda ahlakçı eğilimler belirmişse bunlar Platon ve Aristoteles'in etkileriyle gelişmiştir. Aristoteles'in en önemli yorumcusu olarak bilinen İbni Rüşd gibi düşünürlerin felsefesi bile tamamen kavramsallaşmış değildir.[45]

45. Güzellik ile özellikle ilgilenmiş filozoflar olarak 1) Ahmed İbni Said İbni Hazm (Kurtuba, 1064) Zahiri olarak tanınan felsefi harekete dahildi; 2) Abu 'Ali el-Hüsayn, Abd Allh İbni Sina (Buhara, 980), neoplatonik bir filozof olarak bilinir; 3) Ahmed al-Hafız İbni Rüşd (Kurtuba, 1198) Aristoteles'in yorumcusu olarak bilinir; 4) Abu-l Hasan bin al Hasan ibni Al-Haytham al Bashri al Mişri (Kahire, 965-1039), optik üzerine *Kitab-ı Menazir*'in yazarı. Bunlar dışında bkz. Henri Corbin, *Histoire de la Philosophie Islamique* (1964, İslam Felsefesi Tarihi).

Güzellik ve İslam adlı kitabına Valerie Gonzales, İbni Sina'dan bir alıntıyla başlamaktadır. "İnsanın sevdiği ve arzu ettiği (*mahbib wa mahşug*) uygun bütün güzellik ve algılanan bütün iyilik (*kul cemal mulayim wa hayr mudrak*) bunları algılamanın ilkesi (*mabda idrakihi*) duygulara (his), hayal gücüne (hayal), anlama edimine (*wahm*), tahmin (zan) ve akla (*agl*) bağlıdır."[46] Algının işleyişine ait karışık mekanizmayı anlama ve takdir etme, İslam estetiğinin, antik Yunan düşüncesine ait bilgileri, her unsura aynı derecede önem veren kendi yaşantısal yaklaşımıyla nasıl birleştirdiğini göstermektedir.[47]

Klasik düşünceden esinlenerek, İslam estetiği fiziksel ve tinsel güzellik arasında ayrım yapmakta, ama özde insanın yaşantılarına odaklanmaktadır. Yazarlar sanatsal pratiğin mistik, ezoterik ve metafizik nitelikleri üzerinde durmuşlarsa da, estetik tüm sanat türlerinde zaman ve mekân içindeki yaşantısal boyutla ilgilenmiştir. Estetik olanın kavramsal olana öncelik taşıdığı bütün Batı-dışı kültürler için bu sav geçerlidir. İslam kültüründe sanat ve sanatın algılanışı, hep zaman ve mekânın değişken karakterine göre anlam ifade etmektedir; bunları kavramlarla sabitleştirmek önemli değildir. İslam düşünürleri her zaman hayali ve duyumsal yaşantı üzerinde durmuşlardır. Hakikat karşısındaki alçakgönüllü tavırlarından dolayı insanın yorumuna açık olanın ötesine geçmeyi amaçlamamışlardır. Umberto Eco'nun *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*[48] kitabında gösterdiği gibi, ortaçağda gerek Hıristiyan gerek İslam estetiği doğa ve kültür arasında bir ayrım yapmazdı. Maddi dünyanın ve sanatların birçoğu (kaligrafi, müzik, resim ve boyama teknikleri sır olarak saklanıyor ve kutsal sayılıyordu) tanrının insana bahşettiği beceriler olarak görülüyordu. Ortaçağın bütüncül niteliği, sanatsal uygulamada karmaşık ve çok-boyutlu bir nitelik ortaya koymuştur; bu sanatlara dair birçok açıklamada görüntü ve gerçek arasındaki ikileme atıfta bulunulmuştur.

Öte yandan, İslam düşünürleri estetiğe ve biçime dair kavramları Platon, Aristoteles, Pitagoras ve Öklid'den almışlarsa da, İslam sanatları bütün farklı türlerinde kendine has bir estetik eklemleme ortaya koymuştur. Bu estetik yaklaşımın İslam düşüncesini en derin

46. Valerie Gonzales (2001: 16-8). 47. *A.g.y.*: 5.
48. Umberto Eco (1986).

şekilde ifade eden iki niteliği, kavramsallaştırmaya ya da ahlak ilkelerine göre meşrulaştırmaya gerek duymadan, güzelliği salt güzellik için sevmesi, ve sanatsal ifadedeki gizemli karakterdir.

Sanatçının minyatürde, mimari süslemede ya da herhangi bir sanatsal ifadede elde etmeye çalıştığı şey, sevilen, hayran olunan tanrı ya da sevgiliyi simgeleyecek bir benzetme bulmaktır. Bu simgeler ya da mecazlar genellikle doğadan ve evrenin belirtilerinden alınır; yıldızlar, ışık. çiçek tarlaları, hayal edilen bir bahçe, cennet ve deniz gibi. Belirli dönemlerde bazı özel simgeler daha fazla önem kazanmıştır; örneğin selvi ya da lale gibi. Bu yüzdendir ki, mimari süsleme hayran olunanın herhangi bir temsilini yaratmaya çalışmaz, ama hayran olunanı anımsatan şeyin benzerini yaratmaya çalışır. Kutsal olana bir saygısızlık olacağı düşünüldüğünden, gerçek bir temsil fikri yoktur. Gerçekçi bir temsil tanrıyı taklit etme anlamına gelecektir. Michelangelo dahi, resimlerinin gerçekçiliğinden dolayı tanrıyı taklit eder gibi göründüğü için suçluluk duymuştur.[49]

Hayran olunanı anlamaya çalışmak entelektüel bir deneyim, epistemolojik bir çaba ya da görüntünün bir analizi olamaz. Anlamak aynı zamanda duyumsaldır ve sufilerin iddia ettikleri gibi anlamak ve bilmek zihinle olduğundan çok yürekle olur. Descartes'ın fiziksel duyumları neden-sonuç ilişkileriyle incelemesine karşın, burada deneyimin bütünsel niteliğinin parçalanamayacağı iddia edilmektedir.[50] Bundan dolayı da güzellik çözümlenemez. Sanatçının amacı bu güzelliği yansıtmak ve olabildiğince sadık bir şekilde, bir hayranlık ifadesi olarak tekrarlamaktır; sanatçının amacı tanrı tarafından yaratılan güzelliğin neden olacağı etkileri tekrardan ortaya koyarak hayranlık yaratmaktır. Bundan da öte sanatçının işi bir tür dindarlıktır ve üstün güzelliğe karşı aşkı dile getirir. Sanatçının kendisi güzel nesneler ve işler yaparak tanrıya yaklaşır. Bundan dolayı sanat işi zihinle değil yürekle ve duyguyla yapılır. Sanatçı bir yerde, tinsel güzelliğin belirmesi için aracı olan bir medyumdur.[51]

49. Michelangelo (1993), LXXXIII-LXXXVIII no.lu soneler.

50. Orhan Şaik Gökyay (1976) ve Annemarie Schimmel'in *Mystical Dimensions of Islam* (1975) kitabında tarikatlarla ilgili bölüme bakınız.

51. Hermann Hesse *Siddhartha* adlı romanında böyle bir ortaçağ heykeltıraşının öyküsünü anlatır.

Estetik deneyimin bu söylemsel olmayan, bütünsel karakteri bazı inisiyasyon ritüellerini, duyarlılık ve anlayış kazanmak için uygulanan bedensel disiplinleri akla getirmektedir. Bir yerde insan bedeniyle de anlar.[52] Ama bu uzun fiziksel eğitim gerektirmektedir. Bütün geleneksel kültürlerde, anlama ve eğitim büyük ölçüde bedene uygulanan disiplinle elde edilir. Bu deneyimlerin çoğu sözle ifade edilemez. Onun için Japonya'da Batılılaşma öncesinde, sanatların çoğuna "yol" deniliyordu; İslam dünyasında da farklı disiplinler ve eğitimler "yol" ya da "*tariq*" olarak bilinirdi. Sanat ve müzikle ilgilenen kişilerin çoğu bu tarikatlardan birine bağlıydı.[53]

İslamda görsel ifadenin en önemli amaçlarından biri gerçek ve hayal, yanılsama ve yansıma arasında bir belirsizlik yaratmaktır. Bu nedenle İslam sanatlarında ve mimarisinde görsel anlatımlarda aynalar, su ve görüntüyü bölen perdeler görünenin gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğuna dair belirsizlik etkisi elde etmek için kullanılır. İnsan bu etkiler karşısında hep şüpheye düşer; aklın değil duyumların etkisinde kalır. Temsilin bu şekilde denenmesi ve sorgulanması İslam sanatının en önemli özelliklerinden biridir; gerçekliğin kesinliği olmaksızın deneyimin önplana çıkarılması da İslam kültürünün genel yaklaşımıdır.

Aynı zamanda sanatsal ifadelerin icrai ve zamansal özelliğinden de söz edebiliriz. İslam kültürünün "statik" olduğu söylenmişse de müzik, kaligrafi, mimari gibi birçok sanatsal ifadenin zamanın ve mekânın özel şartlarına göre biçim bulduğunu görüyoruz. Örneğin benzer plan şemasına sahip camiler yer, mesken ve diğer koşullara göre değişik biçimler kazanabiliyor. Müzik yazıya geçirilerek saptanmamış; mimaride ise kararlaştırılmış plan şemalarından çok, yerin ve ısmarlayanın durumuna göre davranılmıştır. Örneğin Cafer Çelebi, Sultanahmet Camisi mimarı Mehmet Ağa üzerine yazdığı risalede görünümlerin farklı bakış açılarına göre nasıl değiştiğini anlatmış, farklı açılardan ortaya çıkan bu tür farklı görünüşlerin önemli bir nitelik olduğunu vurgulamıştır. Süslemeler ve geometrik mo-

52. Bedenleşme kuramı, Paul Crowther tarafından sanatı açıklayıcı bir kuram olarak, Maurice Merleau-Ponty'nin kuramlarına dayanarak ileri sürülmüştür. Paul Crowther (1993b).

53. Haruhiko Fujita (2003).

tifler görünürde tekrarlamalı gibi dursa da farklı bakış açılarından farklı görünürler. Görünene farklı perspektiflerden yaklaşabilmek, bir diğer deyişle, insanın tek yönden bakışına bağlı kalmamak İslam kültüründe özellikle değer kazanmıştır.[54]

Birçok farklı sanat örneğinde görülebilecek bu niteliklerin İslam dünyasında bugün hâlâ geçerli olup olmadığı sorulabilir. Endüstrileşmemiş bütün toplumlar için bu sorular geçerlidir. Farklı yaşam koşullarında geçerli olmuş ifadeler, günümüzün endüstri ve makina egemenliği altında sürdürülebilir mi?

Bu soruya, Batı-dışı kültürlerde modernizmin ne şekilde benimsendiğine bakarak yanıt verebiliriz. Yüzeysel intibakların ötesinde, geleneksel bakış ve algılayış şekilleri belli belirsiz derinden devam etmiştir. Buna en iyi örneklerden biri 20. yüzyıl başı Türk resmidir. Batı tarzında resim tekniği kullanan Nazmi Ziya'nın özellikle manzara resimleri, kompozisyonlarına hâlâ geleneksel bir güzellik anlayışının egemen olduğunu gösteriyor. Nazmi Ziya resminde estetik bir kurgu oluşturmak için Batı'nın biçim kurallarına uymaz. Zamanın birçok Türk ressamında olduğu gibi, o da güzelliğin kurguyla olmadığına, doğal olarak doğada bulunduğuna inanmıştır.[55] Bu inanca göre resim, görülenin bir temsili değil, sanatçının algıladığının ve yaşadığının dolaysız bir yansımasıdır. Sanat kuramlarına göre sanatçı her zaman bir yorum yapar; ancak burada sanatçının amacı bilinçli olarak bir yorum getirmek, zihinsel bir görüşe göre yapılandırmak, tekrardan düzen vermek değil, aktarmaktır. Bu resimlerde aktarılanın gerçek mi yoksa bir yanılsama mı olduğuna dair herhangi bir ifade yoktur. Bu işlerde kompozisyon, sanki sanatçı bilinçli olarak müdahale etmek istememişçesine, olduğu gibi ve doğaldır. Doğanın görüntüsüne düzen getirilmemiştir.

İnsanların bedenlerini kullanış şekilleri de geleneksel davranış ve algılayış biçimlerinin hâlâ oldukça yaygın ve etkili olduğunu göstermektedir. Bu gözlem özellikle İslam kentlerinde doğrulanabilir. İnsanların hareket ediş şekilleri, bedenlerini nasıl kullandıkları, giyinişleri, mekânı kullanışları, insan-çevre ilişkileri açısından önemli

54. Orhan Şaik Gökyay (1976).

55. Nazmi Ziya resimleri için bkz. www.artnet.com/artist/690510/nazmi-ziya-guran.html.

anlamlar taşımaktadır. Batı-dışı kültürlerin kentleri ve özellikle de İslam kentleri bize Doğu estetiği hakkında çok şey öğretir. Bu estetiğin birçok unsuru endüstrileşme ve küreselleşmeyle değişmekteyse de birçok davranış biçimi aynı kalmakta, varlığını sürdürmektedir.[56] Kültürün bu özelliklerine dikkat etmeyen çevre tasarımları genellikle insanlar üzerine ters etki yapar. Kendilerinden birdenbire farklı bedensel davranışlar beklenen kişiler gerilime girer, saldırganlaşabilirler. Nitekim birçok modern İslam kentinde, uygulanan tasarımların halk tarafından hor kullanıldığını görüyoruz. Diğer yandan kuşkusuz, İslam estetiği diye tanımladığımız birçok niteliği bugün artık İslam kültürü içinde üretilen sanat ve kültür işlerinde bulmak olanaksızdır. Ancak, bu konunun hâlâ önemli olmasının bir nedeni, dünya sanat ve kültür mirasının farklı örneklerini anlayabilmek, diğeri ise bugün İslam ülkelerinde gördüğümüz çağdaş eserleri daha doğru yorumlayabilmektir.

Dikkatli bir bakış, birçok modern ressamın işlerinde geleneksel algılayış ve ifade biçimlerinin tümüyle yok olmadığını görecektir. Bunlar daha ziyade zaman ve mekân ifadelerinde, sanatçının çevreyle kurduğu görsel ilişkilerde, sınır tanımında ve özellikle insan bedeninin temsilinde göze çarpmaktadır. Bu temsil biçimleri Batı resminin temsil biçimlerinden genellikle farklıdır. Öte yandan, 20. yüzyıl başından itibaren modern sanat, nerede olursa olsun, her türlü farklı kültürel etkiye açık olduğundan, birçok Batı-dışı anlayışın Batılı sanatçılar tarafından da benimsendiğini unutmamalıyız. Erken Picasso resimleri Afrika mask ve heykellerinin etkisiyle bunun en iyi örneğini oluşturur. Bu nedenle çağdaş sanatta kültürel kökenler aramak giderek daha da zorlaşmaktadır. Sanatta küreselleşme kadar melezlik de çağdaşlığın bir göstergesi olmuştur.

56. Kenneth Frampton (1983).



Pablo Picasso, *Kadın Çiftçi*, 1908
The Hermitage, St. Petersburg

V

Doğu-Batı: Estetik Farklar

ÖNCELİKLE, Doğu ve Batı sözcüklerinin ve içerdikleri anlamların son derece kaygan olduklarını ve Doğu ve Batı konusunda kapsayıcı genellemeler ve kesin sınırlamalar yapılamayacağını vurgulayarak başlamak gerek. Farklı coğrafyaların insanları olarak farklı kültürel sentezler ortaya koyduklarına inandığımız ve bu inanca göre sınıflandırdığımız toplulukların birbirlerine zıt yaklaşımlar ortaya koydukları genel bir varsayımdır. Kaba genellemeler olarak bu tür zıtlıklar gerçek olsa da, pek çok durumda her iki yönde de genellemenin tümüyle aksine örnekler bulunabilmektedir. Kaldı ki, Doğu ve Batı diye anılan kültürler farklı zamanlarda farklı topluluklara ait olmuştur; örneğin ortaçağda Batı ve Doğu, Yunan ve Roma olarak tanımlanmıştır. Tüm bu görüşlere karşın yine de Batı ve Doğu zıtlığı bugün de genelde varsayılan ve birçok düşünceyi ve kültürel veriyi değerlendirirken kullanılan bir sınıflandırmadır. Doğu ve Batı karşılaştırmasında karşımıza çıkan genellemeler Batı'nın eleştirel ve analitik, Doğu'nun yaşantısal olduğu düşüncesinde temellenir.

Kültürümüz Doğu kapsamı içinde sayılabilirse, düşünce alanında önemli konulardan biri, eleştirel ve sistematik bir düşünce yazımının ne denli var olduğu ve bunun sanat alanını ne denli kapsadığıdır. Burada bizi ilgilendiren soru ise kültürümüzde ve daha geniş olarak Doğu'da sanat hakkındaki düşüncenin şekli ve niteliğidir. Bu bölümde Doğu ve Batı düşünce ve yaklaşım farkları hakkında bazı saptamalar yaptıktan sonra, Doğu sanat felsefelerinin bugün neden ikinci planda kaldığı ve onları tekrar sanat ve düşünce yaşamımıza katmanın önemi üzerinde durmak istiyorum.

Sanat ve kültür hakkında, yazınımızda küçümsenemeyecek kadar metin bulunmasına karşın[1] henüz sanat eleştirisi, sanat tarihi, sanat felsefesi ve estetik disiplinlerinin her birinin aynı şekilde gelişmiş olduğunu söyleyemeyiz. Güzellik ve beğeni hakkındaki düşüncelerin estetik disiplinine ait olduğu, ama sanatın ne olduğu hakkında ve sanatı analiz eden düşüncelerin felsefenin tekelinde olması gerektiği düşünülmektedir. Yaklaşık 20. yüzyıl başından beri gerek Batı, gerek Çin, Japonya ve Hindistan gibi ülkelerde sanat üzerine düşünceler estetik disiplini çerçevesinde, bu ülkelerin üniversitelerinin estetik bölümlerinde ve estetik konusundaki dergi ve antoloji gibi yayınlarda ele alınmaktadır. Estetik, yalnızca güzellik üzerine bir düşünce olarak kısıtlanmamıştır; zaten sözcüğün etimolojik kökeni de böyle dar bir kullanımla sınırlandırılamayacak kadar zengindir.[2] Bu düşünce disiplinine bilimsellik kazandırabilecek tek yaklaşım da eleştirel olandır.[3] Bu bakımdan eleştirel yöntem sanat analizlerinin en vazgeçilmez unsuru olarak, bu analiz ve araştırmaları, kendi literatürü ve yaklaşım okulları olan bir disiplin olarak sağlamlaştıracaktır. Bu açıklamaları, metinde bu konularda başvurulan terminoloji konusunda berraklık sağlamak için yapıyorum.

Batı felsefesinin, özellikle son üç yüzyıldır vurguladığı rasyonalizmi dolayısıyla, sistematik ve mantıklı muhakemeler içerdiği düşünülür. Fakat daha yakından incelendiğinde varsayılabilir ki, 18. yüzyıla kadar, antik kültür de dahil olmak üzere, Batı'da sanat düşüncesi her zaman sistematik bir düşünce olmamıştır. Sanat ve güzellik konusu Batı felsefesinin birçok metninde geniş bir yer kaplamasına karşın ancak 18. yüzyılda Aydınlanma'yla birlikte estetik sistematik bir disiplin haline gelebilmiştir. Bunun bir nedeni o zamana kadar tanrı kavramının doldurduğu tinselliğin artık sanat ve

1. Tanzimat'tan başlayarak Türk kültürünün ne ve nasıl olması gerektiği üstüne sonsuz metin sayılabilir. Meşrutiyetten itibaren bunlar özellikle sanata yönelmiş, edebiyat ve resim konusunda Batı-Osmanlı, Batı-İslam tartışmaları, kimlik arayışlarının ve sanata yön vermek isteyen ideolojilerin aracıları olmuşlardır.

2. Estetik sözcüğü duyusal algı anlamına gelmektedir. 1750 yılında Alexander Baumgarten'ın ilk kez "Estetik" başlığıyla yayımladığı kitabı doğrudan doğruya duyuların bir analizidir.

3. Bilimsellik ölçütü konusunda Karl Popper'ın "eleştirel olma" maksimini benimsiyorum. Bkz. Colin McGinn (2002).

güzellikte aranması ve bunun için inandırıcı bir tartışma geliştirme gereksinimidir.[4] Batı'da sistematik düşünce ve tartışmayı mümkün kılan rasyonalizmin ve 18. yüzyıldan sonra gelişen, evrensel kurallar peşinde olan arayışın, belirli vurguları vardır. Bu ise endüstrileşme, makina ve rasyonalizmin getirdiği benzerlikler içinde Batı'nın tek bir bütün olarak görülmesine ve kendi içinde dayanışmasına neden olmuştur. Antik kültürde Batı'mn temsilcileri Platon ve Aristoteles'tir; biri değişmez, evrensel ve mutlak olanı, öteki ise niceliksel sınıflandırmaları öne sürerler dünyayı anlamak, anlatmak için. Sanat da bu tür muhakemeler içinde görülür ve bu nedenle de ya doğru ve yanlış, iyi ve kötü (Platon), ya da işlevsel (Aristoteles) diye değerlendirilir. Aydınlanma ile ortaya çıkan çeşitli sanat felsefeleri ise analitik ve "yorumbilimsel" (*hermeneutical*) olarak çeşitlilik gösterirler.[5] Fakat Amerikan, İngiliz ve Avrupa olarak farklılaşsalar da birbirlerine referansla gelişirler. Birçok "yorumbilimsel" sanat felsefesi, sezgi yoluyla anladığı sanatı kuşkusuz her zaman mantıksal bir muhakemeyle anlatamamıştır. Örneğin sanatın 19. yüzyılda sona erdiği ve onun yerini felsefenin aldığı düşüncesi, teknolojik gelişme modeliyle dünyayı anlamaya çalışan önyargılı bir muhakeme tarzının ürünüdür. Öte yandan Batı'da sanat felsefesi, başta analitik felsefe olmak üzere sosyoloji, algı psikolojisi ve sanat tarihi ile beslenmiş ve kendi içindeki farklılıklarla zenginleşmiş çok geniş bir alan oluşturmuştur.

Batı sanat anlayışında birbirine karşıt bakış açılarıyla karşılaşırken, Batı-dışı sanatlarda bunlar gibi, insanın yerini belirleyen ve sorgulayan bakışların çok çeşitli olmadığını söyleyebiliriz. İnsanın sanat yoluyla kendini sorgulaması Batı'ya ait bir nitelikse eğer, bunun başlıca nedeni Aydınlanma düşüncesiyle birlikte insanın kendine dönük eleştirel düşünce tarzının gelişmiş olmasıdır.

Rönesans'la başlayan modernleşme insanın kendi kendini sorgulaması, eleştirel bir bakış açısının gelişmesi ve kendi varlığını, dün-

4. Bkz. Michael F. Marra (2001: 4).

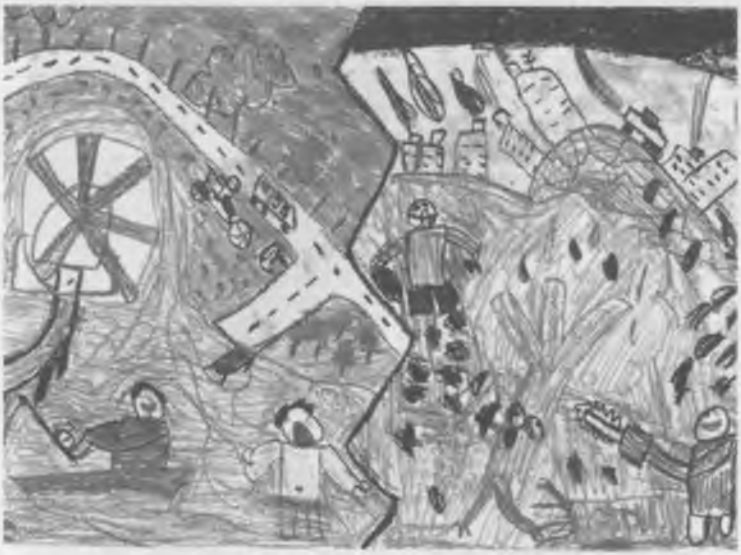
5. Temelde "karşıdakini anlama" anlamına gelen "*hermeneutic*" genellikle sanatta bir "öz" olduğu ve bunu anlamakla ilgili bir yeti üzerinde durur. Bugün "*hermeneutic*" (yorumbilim) felsefesinin başlıca temsilcisi olarak Hans-Georg Gadamer biliniyor. Bkz. Gadamer (1990).

yadaki konumunu çözümlemeye çalışmasıyla ortaya çıkmıştır. Batı sanatlarını ve görüş tavrını farklılaştıran, öncelikle insanın dünyayı nasıl gördüğünün irdelenmesi ve incelenmesidir. Yani Batılı, dini öğretilerin dışına çıkarak, gelenekleri yıkarak dünyayı ne şekilde bildiğini, gördüğünü ve anladığını sorgulamıştır. René Descartes'ın sorgulamaları fiziksel boyutta görsellikle ilgili olarak insan gözünün bir makina modelini üretmesiyle sonuçlanmıştır. Yani *camera obscura*'nın (karanlık kutu) icadıyla birlikte insan kendi gördüğü şeyin dışına çıkabilmiş, ona bağımsız, dış bir noktadan bakabilmiş ve böylece bilimselliğin ilk kuralı olan nesnel bakışı kazanabilmiştir. Ne var ki böyle bir bakış insanın çevresini de nesnelleştirmesine, çevresi ile özne-nesne gibi eşitsiz bir ilişki kurmasına, ona yabancılaşmasına ve nihayet onu denetleyebileceği, hegemonya altına alabileceği bir mesafe kazanmasına da neden olmuştur.

İnsan aynı zamanda, kendi algı organının (gözünün) bir modelini yaparak kendinin kopyasını üretmiş ve kendi ikizini de yaratmıştır.[6] Böylece kendisi ve öteki olmuş, böylece kendi kendine karşı eleştirel ve sorgulayıcı bir tavır geliştirebilmiştir. Batılı birey bu dünyadaki yerini sürekli olarak irdelemiştir. Perspektifin sağladığı nesnel bakışın sanatın gelişmesinde büyük rol oynaması gibi, sanat da insanın kendi kendini tanıması için en önemli araç olmuştur. Ancak Batı sanat ile kendini sorguluyorken, Batı-dışı ve 20. yüzyıla kadar geleneksel olarak kalmış kültürler, sanatları ile daha ziyade geleneksel değerlerini ve yerleşik dünya görüşlerini ifade etmişlerdir. Batı-dışı kültürlerde ve sanat ifadelerinde inanç sorgulanmaz; aklın her zaman daha üstün bir güce bağımlılığına inanılır; bilgilerin kesinliğinden emin olunamaz. En önemli ilgi alanı, içinde bulunulan evren ve dünyadır. İnsan onun içinde, ona bağımlı bir öğedir, onun dışında değildir, ona içeriden bakar.

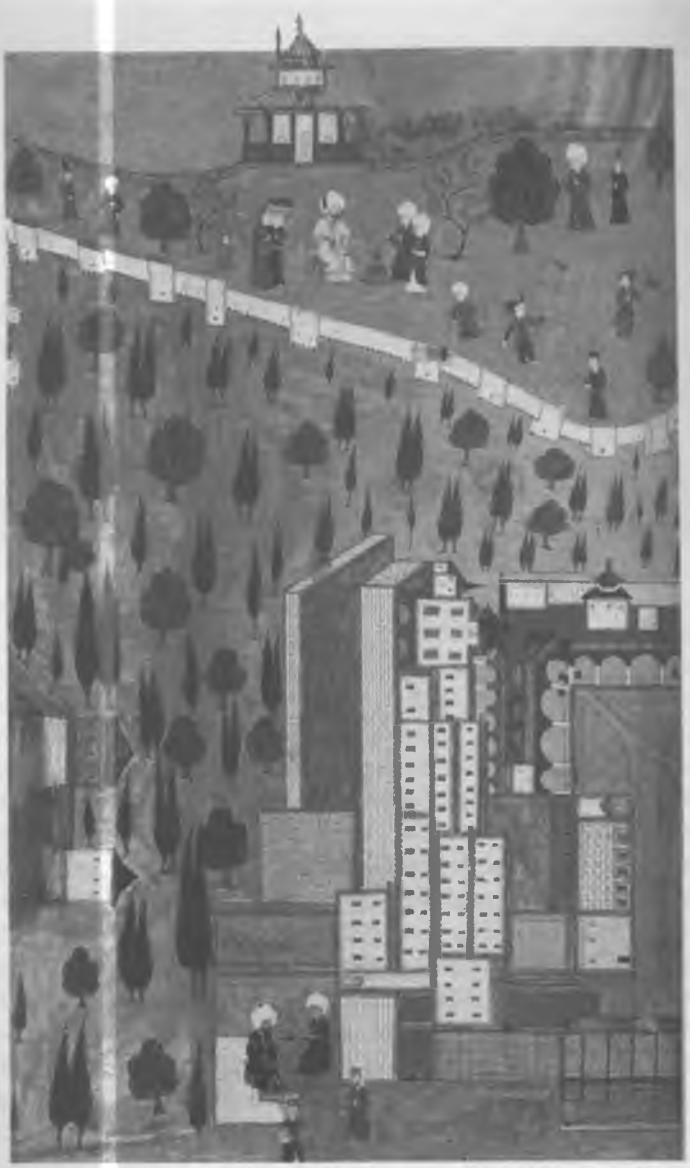
Batı-dışı ya da endüstri öncesi kültürlerde bireyin dünya içindeki konumu, Rönesans'tan başlayarak endüstrileşen ve doğadan bağımsızlaşan Batı kültürü bireyinkinden çok farklıdır. Geleneksel toplumda düşünce yapısı, Foucault'nun tarif ettiği, insanın kendi ikizini yaratarak kendi kendine ve dünyaya dışarıdan bakma konumunu

6. Michel Foucault (1994: 423-77).



Tuna Çelebi, Memorial Hastanesi'nin düzenlediği
"Çevremizi Koruyalım" konulu resim yarışması okulöncesi dalında birinci.

kurguladığı, kendine dönüşlü, refleksif düşünce yapısından çok farklıdır. İnsan dünyanın içinde ve ortasındadır. Bakış açısı 360 derecedir; minyatürlerde ya da çocuk resimlerinde olduğu gibi. Ancak bunu çizgisel bir düşünceye kıyasla gelişmemiş ya da azgelişmiş bir durum olarak görmek de yanlış olacaktır. Zira tüm diğer kültürel ifadeleriyle birlikte, bu tür bir konum aslında tümüyle estetik bir konumdur. Daha önce ifade ettiğimiz gibi burada bilgi kesinliği değil deneyim kesinliği söz konusudur ve bu anlamda birey dünyayı aklıyla değil, yüreğiyle algılar ve tanır. Sufi düşünce bu tür bir konumun geliştirdiği, dünyanın dinamiklerinin estetik bir şekilde insan yüreğinde ve bedeninde yansıdığı, dünyayla estetik olarak kurulan bir ilişkinin ürünüdür. Mevlevi semasındaki dansı ve müziği aynı merkezi bakış açısı ve 360 derecelik perspektifle ilişkilendirebiliriz. Döngüsel ve helezonik olan bu hareket insanın dünyanın hareketiyle uyumunu ifade eder.



Topkapı Sarayı: Üçüncü Avlu, Arz Odası ve Harem. Hünername I.

Mekân ve zaman algılarındaki bu tür farklı düzenlerin zihinsel ya da toplumsal gelişmişlikle ya da bunlar arasında kurulacak hiyerarşik modellemelerle açıklanamayacağını bir kez daha vurgulamak gerek. Ernst Cassirer bu tür algı farklılıklarının temel zihinsel yapılar olduğunu iddia etmiştir. Cassirer'e göre bütün insanların görsel algılarında retinadaki imge aynıdır. Ama her farklı kültür bu imgeyi değişik yorumlar, imgenin farklı yönlerini vurgular. Örneğin, bugünkü Batılı insan daha çok çizgisel ve dik açılı biçimleri görmeyi yeğlemektedir; oysa antik Yunanlılar gördüklerindeki eğrisel biçimlere daha çok dikkat ederlerdi ve görsel ifadelerinde bu tür biçimleri vurgularlardı. Bu konuda Allister Neher şöyle demektedir: "Aynı dikdörtgen duvara bakarken hepimizin retinal ve optik imgeleri aynı olsa da Batı dünyasının çağdaş bir insanının görsel imgesi antik bir Romalı ya da Yunanlının gördüğünden farklı olacaktır. Rönesans'ın çizgisel perspektifi ve modern bilim kavramı görsel alanımızdaki eğrileri gözardı etmemizi öğrettiyse de, eski insanlar bunları görüyordu ve... dünyanın temsiliyetine bu eğrileri katıyorlardı..."[7]

Demek ki kültürlerin ya da toplumların dünyaya intibak etmekte geliştirdikleri mekânsal ve zamansal düzenler bu tercihlerle ilgilidir ve derin yapılar olarak insanların davranışlarını ve düşünce biçimlerini de şekillendirir.

Öte yandan Batı-dışı kültürlerde refleksif düşünce oluşmamışsa ve buna bağlı olarak özeleştirel bir tavır gelişmemişse de, insan hem kendi varlığından hem de algıladığı gerçekten tam anlamıyla emin olamadığı için, dünya karşısında hep kendini sorgulayan bir durumdadır. Batı-dışı coğrafyalarda her ne kadar insan Batı'nın Aydınlanma sonrası insanı gibi özeleştirel bir tavır geliştirmediyse de her zaman kendi varlığına ve gerçeği anlayışına kuşku ile bakmıştır. Bu onun eleştirel olmasa da kendi varsayımlarına karşı şüpheci bir tavır içinde olması demektir. İnsan, dünyaya ve mutlak gerçeğe karşı kesinliği olmayan bir konumdadır. Bu açıdan, ileri sürdüğü her savın ve kavrayışın tümüyle farklı da olabileceği düşüncesi içindedir. Savunduğu her şeyin onun karşısına tamamen aksi şekilde dikilebileceğinin bilincindedir.

7. Allister Neher (2005).

Doğu'nun farkı öncelikle iki özellikle karşımıza çıkıyor; önce bunları özetlemek istiyorum: Doğu'da sanat hakkındaki düşünceler daha çok 15. ve 16. yüzyıllara dek kendi içlerinde bağımsız olarak gelişmiş, ya şiirsel olarak ifade edilmiş ve öneriler, teknik kurallar olarak sunulmuş ya da kısıtlı örnekler dışında (mimari risaleler, edebiyat ve şiir yazıları, resim yazıları) bunlar ahlak ve din üzerine yazılan daha büyük metinlerin parçaları olmuşlardır. İkinci bir önemli husus da, Batı'nın endüstri ve teknolojisini Doğu'ya tanıtmasıyla, düşünce alanında Doğu'nun uzun süre Batı egemenliği altında kalmış olması ya da hep ona referansla düşünce üretimini sürdürmüş olmasıdır. Bu ise özgün tezlerin, 18. yüzyıldan itibaren artık uzun süre Batı dışından çıkmasına engel olmuştur.

Şu genelleme de yapılabilir: Doğu genelde açıklamalar yapmaktan kaçınmıştır. Sanat üzerine düşünce, bir sanat eserine yanıt veren başka bir sanat eserinde, nazirelerle ve çoğunlukla da metinler arası bir dille yazılmıştır. Özellikle, Doğu'da sanat üzerine düşünce dediğimizde vurgulamak gerekir ki, sanat eserinin kendisinin dünyayı görmekteki ya da dünyayı anlatmaktaki aracılığı birinci derecede önemlidir. Bir başka deyişle, sanatın kendisi bir felsefe gibi karşımıza çıkar. Çünkü burada önemli olan sanat eserini anlamaktan çok, onu dünyayı anlamak için kullanmaktır. Dünyayı anlamaktan da ibaret değildir bu; dünyanın güzelliğine ya da niteliğine katılabilmek, onu daha iyi ve yoğun bir şekilde, daha büyük bir coşkuyla algılayabilmek için bir vasıtadır da.[8] Sanat eseri tasvir eder. Ama tasvir ettiği, Çin felsefesinin de ileri sürdüğü gibi, görülen nesneler değil, dünyanın tinsel varlığıdır.

Doğu düşüncesini belirleyen en önemli farklılık gerçeğin sürekli değişken olduğu, ya da hareket halinde olduğu için hiçbir zaman tümüyle yakalanamayacağıdır. Bundan dolayı açıklama yapmaktan kaçınılmış, onun yerine betimleme tercih edilmiştir. Betimleme ise karşımıza bir sanat eseri olarak, her zaman şiirsel olarak çıkar. Bu bakımdan Batı'da bulduğumuz türden sistematik bir analizi burada her zaman bulamayız.

8. Paul Crowther Kant'ın ve Maurice Merleau-Ponty'nin sanat eserinin bu işlevi üzerinde durduklarını anlatıyor. Bu bakımdan, üzerine çok fazla yazı yazılmamış olsa da sanatın bu işlevi Batı'da da kabul edilen bir özelliktir (1993b: 68-9).

Buna karşın Platon'da ve daha sonraki rasyonalist felsefecilerde de gördüğümüz gibi, Batı'da gerçeklik ya da evren anlayışı matematiksel, değişmeyen prensiplere bağımlıdır. İnsan aklının da buna bağımlı olduğuna inanıldığından, insanın evreni anlayabileceği düşünülür; akıl giderek daha üst mertebelere ulaşabilecek ve mutlak akılcılık insanın olumlu geleceği olacaktır. Sanat ve güzellik bu inanç içinde yer alırlar ve sürekli olarak anlaşılmaya, deşifre edilmeye çalışılırlar. Aslında dünyayı değil, öncelikle insan aklını anlamak için incelenirler.

Doğu'da her an yaşamakta olan ve yaşam gibi ele avuca gelmez gerçeklik, statik değildir; onu tanımlayamayız. Lao Tze bilenin konuşmayacağını, konuşanın ise bilmediğini söyler.[9] Bunun karşılığı Osmanlı sanatında bulunur: Ya sembollerle konuşulur –ki bu da kendi şiirselliğini ve yaşamını yaratmaktadır– ya da konuşulmaz.[10] Müzik yazılmaz zira, her ne kadar belirli makamlara göre icra edilse de her icrada farklıdır: mekânın atmosferi, icra amacı, kimler tarafından ve hangi ruh halinde icra edildiği onu her defasında farklı kılar. O akılda tutulur, ezberlenir, içselleştirilir, ama mekanik ve sistematik olan kalıcı bir forma tabi tutulamaz.

Batı denilince genelde ego'nun ve kişinin önplanda olduğu bir dünya görüyoruz. Kişi ancak özgür şekilde görüşünü belirleyebilirse kişi olur ve toplumdan bağımsızlaşır. Eleştirel düşünce ancak baktığı nesneden, içinde bulunduğu ortamdan bağımsızlaşırsa gelişebilir. Endüstri ve modern toplum insana bu bağımsızlaşmayı ve aynı zamanda yabancılaşmayı getirmiştir.[11] Karl Marx'ın yazılarında gördüğümüz gibi, "yabancılaşmayı kazandırmıştır" da diyebiliriz, zira Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* kitabında gördüğümüz gibi bu yabancılaşma, kendisine bir kopya yaratmasını sağlamıştır.[12] Her kişiliğin bir "ikizi" vardır; böylece her şeyden önce kendini bir

9. Will Durant (1954: 652-8).

10. Cafer Çelebi'nin Mimar Başı Mehmet Ağa ve Sultanahmet Camisi hakkında yazdığı risalesi, ya da Mimar Sinan tarafından Mustafa Sai'ye dikte edilen risaleler bütün mimari tasvirleri şiirsel ve simgesel biçimde aktarmaktadır. Bkz. Orhan Şaik Gökyay (1976); Zeki Sönmez (1988).

11. Karl Marx (1978, cilt I: 479-80, 553, 569).

12. Michel Foucault (1994: 423-77).

"öteki" olarak görebilir ve bu yolla eleştirel bir yargıya ya da yoruma varabilir.

Sanat Doğu için bütünleşmenin bir aracıdır. Sanata karşı takınılacak tavır "hayranlık" olabilir. Sufi, Konfüçyüs, Buda felsefeleri dünya ile bütünleşmiş insanın, doğadan, topraktan bağımsızlaşmamış insanın evrene karşı hayranlıkla yaklaştığını gösteriyor. O kadar ki, insanın bilinç olarak bile evrenin bütünlüğünden ayrılmış olması bir hüzün nedenidir. Japon Budizmi'nde ya da Zen'de bu ayrılma ve sürekli geçen/değişen görünüşler bir hüzün nedenidir; çünkü ona hiçbir zaman sahip olunamayacağı gayet iyi bilinir. Hint felsefesinde ise aynı değişim, dönüşüm ve ayrılık, bu kez hüzün yerine evrenin varlığında sürekli bir aşk arzusu ve birleşme görülmesinin ve bunun coşkusunun yaşanmasının kaynağıdır.[13]

Doğu'da sanatın kendisi bir estetik düşüncenin betimlemesidir. Bu bakımdan kaligrafi birçok Doğu kültüründe önem taşır, zira sanatçının içselleştirdiği anlam, güzellik ya da Walter Benjamin'in deyimiyle "aura", hattatın/sanatçının bir medyum ya da aracı olan ruh ve vücudundan geçerek, parmaklarının ucundan fırçaya ve kâğıda aktarılır. Kaligrafi, güzellik anlayışının, yaşamın algılanışının kavramsallığa en fazla dönüştüğü biçimdir.

Batı estetiği genelde ahlakçı bir tavır alır. Bunun iyi ya da kötü olması önemli değil, önemli olan güzelin ve beğeninin sosyal ortama ya da merkezi güç dinamiklerine göre anlaşılmış olmasıdır. Platon'un estetikle ilgili düşüncelerinde, güzelin ya da sanatın yargılanması, yeni, soyut ve kavramsal (evrensel) değerler üzerine kurulacak bir devlet anlayışına ve giderek antik Yunan kültüründe beliren tek-tanrı fikrine göre, metafizik bir değer açısından yapılmıştır. Nietzsche gibi başkaldıran bir felsefeci bile, farklı şekilde de olsa bu görüşü benimsemiştir. Zarathustra buna örnek olarak gösterilebilir. Belki de Amerikalı estetikçi John Dewey'ye kadar sanat ya da güzel, yaşantısal değerleri ve yaşamı zenginleştirici, güçlendirici yönüyle görülmemiştir.[14]

Her ne kadar Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda yaşamın, bütün acılarına karşı salt estetikten ötürü yaşanmaya değer olduğu-

13. Octavio Paz (1995). 14. John Dewey (1958).

nu söylemesi onu Doğu felsefesine yaklaştırıyorsa da asıl Doğu felsefesine yaklaşan Batı düşünürlerinin John Dewey ve Martin Heidegger olduğunu söyleyebiliriz.[15] Bunlarda etik ikinci plana inmiş ve özellikle Dewey'de Doğu'nun pragmatizmine yakın bir anlayış gelişmiştir. Burada pragmatizmi maddeci bir faydacılık olarak değil, yaşam için yararlı bir değer olarak görmek daha doğru olacaktır. Bu bakımdan bütün Doğu felsefeleri güzelin değerini yaşamın akışı içinde yaşamın niteliklerini zenginleştiren, vurgulayan ya da açıklayan unsurlar olarak incelerler. Japon estetiğinde önemli bir yer tutan çay merasimi tek bir sanat eseri karşısında insanları bütünleştiren, güzellik konuşarak insanı daha gelişmiş bir varlık haline getiren değerleri vurgular. Burada uygulamalı bir estetikten söz edilebilir. Çünkü çay odasındaki resim, hakkında konuşmak üzere izlenir. Çin estetiğinde *Ji* olarak anılan yaşam dinamiği, Bergson'un *Elan Vital* dediğine yakın bir değerdir. Hint felsefesinde önplana çıkan duygu insanın öznel bir unsuru olmaktan çok, doğanın güzelliğinin bir unsurudur. Doğaya ya da güzelliğe bakıldığı zaman duyulan coşku ve duygu yoğunluğu insana ait bir şey olmaktan çok, izlenen güzelliğin bir parçasıdır. Bunlar yaşamın üstünlüğünü, yaşamın güzellikle bağını ve bütünlüğünü belirten düşüncelerdir.

Bu estetik düşünceler, yani sanat felsefeleri, yazılı metin olarak ve sanat üzerinde odaklanmış halde en fazla Çin'de gelişmiştir. Milattan önce 5. yüzyıldan başlayarak 14. yüzyıla kadar uzanan dönemde, Zhuang Zi'nin müzik üzerine yazdığı eser, 400 yıllarında yazılan peyzaj resmi hakkındaki metin ve yine 5. yüzyılda eski resimleri değerlendiren metin gibi çeşitli metinler olduğunu biliyoruz. 5. yüzyılda Zhen Yun Yuang Ku, Kai-chi'nin resimleri için şöyle diyor: "Onlara baktığım vakit derin hakikati öğreniyorum... Saydamlaşıyorum... Onlara ruhumla bakıyorum."[16] Japonya'da bu tür metinler Çin'deki kadar fazla değildir, ama yine de şiir ve resim üzerine düşünce geliştirmeyi amaçlayan çeşitli uygulamalar vardır. Bunlardan en önemlisi 11. yüzyılda derlenen bin Waka şiirinin toplandığı antoloji ve daha sonra bunların verdiği esinle bu şiirlerden

15. Friedrich Nietzsche (1967: 105).
16. Hidemichi Tanaka (2001).

alıntı yaparak yazılmış yeni şiirlerin antolojisidir.[17] Bugünün insanı için şaşırtıcı olabilir bu durum ama o çağda Doğu'da özgünlük ve kişisel üslup ifadesi önem taşımıyordu. Osmanlı müziğinde olduğu gibi eski şiirler tekrar yorumlanabiliyordu. Çünkü doğru yol herhangi bir insan tarafından sahip olunacak bir şey değil, bulunup yitirilen, zaman içinde tekrar ulaşılabilen bir şeydi. Tasavvuf felsefesinde, Brahman düşüncesinde ve Sanskrit yazılarında sanatın ve şiirin rolü hakkında değerli düşünceler bulmak zor olmayacaktır.[18]

Bugün estetik disiplini içinde bu görüşlere giderek daha çok yer verilse de[19] birçok Batılı düşünür bunları ezoterik görüyor. Çünkü bugünün endüstri ve teknoloji dünyasında geçerli olan düşünce sayısal, mantıksal ve hesaplanabilir olana değer veren düşüncedir. Bir başka deyişle, basite indirgenmiş bir bilimsellik, bilimsellik yerine gerçek dünyayı hesaplanabilir bir malzeme olarak göstermeye çalışmaktadır. Sanat uygulamaları da birçok yerde savaş hesaplarına benziyor. Düşünce ve söylem dünyasında her şeyin bir denklem açıklığıyla tanımlanabilir olması bekleniyor – sanata da çoğunlukla bu açıdan bakılıyor. Bu da pek şaşırtıcı değil, çünkü bugün sanatı destekleyenler artık bankalar, şirketler, uluslararası holdingler.

Batı yakın tarihte bütün farklı disiplinlerde modernizm adı altında dünyaya hâkim olmuştur. Bu tavır içinde birçok Batı-dışı ülke, çağlar boyunca sanat ve güzelliğin ne olduğunu düşündükleri halde, bunu farklı yöntemlerle yaptıkları ya da adına Batılı terimlerle estetik ve sanat felsefesi demedikleri için, kendilerinin de böyle bir disiplinleri olduğunu sonradan keşfetmektedirler. Doğu'da gündelik yaşamda, entelektüel ortamda ve devlet idaresi içinde sanatın ve estetiğin rolü hiç de Batı'da olduğundan daha az olmamıştır. Çin'de 2. yüzyıldan itibaren devlet yöneticileri ve aristokratlar, kadınlar ve bazen savaşçılar şiir ve resimle ve kaligrafiyle ilgilenmişlerdir. Kaligrafi ve resmin eğitici rolü üzerinde durulmuş, bu nedenle bazı önemli ressamlar resimlerini fiilen seyirci önünde gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca, sanatın parayla ve pratikle ilişkisinin de Batı'da olduğundan çok daha önce etik bir konu olarak Doğu'da ele alınmış ol-

17. Akiko Tsukamoto (2001: 353-65).
18. Ravindra Raj Singh (2001).

duğunu biliyoruz. Çin'de 15. yüzyıldan itibaren resim satışlarının olduğunu, ancak profesyonellerin bunu açık etmemeye çalıştıklarını görüyoruz.[20]

Osmanlı'da da sultanların şiir, müzik ve sanat eğitimleri bir hobi değil, temel uğraşlarından biri olmuştur.

On dokuzuncu yüzyıl başında estetiği bir bilim alanı olarak kabul eden birçok Doğu ülkesinde estetiğe Batı metinleri aracılığıyla yaklaşılmıştır. Çin, Japon ya da Hint felsefesi Batı kaynaklarını kendi dillerine çevirerek yorumlar getirmişlerdir. Meiji döneminde birçok Batılı estetikçi ve sanatçı Japon sanatlarını incelemek üzere Japonya'ya gelmiş ve üniversitelerde konferanslar vermiştir. Bazı Japon estetikçiler de Almanya, Hollanda ve İngiltere'ye gitmiş ve orada aldıkları eğitimin ve okudukları kitapların etkisiyle estetiğe Batı gözüyle yaklaşma gereksinimi duymuşlardır.[21] Gerek Çin, gerek Japon sanat felsefesi bu dönemde, kendi ifadeleriyle bir "koloni" olmamak için Batı'yı öğrenmek gerektiğini düşünerek güzellik değerine o güne kadar yaklaştıklarından çok farklı yaklaşmaya çalışmışlardır. Baumgarten, Lessing ve Kant yanında bu düşünürleri en çok etkileyen Hegel'in idealist felsefesi olmuştur. Böylece artık Doğu' da da güzellik araştırması doğruyu bulmak için bir yöntem haline gelmiştir. Konfüçyüs'ün Batılı gözlerle yorumlanması da aynı dönemdedir.[22]

Öte yandan, sanatta başka bir eğilimin daha güçlendiğini görmeliyiz: Ticari kuruluşlar tarafından desteklenen sanat, bu desteğin kontrolünden bağımsızlaşabilmek için giderek daha ezoterik, daha metafizik, daha enigmatik olmaya çalışmaktadır. Son yılların dijital teknolojileri, video ve dijital kameraların kolaj teknikleri bu tür üst-

19. Son on beş yıl içinde yapılan uluslararası estetik kongre ve sempozyumları giderek Batı dışından gelen sanat felsefelerine daha çok yer vermekte ve bu kültürlere ait sanat felsefesi metinlerine 2000 sonrası yayınlarda daha sık rastlanmaktadır. 1988, 1991, 1994, 1998, 2001 yılları estetik kongreleri ve 2000 yılından bu yana yayımlanan estetik sempozyumu bildiri kitapları için bkz. International Association for Aesthetics, website: www2.eur.nl/fw/hyper/IAA/index.htm.

20. Craig Clunas (1997: 173-91).

21. Paul Claudel, Ernest Fenollosa ve Martin Heidegger'in Japon estetikçilerle yazışması üzerine bkz. Michael Marra (2001: 1-22).

22. Huimin Jin (2002).

gerçeklikleri tasvir etmekte çok yetkindirler. Neticede bilimselliğin yarattığı yeni medyalar, bilimselliğin ve onu destekleyen ticari güçlerin karşısında, aynen Doğu'nunki gibi bir direniş yaratmaya yönelmektedirler ve ifade tarzları giderek Doğu'nun sanat felsefesine yaklaşmaktadır.

VI

Doğu-Batı: Kavuşan Zıtlıklar

BATI VE DOĞU KÜLTÜRLERİNİN farklarını bir polemik konusu olarak değil, dünyayı algılamakta ve insanlığa özgü duyarlılık ve anlayışları yaşamakta birbirini tamamlayan nitelikler olarak görmek doğru olur. İki farklı dünya görüşü, farklı ve zıt uçlardan hareket etseler de aksi noktaya ulaşarak birbirlerinin başladığı yere varmaktadırlar. Dünyayı daha iyi anlamak için zihni tecrit eden, yani bedenden ayıran ve benliği bağlarından koparan diyalektik Batı yaklaşımı, sonunda varlık ve dünya ile bütünleşmeye çabalamaktadır. Bireyselliğe karşı ve bütünsellik peşindeki Doğu yaklaşımı ise sonsuz bir gizem olarak algıladığı ve akılla anlaşılmaz gördüğü âlemde kendini yok etmektedir. Her ikisinde de insanın, daha da insan olmak için çabasında –Doğu'da kendini kontrol ederek, Batı'da ise doğayı kontrol ederek– ana rahmine, başlangıca ve dünyadan henüz kopmamış duruma dönmenin özlemi egemendir.

Bu bölümün amacı Batı'nın kuramsal, eleştirel ve kendini yargılayan, Doğu'nun ise estetik, bütüncül ve egonun varlığın bütünlüğü içinde eridiği yaklaşımlarını karşılaştırmak olacak. Her iki yaklaşım da sonunda birbirinin başladığı yere varmaktadır. Derinliğine bakıldığında acaba bu farklılıklar ince bir yüzeyden mi ibaret diye de sorulabilir. Dünya her zaman tinsel olarak belki de tek bir bütündür ve onu daha iyi kontrol edebilmek için parçalara bölen biziz.

Aydınlanma ve endüstrileşmeden bu yana, her türlü kültür biçimi ve doğa, modern insanın yeni ve gelişen kimliğini tanımlamaya ve tasvir etmeye yarayan araştırma konuları oldular. "Öteki", hem doğa hem de diğer kültür olarak başlıca araştırma ve soruşturma konusu oldu. "Öteki" aslında kendimizden başka biri ya da bir şey değildi. Fransız şair Arthur Rimbaud'nun (1871) dediği gibi, "Ben bir

başkasıdır".[1] Öteki aynı zamanda özeleştiri ve öztasavvur için bir aracı olmuştur. Kendini "benlik" ve birey olarak bilen Batı kendinden ve doğadan yabancılaşarak kendi kendine karşı eleştiri gelistirebilmiştir.

Bizi burada ilgilendiren estetik yaklaşım. Gerçekten hâlâ yapılmış olmayan, arı, saf bir Batı ya da Batı-dışı var mı? Bunu örneklemek için dört farklı kültürden örnekler sunacağım. Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inden bir pasaj Batı kültürünün diyalektik, dünyayı ikiye ayıran yaklaşımını sergiliyor: Varlığı bir savaş alanı olarak görmek daha sonra Heidegger'in sanat felsefesinde de ortaya çıkar, *Sanat Eserinin Kökeni*'nde Heidegger yaşamın ve dolayısıyla sanatın temelinde devinim yaratan sürekli bir çatışma ve ikilem bulur.[2] Dostoyevski şöyle diyor: "... güzellik dehşetli ve feci bir şey... Güzellik içinde karşıtlıklar ve çelişkiler yan yanadır... Zihnin utandığı genellikle yüreğe güzel görünür... Sodom'da güzellik var mıydı? İnanın ki birçok insan güzelliği Sodom'da buluyor. Korkunç olan şu ki güzellik sadece dehşet dolu değil, aynı zamanda gizem dolu bir şey. Orada tanrı ve şeytan dövüşüyorlar ve onların savaş alanı insanın yüreğidir."[3]

Japon yazar Yukio Mişima *Altın Pavyon Mabedi* adlı kitabında Japonya'da endüstrileşme, savaş ve sosyal değişimler sonucu geleneksel kültür içinde belirmeye başlayan modern bireyin geleneksel kültür anlayışına nasıl baktığını örnekliyor. "Hayatımda karşılaştığım ilk sorunun güzellik sorunu olduğunu söylemek bir abartı olmaz. Babam... bu dünyada hiçbir şeyin Altın Pavyon Mabedi kadar güzel olamayacağını söylemişti... sonra o kadar çok düşlemiş olduğum Altın Mabed büyük bir düş kırıklığıyla karşımda belirdi... gölgesi bile mabedden daha güzeldi... Yapı bana çirkin görünmekle kalmadı, bir uyumsuzluk ve rahatsızlık içeriyordu. Kendime sordum: Güzellik bu kadar çirkin bir şey olabilir mi?"[4]

Sonra şöyle devam ediyor: "Bireysellik duygusu yaşamımın simgesel yönünü sildi geçti, onu hizmet etme gücünden yoksun kıldı;

1. Arthur Rimbaud (1999: 17).
2. Martin Heidegger, A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde.
3. F. M. Dostoyevski (1989).
4. Yukio Mishima (1959: 20).

beni yaşamın ortaklığı ve dayanışma duygularından mahrum ederek, sonsuza dek peşimi bırakmayan bir yalnızlık hissinin kaynağı oldu."[5] Burada Batılılaşan bir toplumda bireyselliğin estetik, duyumsal alanda ve dünya karşısında nasıl bir yaklaşım doğurduğunu, güzelin artık olduğu gibi kabul edilmediğini ve yaşanmadığını, sorgulandığını görüyoruz.

Üçüncü örnek 2000 yılında Nobel Edebiyat ödülünü alan Gao Xingjian'ın *Ruh Dağı* kitabından:

"Etrafta her şey sessiz. Sessizce kar düşüyor. Bu sükûnet beni şaşırtıyor. Bir cennet sükûneti. Coşku yok. Coşku hüzne kıyasla vardır. Yalnızca kar düşüyor. ... Şu anda bedenim nerede, bu cennet parçası nereden geliyor bilmiyorum. Etrafı kolluyorum. Hiçbir şey anlamadığımı bilmiyorum, hâlâ her şeyi anladığımı sanıyorum. Arkamda bir şeyler oluyor. Her zaman tuhaf bir göz var. En iyisi anlar gibi durmak. Anlar gibi durmak ama hiçbir şey anlamamak. Aslında hiçbir şey, gerçekten hiçbir şey anlamıyorum."

"Ben denen bu tuhaf şeyi hiç düşündün mü bilmiyorum. ... Kendi benliğimi anlatabilseydim dehşete kapılırdım. Beni, binlerce yüzümden en iyi hangisi anlatıyor bilmiyorum... baktıkça nasıl değiştiklerini görüyorum ve sonunda yalnızca şaşkınlığım kalıyor..."[6]

Dördüncü örneğim ise Nazmi Ziya'nın peyzajlarından olacak.[7] Onun resimlerinde beliren özellik Anadolu'da derinden benimsenmiş sufi geleneğinin yaklaşımını, doğayı ve güzelliği olduğu gibi, düzenlemeden, ona iyi ve kötü gibi değerler atfetmeden vermesidir. Bu gelenek hakkında düşünce geliştirilmemiş olsa da, kültürümüze nüfuz etmiştir. Bundan ötürü Türk sanatı ne kadar Batılı ve çağdaş olmaya çalıştıysa da Batı kavramsallığını ve yorumlarını tümüyle benimsememiştir. Bu gelenekte, Mevlana'nın birçok şiirinde olduğu gibi dünya ile bütünleşme arzusu vardır. Buna birçok edebi eserde de rastlıyoruz.

Batı'mn kavramsallığı ruhun bedenden, zihnin yürekten bağımsızlaşması ve kopmasıyla mümkün olmuştur. Öte yandan, Aydınlanma'nın en ileri düşüncesini dile getiren Kant'a göre, üç temel in-

5. Yukio Mishima (1959: 20).
6. Gao Xingjian (1995: 669-70).
7. Bkz. Nazmi Ziya: en.wikipedia.org/wiki/Nazmi_Ziya.



Nazmi Ziya, *Süleymaniye*, 1930

sani yetenek –güzelliği değerlendirebilme, ahlaklı olabilme ve hüküm yürütebilme– ancak egodan bağımsızlaşma yoluyla uygulanabilir. Demek oluyor ki Batı'nın kavramsal yaklaşımı insanı sürekli kendi çıkarları doğrultusunda manipülasyona yönlendiriyor gibi görünse de, Aydınlanma'nın uç noktasında bütün çıkarlardan uzak bir amaç ortaya konulmaktadır. *İdeoloji Olarak Bilim ve Teknoloji* adlı kitabında Jürgen Habermas, "kuram" düşüncesinin Batı uygarlığının temelini oluşturduğunu söyler. "Kuram kavramı ve kurama adanmış bir yaşam fikri başından bu yana felsefeyi etkilemiştir. '*Teoros*' Yunan kentleri tarafından halk oyunlarına yollanan temsilcinin adıydı. *Teoria*, yani gözlem vasıtasıyla bu kişi kendini kutsal oyunlarda kaybediyordu. Felsefi açıdan *Teoria*'nın, yani gözlemin, kozmosun seyrine dönüşmesidir bu; Kozmosun temaşası açısından *Teoria*, varlık ve zaman arasında bir kopuş demektir – ki bu da Parmenides'in şiirinde dile getirilir. Platon'un *Timaios*'unda *Teoria*'ya

göre bilgi bütün değişim ve şüpheden arınmış, *doxa* (inanç) ise zaman ve değişimi kucaklamıştır. Sonsuz düzene baktığı zaman filozof kendini kozmosun ölçüsüne ayarlar ve kendini böylece kozmosta tekrar yaratır. Doğanın, müziğin armonik süreçlerine benzeyen değişimlerinde tanık olduğumuz o oranları kendi varlığında algılar; ruhunun, kozmosun düzenli hareketine uyumuyla birlikte teori yaşamın pratik düzeyine aktarılır. Teori yaşamı biçimlendirir ve kendini onun disiplinine adayan kişinin tavırlarında belirginleşir."[8]

Burada tasavvufta ya da sufizmde olduğu gibi, Batı anlayışında da düşünce ve kuramın varlık içinde erimekle mümkün olduğuna inanıldığını görüyoruz. Daha sonra Horkheimer'ın da eleştirdiği gibi, endüstrileşme ile bu değişiyor.[9] Batı'da tanrı zihin ve fikir olarak görüldüğü için dünyayı rasyonel olarak anlamanın mümkün olduğuna inanılıyor. Beden ve madde daha düşük görüldüğü için kontrol altına alınabiliyor.

Doğu'nun algıladığı haliyle dünya tinselliğin bir devamıdır; tinselliğin vücut bulmasıdır. Varlığın anlamı çözülemez ve varlık bölünemez bir bütündür; bizler de onun bir parçasıyız, parçalayarak onun dışına çıkamayız. Varlık ve dünya algılayanı da içeren bir bütündür ve ona dışarıdan bakılamaz. İnsan baktığı şeyin içinde ise onu çözümleyemez. Doğu benliğin kendine dışarıdan bakan bir kopyasını ya da tekrarını yaratmamıştır.

Öte yandan, Habermas'ın *Teoria* ile ilgili söylediği gibi, Batı'da tin ancak vücut bulunca, tecelli edince gerçekten var olabilecektir. Analiz eden ve parçalayan Batı da nihayetinde tin ile maddenin bütünlüğünü amaçlamaktadır.

Doğu'da insanın hiçbir zaman dışına çıkamadığı dünyaya cevabı eleştirel değil, katılımcıdır. Zaten sınırsız olanın dışına çıkmak ve ona dışarıdan bakmak olanaksızdır. Ben'in vardığı nokta bu sınırsızlık içinde erimektir.

Ama Habermas *Teoria* hakkında yazarken şöyle devam ediyor: "Eğer teori bir gelenek haline gelmişse, kozmik düzende evrenin ideal düzenini keşfettiğine inandığı ve aynı zamanda insan âleminin düzeni için de bir örnek keşfettiğine inandığı içindir... İnsanın arın-

8. Jürgen Habermas (1973: 134).
9. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer (1976).

ması (*katharsis*) efsunlanmaktan değil, teoriden ötürüdür... insanların irade gücünden ötürüdür... bağımsız bir 'ben' kimliği ancak kozmik düzenin soyut kurallarının tanımlanmasıyla mümkündür. Kendi kendine var olan bir kozmosun bütünlüğü ve etkilenebilir bir varlığın kimliği, bilincin ilkel baskılardan kurtularak dayanak bulmasını sağlar."[10]

Burada anlatmaya çalıştığım, Batı ve Batı-dışı olanın birbirini tamamlayıcı ve özde benzer amaçlar güden yaklaşımları hakkında belki de en iyi açıklamayı 1998'de aramızdan ayrılan büyük Meksikalı şair Octavio Paz söylüyor:

"Erkek ve kadın bereket figürleri ve Şatyaların dışlarını süsleyen erotik eşler, vücudu terk etmiş olan Buda'nın hiçlik mabedini çerçeveliyorlar; bakireler, azizler ve ortaçağ kilise ve katedrallerini çerçeveleyen melekler, tecelli eden, vücut bulan tanrı, İsa'ya işaret ediyorlar. Vücudu inkâr etmenin en ileri şekli Buda ve onun ikona karşı sembolleri. Tecelli etmenin en ileri şekli İsa'nın doğuşu ve dünyadaki yaşam... onun kanı ve feda edilen bedenine karşı ise tek cevap onun bedeni terk ederek göğe yükselmesi. Budizmde sonsuz boşluğun ve hiçliğin en büyük gerçek olduğu iddia edilir. Her şey göreceli olduğundan her şey mutlak gerçekdışının bir parçasıdır ve her şey boştur; böylece dünya ve gerçekdışı/hiçlik arasında bir köprü kurulur. Gerçek ve gerçekdışı göreceli, birbirine bağımlı ve zıt kavramlardır ama aynı zamanda eşanlamlıdırlar. Buna karşı ortaçağlar skolastik felsefeyle eşzamanlıdır ve o da Aquinolu Thomas'ın ılımlı gerçekçiliğinin yansıttığı Aristoteles'in varlık kavramını benimsemiştir. Böylece iki din ontolojik gerçekliğin farklı düzeylerdeki oluşumu üstünde dururlar. Biri varlığın hiçliğine, öteki ise varlığın yoğunluğu ve maddeselliğine yönelir. Bunlar bedensel ve ruhsal olanın, zevk ve ölümün arasındaki farklı aşamaları tanımlar. Bu şekilde iki din (Hıristiyanlık ve Budizm) birbirine zıt olanları birleştirmek için sonsuz (kavramsal ve sanatsal) imkânlar geliştirmişlerdir."[11]

10. Jürgen Habermas (1973: 142-3).
11. Octavio Paz (1982: 46-7).

VII

Modernizm ve Anlamlılık

BATI SANATININ, Batı'nın toplumsal ve siyasal tarihinin özelliği, gelişme ya da özgürleşme süreci olarak tanımladığı sürekli bir dönüşüm ve değişim içinde olmasıdır. Türk sanatı, ancak Batı ile yüz yüze gelip, Batı'nın farklı gücünü algıladığında ihtiyaç duymuştur bir değişime, ama bunu kendi kimliğine nasıl uyarlayacağı konusunu kolay çözememiştir. Türk sanatının modernite serüveni bu değişim ihtiyacıyla başlar. Ancak 18. yüzyıl düşünürlerinin, özellikle de Kant, Hegel, Schopenhauer ve Schiller'in Aydınlanma söylemi içinde eklemlendirdikleri gibi, Batı'da sanat insanın kendi kendini yaratacağı, özgürleşme projesini gerçekleştirebileceği tek alandı. Tüm modernizm karşıtı eleştiri ve söylemlere rağmen Batı'da 19. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar, sanat her zaman bir özgürleşme projesinin, insanın kendini var etme eyleminin aracı olmuştur.

Türk sanatının da 19. yüzyıldaki Batılılaşma süreciyle birlikte modernleştiğini söyleyebiliriz. Ancak bu modernliğin Türk kültürü içinde ne anlama geldiği, sanatın neden ve nasıl modern olduğu, edebiyat dışında yeterince tartışılmamıştır. 20. yüzyılın başından itibaren sanat söylemlerinde, önce *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, daha sonra Müstakiller ve D Grubu sanatçılarının kaleme aldığı yazılarda, genellikle sorun Batı karşısındaki kimlik sorunu olarak ele alınmıştır. Kuşkusuz Batı karşısında hissedilen kimlik sorunu yalnızca Türk sanatı için geçerli değildi. Birçok Batı-dışı kültür moderniteyi –kendine göre– benimsediğinde her zaman aynı sorunsalla karşı karşıya geliyordu: Batı karşısında kimlik nasıl korunacak? Halbuki Batı için korunacak bir kimlik yoktu; yaratılacak bir kimlik vardı – modernitenin bütün özü de buydu.

Sanat dalında asker ressamlarla başlayan modernite serüveni Türk kimliği açısından ilginç bir yan taşır: o da sanatın özgürleştirici olmaktan ziyade öncelikle bir Aydınlanma aracı oluşudur. Bu algının nesnelliğini ilgilendiren bir konu. Bu dönüşümde özellikle önem taşıyan mesele fotoğrafın kullanımıdır. Batı'da fotoğraf 1840' larda kendini göstermeye başlamışsa da resme etkisi *camera obscura* aracılığıyla 16. yüzyıl kadar erken bir tarihe gider. Batı gözü ve aklı, algının nesnelleşmesi yönündeki çabaları o tarihlerden itibaren yavaş yavaş deneyimleyecektir. Osmanlı ise fotoğrafla birlikte artık yüreğiyle değil, gözünü bir makina gibi kullanarak görmeyi öğrenecektir. Bu tür bir rasyonalizm aslında Osmanlı'ya Aydınlanma'nın temel ilkelerinden birini öğretmiştir: nesnel görüş. Bu bakımdan resim –daha ziyade modern resim– Türk sanatçısı için Aydınlanma' nın kendisiyle neredeyse aynı şeydir. Sanatçı ancak bu yolda yürüyerek ve bu nesnel görüşe zaman içinde egemen olarak bir özgürlük arayışına girebilmiştir. Yine de böyle bir bakış yöntemi öğrenmiş ve kullanmış olduğu halde Türk sanatçısının gerçekten nesnelliği benimsemiş olup olmadığı ya da kimliğini nasıl ifade ettiği soruları, Türk resmine farklı açılardan bakmamızı sağlayabilir.

Türk sanatının modernizm ve sonrasındaki gelişmelerini ve kimlik sorununu görsellik ve etik ilişkisi açısından ele almak ve bunu Gerald Cipriani'nin Doğu ve fenomenoloji felsefelerini örnek alarak yaptığı eleştiri ve saptamalara paralel bir şekilde yorumlamak istiyorum.[1] Bu yorumlar ışığında, modernizm ve ötesi olarak bildiğimiz tarihsel süreçlerin paralelinde Türk resmindeki farklı bir yaklaşıma –Doğu estetik ve etiğini benimseyen yaklaşıma– ilişkin örnekler sunacağım.

Cipriani'ye göre sanat bir anlam taşıyacaksa eğer, sanat aracılığıyla bir araya gelen sanatçı, yapıt, seyirci ve yorumlanan arasında hiyerarşik olmayan, eşitlik ilkesine dayanan bir ilişki olmalıdır. Cipriani bunun en ideal şeklini, Japon felsefecisi Nishida Kitaro'nun "ben'in kendini çekmesi", "ben'in gerilemesi" ve "ego'nun yok edilmesi" diye ifade ettiği prensibinde bulur.[2] Bu felsefenin 20. yüzyılda Batı'da da benzer örneklerine fenomenolojide, özellikle Maurice

1. Gerald Cipriani (2005).
2. Nishida Kitaro referansları için bkz. G. Cipriani (2005).

Merleau-Ponty ve Gabriel Marcel'in düşüncelerinde rastladığımızı ileri sürer. Özellikle varoluşçu felsefeye inanç yoluyla yaklaşan Gabriel Marcel "ben'in geri çekilmesi"ni bir saygı ve karşımızdakiyle ya da öteki'yle kurulacak dürüst bir ilişkinin temeli olarak görmüştür.[3]

Cipriani'ye göre egonun, ya da ben'in tarih içinde "öteki"yle ve gerçeklikle ilişkisi farklı süreçlerden geçmiştir. Antik Yunan felsefesinde, örneğin Platon'da, gerçek ancak ben'in kendini tamamen teslim etmesiyle mümkündü. Ortaçağ boyunca tanrı bilinciyle ve egonun kendini çekmesiyle ulaşılabilen gerçek, Rönesans'ta tam tersine insanın ve ben'in etrafında dönmeye başladı. Ben, gerçeği nesnelleştiren özne haline geldi. Modernitede en ileri kertesine ulaşan bu yaklaşım, insanın bildiği her şeyi sorgulaması demekti. İnanç değil, şüphe bilginin temeli oldu. Özne ise her şeyi nesnelleştiren ve ilişkisinde karşısındakine, öteki'ne "nesne" olarak bakandı. Aydınlanma'nın ampirik yaklaşımı, Jürgen Habermas'ın "Modernite, Bitmeyen Bir Proje" başlıklı makalesinde değindiği gibi, ilgi ve bilme alanlarını birbirinden ayırması, insanın yaşantısındaki ve dünyayla ilişkisindeki bütünlüğü koparark, anlamlılığı ya da anlamı sorunsallaştırmıştır.[4] Çünkü anlam, özellikle insan-dünya ve insan-insan ilişkilerinde ancak bütünsel bir sentez ile, ilişkilerin sonsuzluğu ve eşitliği içinde ortaya çıkabilir. Özne ve nesne şeklindeki bir algı ve temsil, algılayanın algıladığı şeye egemen olması ve onu manipüle etmesiyle birlikte anlamı ortadan kaldıracak ya da sığ bir düzeye indirgeyecektir.

Daha önce de belirtildiği gibi fenomenoloji, özellikle Maurice Merleau-Ponty ve Gabriel Marcel, Aydınlanma'nın ve modernitenin (diğer bütün endüstriyel, üretimsel ve teknolojik gelişmeleriyle birlikte) yarattığı özne-nesne kopukluğuna ve hiyerarşik, özne-egemen ilişki biçimine farklı bir anlayış getirmektedirler. Martin Buber de "ben ve siz" ilişkisi diye kavramlaştırdığı ilişkinin doğru, ahlaklı ve anlam üreten bir ilişki olduğunu ileri sürer.[5] "Ben ve siz" ilişkisinde özne-nesne ayrımı ortadan kalkar, karşılıklı eşit bir ilişki ortaya çıkar.

3. Gabriel Marcel (1960).
4. Jürgen Habermas (1983).
5. Martin Buber (1970).

Cipriani'ye göre bu kavramlar ve sorgulamalar, algısal, yorumsal ve yaratıcı ilişkilerin genellikle etik açıdan sorunsal ortaya koyduğu modernizm sonrası pratiklerde çok önemlidir. Özellikle sanatsal deneyimlerde, anlamın, ancak önemli dozda etik kaygı içerdiği takdirde kurgulanabileceğini öne sürer. Cipriani'ye göre anlamın ya da anlamlılığın oluşmasında etik boyutun vurgulanması, fenomenoloji düşünürleri, Emmanuel Levinas, Martin Buber, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel ve Kyoto okulu Japon düşünürleri arasındaki benzerliği ortaya koymaktadır. Nishida Kitaro'ya göre, ben'in unutulması, geri çekilmesi, aslında ben'in anlam kazanması için en önemli koşuldur. Bir diğer deyişle "ben" ancak karşısındakine eşitlik içinde yaklaşıyorsa, kendi benliğinin şuurlanmasında ve anlamlı şekilde ortaya çıkmasında başarılı olabilir. Paul Ricoeur ise ben'in geri çekilmesini şu kelimelerle ifade ediyor: "Ötekinin söylediğini dinlemek."[6] Burada önemli olan karşılıklı güven duygusudur. Böyle bir duygu olmaksızın sanat eserinin anlaşılması, sanatçının yaklaştığı konuyla ilgili anlamlı bir ifade ortaya koyması, seyircinin sanatçıya yaklaşması, vb. söz konusu olamayacaktır. Cipriani'ye göre sanat dünyası, bu konuda en derin duyarlılık gerektiren alandır. Galeride gördüğümüz eserle ilişki kurabilmemiz ancak tarafların alçakgönüllü yaklaşımlarıyla mümkün olabilir. Ne var ki bugünün sanat dünyasının değerleri galerici ve küratörlerin dar çıkarlarıyla biçimlenebilmektedir; sanatın zaman ve mekân içindeki yeriyle, içinde bulunduğu toplumla ilişkisi açısından anlamı ile hiç de ilgili olmayabilmektedir.

Ben'in geri çekilmesi, tasavvuf, kimliğin sonsuzda belirmesi, varlık kazanması demektir. Alçakgönüllü bir şekilde ben'in yok edilmesi kimlik bilincinin doğması demektir. Cipriani'ye göre, sanatçı işi ile insanı, toplumu, ilişki içinde olduğu dünyayı düşünmeli; izleyicisi, toplumu ya da içinde bulunduğu dünya da sanatçının kendilerine seslendiğine inanmalıdır. Bu karşılıklı inanç olmazsa ancak anlam mezarlıkları yaratılabilir. Sanatsal deneyim bütün kültürlerde ve tarihlerde hep bir insan ilişkisi meselesi olmuştur. Aynı doğruluk ve dürüstlük sanatın yapıldığı ve sergilendiği yer için de geçerlidir.

Cipriani moderniteyi aşmanın, ancak ben'in kendini "öteki"nin yerinde/mekânında geri çekmesi sayesinde benlik ve varlık şuuru-

6. Paul Ricoeur (1992).

nu oluşturacak yeni kültürel pratiklerin yaratılmasıyla mümkün olabileceğini söylüyor. Ona göre Batı'da modernitenin aşılması ancak postmoderniteden vazgeçilerek mümkün olabilir; postmodernizm anlamın yok olduğu, diyaloğun yok olduğu düşüncesini vurgulamış; birliğe karşı söylem üretmiş; sürgün ve vatansızlık, göçebelik söylemleri üzerinde durarak bölünmeyi savunmuştur.

Yeniden anlam oluşturmak, sanatın başlıca rolü, benliğin oluşumunda en önemli olanın bilincine varmak, yani "öteki" ile ilişkimizi anlamak değil mi? İçinde bulunduğumuz yer/mekân kavramı da bu açıdan önemlidir: Galerinin yeri/dünyası, yazarın/ressamın amacı, seyircinin yorumunun özgür ve özgün olabilmesine olanak sağlamalıdır.

Orta Asya, Budist, İslam, Anadolu ve Doğu Avrupa sentezinden oluşan kültürümüze bakacak olursak etkili olan felsefelerin çoğunun Nishida ve Marcel paralelinde olduğunu görüyoruz. Sanat, bir kişilik ortaya koymak değil, bir hayret ve hayranlık ifadesi, egonun geri çekilmesiyle güzelliğin, birliğin, doğru ve iyi olanın ortaya çıkarılması olmuştur. Her ne kadar Türk sanatı modernleşirken teknik olarak Batı yöntemlerini benimsemişse de, hiçbir zaman kesin olarak öznenin nesnelleştirmesi pratiğini uygulayamamıştır. 1914 kuşağı ressamları Batılı tekniklerle resim yaparken, Feyhaman Duran gibi, resmini yaptığı kişinin karşısında kendini yok etmeye çalışmış, ona bir nesne gibi bakamamıştır. Bu Türk resminin bir zayıflığı ve eleştiri eksikliği olarak kabul edilmiştir. Bu noktada modernite Türkiye'ye iki şekilde girmiştir diyebiliriz. Nesnelleştirmeyi bir yöntem olarak alıp anlamı yok edenler ile, baktığına nesne olarak değil, bir yürek olarak bakanlar, örneğin asker ressamlar var. Fotoğraf dolayımıyla yaklaştıkları halde, bu sanatçılar gördükleri karşısında alçakgönüllüdürler. Namık İsmail'in nü ve portreleri her ne kadar dışavurumculuk etkisiyle yapılmışsa da resmine baktığımız kişi bize hâkim olmaktadır. Yani sanatçı gördüğünün karşısında nesnel bir bakışı/yorumu kurmaktan çok kendini ikinci plana çekerek, müzik icracısı biri gibi, bir medyum gibi çalışmıştır. Böyle bir tavrı olan sanatçı için teknik ve uygulama, gerçeği ortaya koymaya yarayan bir aracıdır. Tabii Türk resminin zaafı olarak görülen unsur da tam burada belirir; çünkü sanatçı gördüğünü, bir stil yaratmak üzere istediği şekle sokmamaktadır. Örneğin Ali Avni Çelebi'nin *Kele-*



Ali Avni Çelebi, *Kelebek Yakalayan*, 1930

bek Yakalayan resminde, yakalayanla birlikte kelebeğin peşine takılırsınız. Ali Avni Çelebi bu gücü, parayı da sanat kadar seven Hans Hoffman'ın peşinden Amerika'ya gitmemesinden, Türkiye'ye dönmesinden kazanmış olsa gerek.[7]

Erol Akyavaş da resimlerinde bir üslup fikrine karşı durarak kendi ifade dilini oluşturur; hiçbir zaman biçem üzerinde durmamış, onun resminde anlam biçemini yaratmıştır.[8] Bedri Rahmi halk sanatının saf yürekliliğini benimsemiş, dünyaya katılmanın coşkusuyla resim yapmıştır. Melike Abasıyanık Kurtiç'in eserlerinde bir Zen derinliği, sanatçının egosunun tamamen silinerek yürekle görünen şeyi canlandırma çabasında farklı bir biçim anlayışı vardır. Abasıyanık hep bir minyatür ustası gibi gözünü en ince hassasiyetine kadar açarak, merceklerle çalışarak, resmeder. Gözünü ve yüreğinin gözünü gücünün en son zerresine kadar kullanır. Kompozisyon kural-

7. Kıymet Giray (2008). 8. Bkz. Jale N. Erzen (2007 ve 2004).



Melike Abasıyanık Kurtiç'in deniz kestanesi

ları, rasyonel düzen önemli değildir; yaşamın kendisi gibi, doğa gibi, resimlediği deniz kestaneleri gibi, sanatçının baktığı şeyler kendi düzenlerini kurarlar. Türk resminin daha birçok modernist örneğinde bunları görebiliriz. Kullandığı malzemelerin ve tekniklerin farklılığı, kompozisyonlarının beklenmedik düzeni Melike Abasıyanık Kurtiç'i aşk etiği kullanan bir postmodernist yapıyor.

Türk kültürünün temelinde her zaman egoyu geriye çeken bir anlayış egemen olmuştur. Burada Cipriani'nin yazısını örnek almamın nedeni, Türkiye'de 20. yüzyıl başında Nishida ve Marcel'inkine benzeyen yaklaşımların varlığına ve Türk sanatının bu değerler paralelinde uygulanmış olduğuna duyduğum inançtır. 1931'de ben'in geri çekilmesi Hilmi Ziya Ülken tarafından dile getirildi. *Aşk Ahlakı*'nda (2010) şunları söyler: "İkinci fazilet gönülsüzlüktür. İmanla eşyayı ruhla âlemi birleştirmek için, bir fikri özel bir kanaat olmaktan çıkarıp kamu inancı haline getirmek için, mutlaka benlik davasından vazgeçmek gereklidir." Ülken de Nishida gibi fenomenoloji düşünürlerini yakından tanıyordu. Ama aynı zamanda biliyordu ki benlik felsefesini Batı'da ilk yayan kişi bunu Doğu felsefelerinin et-

kisiyle yapmıştı: Shopenhauer'in aşk felsefesi Hint felsefesinden etkilenmişti. Fenomenoloji düşünürleri Doğu'ya yakından bakmışlardır. Biz de Batı'ya bakarak Japonya gibi tekrar kendimize dönebiliriz. Zaten modernist dönemde bunu yaptığımızı söyleyebiliriz. Ancak postmodern dönemde sadece Batı'da saplandık. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin gazetelerini okumak, Batı'ya bakıldığı zaman kendi ruhsal yaklaşımımızın ne denli belirgin şekilde ortaya çıktığını gösteriyor. 1911-14 yılları arasında yayımlanan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin 7. sayısında Kaymakam Ali Rıza, ressamın ahlak ile ilişkisinden ve baktığı şeyi sadakatle anlatmak için nasıl çabaladığından söz etmektedir.[9]

Batı'nın objektif bakışının ardında bilim ve gerçeklik aşkının, insan aklına ve yorumuna duyulan inancın gücü vardı. Batı felsefesinde akıl tanrısaldır. Bu bakımdan Cézanne'ın akılcılığı ve algıyı bilimsel olarak yorumlayışı, sanatı salt bir imge, bir nesne olmaktan kurtarmış, fizikselliğin ötesine taşımıştır. Batı'da tanrı akıldır. Batı sanatının niteliği, aklın ardında gördüğü kutsallıkta aranmalıdır. Bizdeki modernleşme ise nesnel gerçekçiliği yalnızca teknik bir gereksinim olarak kabul etmiş, kendi kimliğini öne çıkarmaktan kaçınmıştır. Postmodern kültürde ise ilerleme eşyanın, kimliklerin, egoların çoğalmasında; eşitlik ise anlamın yok olmasında ya da anlamın kayganlaşmasında görülüyor. Tarih boyunca her sanat öncelikle insan ilişkilerini, insan ve dünya ilişkilerini amaçlamıştır. Bu ilişkideki eşitlik açısından etik önplandadır.

Yerellik, özellik mi kaldı diye karşı çıkanlar olabilir. Unutmamalı ki içinde ne denli Amerikanca sözcük olursa olsun Türkçe konuşuyoruz ve dilimizin yapısı algılarımızı ve ifade tarzımızı oluşturmaya devam ediyor.

9. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* (2008: 60).

8

Estetik Yargı

BUGÜN ACABA beğeniyle ilgili bir sorun var mı?" diye başlayabiliriz. Estetik düşünceyi incelediğimizde, evet sorunlar çok. Ama kastım bu değil. Gündelik yaşamımızda beğeni gibi bir sorunumuz var mı? Belki de en büyük sorun, bir beğenimizin olması; yani "ben bunu beğeniyorum, ben şunu beğeniyorum" diyebilmek. "Ben bunu niye beğeniyorum, benim beğendiğim, ötekinden neden daha iyi?" gibi bir sorunun olabilmesi kültürün belirli bir gelişmişliğini, belirli bir durumunu gösteriyor. Bir başka sorun da, hiç böyle bir meselenin olmaması; yani bu da iyi, öteki de çok iyi, ya da zaten hiçbiri iyi değil; ya da böyle bir şeyin söz konusu bile olmaması.

Aslında bugün beğeni konusu hemen hemen yok diyebiliriz. Tasarımla uğraşanlar muhtemelen buna katılmayacaklardır; çünkü birçok tasarımcının başlıca sorunu, bir biçim yaratmak ve biçimle bir şeyler ifade etmektir. Ancak tasarımda bile bugün beğeninin içten bir sorun olduğu şüpheli.

Günümüzde beğeninin gündemdışı olmasının nedenleri, yalnızca kültür yozlaşmasından değil, kültürün farklı bir sistematiğe oturmasından, farklı bir yapı kazanmış olmasından geliyor. Bütün kültürel ürünler, bugün farklı bir teknikle, farklı bir üretim modeli ve farklı öğelerle gerçekleşiyor. Örneğin artık genellikle elimizle, boyayla resim yapmıyoruz. Kültürel bir nesneyi üretirken doğayla ilişkili değiliz. Kültürün, giderek kendi kendini ürettiği bir boyutta, çok farklı bir sistem içindeyiz; beğeni sorunu da buna dayanıyor. Öte yandan Adorno'nun da 20. yüzyıl ortalarında üzerinde durduğu gibi, bugün kültürel ürünlerin hepsi kültür endüstrisinin öğeleri; yani ekonomik, sosyal ve politik baskılar altında üretiliyor.[1]

1. T. W. Adorno ve M. Horkheimer (1976).

Beğeni nedir, acaba ben doğru bir şey mi beğeniyorum; yani seçtiğim şey gerçekten değer içeren bir şey mi, ona nasıl karar vereceğim? Doğruya iki şekilde yaklaşılabilir, ya bilim yoluyla ya da kültür yoluyla. Kültür yoluyla yaklaşılan doğrular, her zaman yorumlar neticesinde ortaya çıkan ve hiçbir zaman da tek bir doğruda saptanamayan türden değerlerdir. Bilimde, hiç değilse belirli zamanlarda bir şeyin doğru olduğuna karar verilirken, bunun kıstasları pratikte ya da doğada bulunmakta ve kıstaslar çoğaldıkça bir genellemeye, bir soyutlamaya varılabilmekte ve bu kanıtlanabilmektedir. Bir iş yaparken, bir kiriş atarken ya da bir hastayı tedavi ederken, akıl yoluyla birçok alternatif yaklaşım içinde birini niye tercih edebileceğimizi ispat edebiliyoruz; yani doğru ve iyi olanı deneyimle kanıtlayabiliyoruz. Kültürel veriler ise böyle değil. Özellikle de zaman içinde, insanlar doğadan bağımsızlaştıkça, kültürel alandaki değerlerini, yani "şu elbiseyi mi giyeyim, bunu mu giyeyim, karşımdakine şöyle mi merhaba diyeyim, böyle mi diyeyim?" gibi bütün seçimlerde, genellikle toplumun ortak olarak yeğlediği bir seçimden yola çıkarak oluşturuyorlar.

Bu tür ortak beğeniye dayanan seçimlerin topluma uygun olan, bir şekilde toplumun iyiliğiyle, toplumun yararıyla ilgili bir temeli olabilir. Ne var ki bugün kültürel değerlerde de giderek daha fazla seçenek çeşitliliğinin, ölçüt çeşitliliğinin ortaya çıktığını görüyoruz. Bu durumda gerçekten bir doğru bulabilir miyiz? Güzeli seçerken gerçeğe yaklaşıyor muyuz; yani bizim seçtiğimiz güzel, bir yerde sırf biz seçtik diye değil de, ispatlanabilecek, temeli olan bir güzel mi? Bu şekilde sorduğumuz zaman, genellikle böyle bir şeyin ispatlanamayacağı ortaya çıkıyor. Bunun aslında bir topluluğun kararlaştırdığı, inandığı değerlerden başka bir şey olmadığı ortaya çıkıyor; yani beğeni ölçütleri tamamen toplumsal bir seçimin sonucu gibi görünüyor.

Tasarım ile uğraşan kişiler, beğeninin bu kadar temelsiz olduğuna inanmayacaklardır. Sanata ve tasarım ürünlerine baktığımızda, tarih içinde herkesin genel beğeni seçimlerinde anlaştığını görüyoruz. Bazıları da, "Büyük sanat eserleri hiçbir zaman tartışılmaz, Bach'ı birileri anlamayabilir; ama müzikten anlayan, müziğe kendini vermiş ve o gelenek içinde yetişmiş insanlar, onun büyüklüğünü muhakkak anlayacaklardır," diye düşünüyor. Sanatçılar 20. yüzyıl sa-

natı için de aynı şeyleri söyleyebilirler mi?

Ortak ölçütler nereden geliyor? Bu ölçütler doğadan ya da kültürel gelenek ve ilkelerden geliyor. Çağdaş sanatta güzellik, hakkında konuşulan bir şey değil. Eleştirmen olarak bir eseri güzel olduğu için seçmiyorsunuz. Güzel olduğu için bir şeyi seçmek, güzel olduğu için bir şeyi değerlendirmek, bugünün dünyasında çok safyürek kalıyor. Aniden ölçütlerin, hatta seçimlerin değişmesinin, ve güzelliğin ölçütlerinin olmamasını bir yana bırakın, artık güzellik denen şeyin kendisinin bir değer olmamasının çok temel nedenleri var. Ancak değer olarak yerleşmiş ve herkesçe beğenilen şeyler, doğayla ve doğruluk yargılarımızla ilgili. Güzel ya da değerli bulduğumuz, estetik diye tanımladığımız bir şeyin, aynı zamanda bir ölçüde inandığımız doğrulara tekabül ettiğini görüyoruz.

Doğada insana tercih yaptıran nedenler var. Gerilere gittiğinizde, hatta insanı tamamen doğal/hayvansal bir varlık olarak düşündüğünüzde bu daha anlaşılır oluyor. Doğada estetik seçimleri olan sadece insan değil. Örneğin balıkların ve kuşların bazı biçimlere karşı tercihleri var. Kimi kuşlar yuvalarını yaparken parlak cisimler arıyorlar; bir tür kelebek, kanatlarındaki renkleri yansıtarak öyle bir ışık oyunu yaratıyor ki, üreme mevsiminde bütün diğer kelebekleri cezbediyor ve flört ediyorlar, dans ediyorlar, oynaşıyorlar. Demek ki hayvanların da, bizim güzel dediğimiz şeylere benzer renge, ışığa, canlılığa, harekete karşı eğilimleri olabiliyor.[2]

Doğada biçimlerin genellikle anlamı var. Klasik sanat, belirli bir döneme kadar bu anlamların yoğunlaştığı biçimleri tercih etmeye çalışmıştır. "Klasik" dediğimizde, hiçbir zaman modası geçmeyecek şekilde yerleşen bir sanat eserinin, ya da bir biçimin üstünlüğünü kastediyoruz. Bu üstünlük muhakkak doğadan anlamlı biçimlerin kullanılması nedeniyle ortaya çıkmıştır. Nerede olursa olsun bütün insanlar doğayla eğitildiği için ortak bazı algı yaklaşımları içerirler. Sarı herkesin bakışı için aşağı yukarı aynı optik neticeleri veriyor; ama belki bazı kültürlerde, mesela Gana'da matem rengi siyah değil de kırmızı; öte yandan biliyoruz ki kırmızı, aşağı yukarı kan dolaşımında veya insanın bakışında hemen hemen aynı etkileri, yani aynı estetik neticeyi veriyor. Buradan yola çıkarak benzer renk-

2. Thomas Sebeok (1991).

lerde, ışık ilişkilerinde, ışıklılık ve tonalitede, karanlık ve aydınlık ilişkilerinde bazı ortak anlamlar bulunabiliyor. Biçim yaratırken de görsel sanatlarda, mimaride ve giyim kuşamda bu tür ortak etkileri kullanıyoruz. Örneğin siyah giysi ve kostümlerin güzelliğini, insanı ince, uzun ve zarif göstermesinden dolayı çok sayıda insan paylaşabiliyor. Bu tür ortaklıkları hayvanlar da hissediyor. Bir hayvana dişlerinizi ya da sivri bir cismi gösterdiğinizde korkuyor; bu evrenseldir. Sanatçılar bugüne kadar bu dili kullandılar. Ama bugün insanın referanslarının doğa değil de endüstri ve teknoloji olduğu bir çağda hâlâ aynı ortak değerleri ve anlamları kullanabiliyor muyuz?

On dokuzuncu yüzyılın sonunda modernizm çok tartışıldı. Modernizmin amacı, dünya büyüdükçe, bölündükçe, imparatorluklar bölünüp kültürler tek başına birer kimlik olarak belirmeye başladıkça, insanlar arasında pazar, dil ve politika sorunları nedeniyle, *sensüs komünis* denilen, toplumsal olarak anlaştıkları bir dil yaratmaktı. Bu özellikle Batı'nın geliştirdiği bir kavramdı. Ancak 1920'lerde Türkiye'de mimariye, resme ve diğer sanatlara baktığımızda ve örneğin, Cumhuriyet döneminin modernleşme çabaları içerisinde klasik müziğin ne denli yaygınlaştığını gördüğümüzde, 20. yüzyıl başında bu tür evrensel ilkelerle, kapitalizmin yaygın pazar ilişkileri ile, haberleşme olanakları ile gerçekten yaygın bir modernist kültür anlayışının gelişmeye başladığını anlıyoruz. 1950'lere geldiğimizde ise hemen hemen herkes klasik müziğe karşı.

Bu karşı çıkmaların arkasında aynı zamanda Batı'nın sömürgeciliğine karşı bir isyan da var. Bütün sanatın, zevklerin, mimarinin, davranışların tek bir ölçüte göre yapılması, politik ve sosyal etik olarak yanlış görülmeye başladı. 20. yüzyılın son yirmi yılında neredeyse sadece postmodernizmin argümanları tartışıldı; fakat onun da öncesinde, bu evrensel şemanın veya evrensel ve doğal temelli kıstasların, aslında insan için geçerli kıstaslar olmadıkları, insanın seçimlerinin tamamen özgür seçimler olduğu ve bu seçimlerinde hiçbir ölçütünün olmadığı, daha 1790'da Kant tarafından yazılmıştı. Önceki bölümlerde söz edildiği gibi Kant, son eserlerinden *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde "estetik" dediğimiz şeyin hiçbir zaman yarar ya da iyi ile ilgili olmadığını, hiçbir çıkar gözetmediğini savundu. Halbuki başka seçimlerimizde, güzelliğin yanında faydasına da –örneğin sıcak tutmasına, üzerimize iyi oturmasına vb.– dikkat ede-

riz. Sanatın böyle bir tercihi olamaz; Kant'a göre sanat, insanın en gelişmiş kabiliyetlerinin ve aklının ürünü olduğu içindir ki bir özgürlük alanına egemendir ve çıkarcı hiçbir ölçütle sınırlandırılamaz, bağlanamaz.[3]

Birçok postmodern yazar Kant'ı gerici olarak yorumlamaktadır. 20. yüzyıl sonunda beğeni tartışmalarının çoğu postmodern bir kapsam içinde genellikle Kant aleyhine söz alarak başlardı. Oysa Kant "hiçbir ölçüt yoktur," diyor. Beğeni dediğiniz şey tamamen öznel, ama evrenseldir. Evrenseldir; en fazla tartışılan şey işin bu yanıdır. Aynı zamanda en tartışılamaz şey de budur. En çok "beğeni tartışılmaz, zevkler ve renkler tartışılmaz," deniliyor; halbuki en fazla tartışılan şeyler bunlar. Arkadaşınızı da ona göre seçiyorsunuz, eşinizi de ona göre seçiyorsunuz. Gündelik hayattaki beğenilerin siyasal ve sosyal nedenleri var. Ancak, bağımsız olması gereken beğenilerin ölçütlerini tartışmak için hiçbir kesin kavram ortaya koyamıyoruz; bunlar tamamen öznel kalıyor. Öte yandan, birçok kişi için sanat konusundaki yargıları benimsedikleri sanat kuramlarına bağlıdır. Örneğin, geometrik ve matematiksel değerlere yatkın olanların ne tür biçimleri tercih edeceği önceden bellidir.

Beğeni özneldir ama işte o öznellik, belirli bir birikimle sezgisel güç kazanarak bir doğruya ulaşır. Sanatta uzmanlık konusu Aydınlanma sonrasında, Kant'ın döneminde gelişiyor. Uzman, birikiminden dolayı, kendini yoğunlaştırdığı ve derinleştirdiği için doğru sezgiyle doğru tercihleri yapan kişidir. Yine de beğeniye hiçbir zaman kesin ölçütler getiremez. Başka birinin beğenisi karşısında kendi değerlerimizden fedakârlık yapıp "peki, senin dediğin gibi olsun," diyemeyiz. Beğendiğimize evrensel bir doğruluğu varmış gibi bakarız. Bu yüzden, Kant'ın da açıkladığı gibi, öznel olmakla birlikte beğeninin evrensel bir konumu var.

Kant'ın bu düşünceyi ortaya koyması, 20. yüzyıl başında Dada gibi bir akımı meşrulaştırıyor. Dadacılar ya da hepimizin bildiği gibi Marcel Duchamp pisuarı, New York'a, Bağımsız Sanatçılar Birliği'nin sergisine yolluyor. "Ben, bunu bir sanat eseri olarak görüyorum, bu benim sanat eserim," diye düşünüyor. Ona göre sanatçının görüşü, yani yorumu eseri yaratıyor.[4] Sanatçının eseri kendisinin yapmış

3. Immanuel Kant (1952). 4. Thierry de Duve (1997: 89-143).

olması bile koşul değil burada. Mesele baktığı şeyde o güzelliği ve değeri görmesi. Tabii Marcel Duchamp pisuarı niye seçtiğini hiçbir zaman anlatmadı; fakat pisuarı alıp, adını *Çeşme* koyarak sergiye sunduğunda önce herkes tedirgin olmuştu; oysa daha sonra pisuarın biçiminin estetik görüldüğü bile oldu. Neredeyse bir yüzyıl sonra Rem Koolhaas, Utrecht'teki üniversite binasında, erkekler tuvaletinde gerçekten bir sanat eseri yarattı. Belki de Duchamp'tan esinlenmişti. Rem Koolhaas gibi bir mimarın elinde estetik niteliğe sahip bir pisuar ortaya çıktı. Diğer yandan biliyoruz ki Marcel Duchamp'ın düşüncesi hiçbir zaman güzellik yaratmak olmamıştı; sanatın güzellikle ilgisi olmadığını savunarak "sanat nedir?" sorusunu güzelliğin ötesine taşımayı amaçlıyordu.

Sonunda hepimizi ilgilendiren konu, "acaba bunu beğenmiyorsam bir hata, bir eksiklik mi yapıyorum; iyi anlamıyorum da onun için mi beğenmiyorum?" diye kendi kendimize sormamızdır. Yeni bir sanat eseri gördüğümüzde, diyelim İstanbul bienalinde anlamadığımız şeylerle karşılaştığımızda, herhalde bu soruyu soruyoruz. Onun için, sonunda beğeninin en fazla gündeme geldiği olay sanat. Duchamp sanatın güzellikle ilgisi olmadığını ortaya koyuyor ve güzellik dediğimiz veya sanatı seçerken ölçüt olarak kullandığımız şeyin de doğayla ilgisi olmadığını iddia ediyor. Aslında Duchamp düşüncelerinin çoğunu bu kadar açık seçik ortaya koymadı ama sanatın biçimle değil, düşünceyle ilgili olduğunu savunuyordu. Onu izleyen eleştirmenlere, örneğin Arthur Danto'ya göre de sanat eserini yaratan yalnızca yorumdur.[5] Bunun da doğayla ilgisi yoktur. Oysa endüstri öncesi bir kültürün beğenilerini incelerken bir eserin neden güzel olduğunu ya da güzel bulunduğunu anlatmamız daha kolaydır, çünkü bu beğenilerin çoğunun temelini doğada bulabiliriz.

Mimar Sinan hakkında güzel bir eleştiri yazmak zor olmayabilir; çünkü biçimlerin aynı zamanda sağlamlıkla nasıl ilgili olduğunu, çevre ışığının nasıl geldiğini, güzel oranları anlatabilirsiniz. Kant'ın yazmaya başladığı tarihlerde, 1750'lerde insanların bugüne kıyasla daha kesinlikli estetik beğenileri vardı. Sokrates öncesi filozoflardan beri herkes duyumlarla ilgili, algılarla ilgili birçok şey yazmış, ama bir algı bilimi yazmamışlardı. Bir algı biliminden söz edebile-

5. Arthur C. Danto (1981).

ceğimiz tarihte, yani 1750'de algıyla ilgili olarak "insan şöyle görür, böyle yapar, böyle hisseder, sıcağı soğuğu şöyle ayırt eder," diye söz alan Baumgarten'ın *Estetik* kitabı yayımlandıktan sonra, algı konusundaki ölçütlerin hiç de duyumsal etkilerle ilgili olmadığı savında bir başka kitap, Kant'ın kitabı ortaya çıkmıştı. Kant'a göre algının bilimi vardı, ama bizim güzelliği seçmemizin ölçütü bu bilimle ilgili bir şey değildi. Nitekim Kant, "estetik" denilen şeyi tamamen zihne bağlamaktadır. Bunun bir yargı olduğunu, sanat ve beğeni yargısının tamamen özgürlük alanına ait olduğunu savunuyor. Bir de bunun tamamen etik bir olay olduğunu, etikle çok yakından ilişkili olduğunu söylüyor. Kant, etikte doğayı dışlamıyor. Diyor ki, "Beni en çok heyecanlandıran ve merak ettiğim şey, benim için en büyük mucize, insanın ne kadar etik bir varlık olduğu, sonunda insanın hep doğruyu seçtiğidir."[6]

Çağdaş dönemde sanatta beğeni ve ölçüt problematiğinin en iyi örneklemesi Duchamp'tan gelmiştir aslında. O şunu söyler gibidir: "Bunu kim yapmış olursa olsun, bunu yaparken ondaki sanat değerini görmüyordu, ben görüyorum. Bundan dolayı bu benim eserimdir. Ben de alıp bunu müzeye koyuyorum. Onun için, sanatı yaratan en önemli şey, yine insan aklı ya da yargısıdır, yargılama gücüdür, onu seçebilme gücüdür." Kendisiyle yapılmış birçok söyleşi vardır ama Duchamp hiçbirinde sanatı anlatmak için kavramsal bir neden sunmaz.

Ona göre bizim dışımızda, insanın dışında kesin bir ölçüt yoktur. Halbuki Rönesans resmine, mimarisine baktığınızda, Alberti'yi okuduğunuzda, Piero della Francesca'nın resmine baktığınızda, evrendeki düzenin bir yansımasını insanın ürününde, yaptığı tasvirlerde görebilirsiniz. Oradaki bütün oranlar, hatta renkler bunu yansıtır. Bu da Platonik, metafizik bir düşünceye dayanmaktadır. Rönesans sanatçısı için yaptığı, ürettiği bir şeyin güzelliği ve temeli, aslında bütün evrenin, evreni döndüren gücün kendi ilkesidir. Bu düşünce Platon'a kadar gider.[7] Platon'a göre bütün gördüklerimiz, sonradan Baumgarten'ın estetik dediği şeyler, sarı, kırmızı, yeşil, bunlar aslında zihinsel olarak, en üst düzeyde fikirler olarak vardırlar; çünkü madde olarak baktığımızda hiçbir zaman arı bir sarı renk yoktur; sa-

6. Immanuel Kant (1982). 7. Marsilio Ficino (1976).

rı bir şey vardır ama mükemmel ve tek bir sarı diye bir şey yoktur. Mükemmel bir geometri ve bütün o mükemmel oranlar da bu mükemmellikleriyle ancak zihinsel olarak vardırlar.[8] Ama Kant'ın düşüncesinin ürünü olan bir kıstası kullanan Duchamp'ta, bize neden seçtiğini dahi ifade etmediği bir pisuarı sanat eseri olarak görebiliyoruz. Platon ile Kant ya da Marcel Duchamp arasında insanın büyük bir değişimi, kültürün tamamen değişmesi söz konusu.

Kültür üç aşamada değişiyor. Kültür tarihine baktığımızda en büyük ilk gelişmeyi yazıda görüyoruz. Yazı, belleğin önemini ikinci plana itiyor; yani sözel bir kültürde her şey şiirken, her şeyi yazıya döktüğünüzde artık şiir olarak ifade etmenize gerek kalmıyor. Bir şeyi hatırlamanız için elverişli birtakım biçimler var şiirde: Benzetmeler, mecazlar, ses uyumları var; melodi ve ritim var. Bu yüzden bütün eski destanlar şiirle ifade edilmiştir. Demek ki şiir, insanın duyumlarıyla çok daha yakından ilişkili bir ifadedir. Yazıda bunu kaybediyoruz çünkü artık anımsamak için belleğe gerek kalmıyor.

İkinci büyük gelişme matbaa ile gerçekleşiyor. Arada fotoğraf çıkıyor. Fotoğrafın çıkmasıyla sanatçının rolü değişiyor. O güne kadar sanatçının rolü doğayı tekrarlamak, doğanın yorumunu vermek iken artık ressamın bir fotoğraf makinası gibi resim yapması söz konusu olmaktan çıkıyor. Bu yüzden el becerisi önemini kaybediyor, düşünce ve yorum önplana çıkıyor.

En önemli son değişim ise dijital teknolojiyle ortaya çıktı. Postmodern kültürün gelişmesi bununla yakından ilişkili. Postmodernizm dediğimiz kültür zevklerde, seçimlerde, beğenilerde metafizik ya da kozmik bir değer aramıyor; her kültürün kendine göre farklı beğenisi olduğunu kabul ediyor. Postmodernizm parçalanmanın, merkezi ve baskıcı bir değer sistemine karşı daha demokratik, daha çoğulcu bir sistemin ortaya çıktığı bir dönem. Dijital sistemde fotoğrafta olmayan bir unsur var. Bütün imgelerde temel birimin hep aynı olduğunu, yani aynının sonsuz bir tekrarı olduğunu ve farkları niteliğin değil, niceliğin yarattığını görüyoruz.

Dijital tek bir birimin, birbirine benzeyen, hiç farklılığı olmayan tek bir unsurun gruplaşmasının farklılaşmasıyla oluşan bu dil değişikliğinde nitelik değil, nicelik belirleyici: betimleme hiç söz konu-

8. Leon Battista Alberti (1956).

su değil. Betimleme bir şeyi alıp tekrar yorumlamak ve sonuçta onun farklı bir şekilde yansıması demek: tekrarlama ama yeni bir kodlama söz konusu. Betimleme kalkınca sembol de yok oluyor. Dijital sistemde biçim ve anlam ilişkisi tamamen kopuyor. Estetik ölçüt dediğimiz şeyi savunurken, bu ne kadar güzel diye bir şeyi işaret ederken, onun aynı zamanda anlamlı olduğunu söylemekte veya anlamlı olduğuna inanmaktayızdır. Halbuki dijital bir sistemde biçim ile söz konusu biçimin anlamı arasında dolaysız bir ilişki yoktur. Örneğin bir anahtara baktığınızda nasıl kullanıldığını anlıyorsunuz. Anahtarın şekli, biçimi, aynı zamanda bir anlam da taşıyor. Diyorsunuz ki, "bu kısmı içeri giriyor, şurası da tutmak için". O nesneyi kullanan bir kültür içinde değilseniz bile, biçimi size bu cismin nasıl çalıştığını hissettiriyor. Yeni anahtarlar ise sadece birer kart. Kartın tek başına hiçbir anlamı yok. Bu tür bir kart kimliğiniz ya da otel odanızın anahtarı olabilir; bir radyo, resim, arabanızın anahtarı ya da herhangi başka bir şey de. Tasarımın iktisadi mantığı bugün biçimlerin tamamen azaltılarak her şeye uyarlanabilir hale getirilmesinde yatıyor. Bu niceliksel sistemin ekonomik önemi var. Dijital sistemin gelişiyle biçim ile anlamın ilişkisi koptuğunda, bir yerde etik de kopmaya başlıyor; çünkü her şey her anlama gelebiliyor, her şeyi istediğiniz gibi kullanabiliyorsunuz, anlam yok oluyor.[9] Anlam kendi içinde, yani anahtarın kendi biçimiyle yaptığı gibi kendi fizikselliğiyle taşınan ve size sunulan bir şey değil, sizin sonradan ona yakıştırdığınız bir şey halini alıyor. Dolayısıyla, etiğin de yok olması söz konusu oluyor.

Emmanuel Levinas, "insan hep bir savaş halinde; yani insanın yaşamı hep savaş," diyor.[10] Tabii sokağa çıkarken hep savaş düşünmüyoruz, ama işin aslına bakılırsa hep bir mücadelenin söz konusu olduğu da bir gerçek. Hem siyasal olarak, hem fiziksel olarak öyle; yaşam bir savaş. Yaşam alanımız aslında bir savaş alanı. Savaş ise, etiği, ahlakı yok eden bir şey. Savaşta ahlak diye bir şey yok; yani hayatta kalmak için her şeyi yapmak mübah. Buna rağmen insan etik bir varlıktır, ahlaklı bir varlıktır. İnsan konuştuğu için ahlaklıdır. Doğada bile ahlakı hatırlatan bir şeyler vardır; doğa kendini sürdürebilmek için bazı kurallar uyguluyor gibidir. Örneğin kurt kurdu

9. Timothy Brinkley (1997). 10. Emmanuel Levinas (1991).

öldürmez; farklı bir türü beslenmek için öldürür. Doğanın içindeki bu düzen kuşkusuz bir ahlak sayılamaz. Oysa insan ahlaklıdır; çünkü seçim yapabilir, ahlak ölçütleri vardır. Çünkü konuşup muhakeme yürütebilir. Sokrates örneğinde olduğu gibi, insan ancak konuşarak ve diyalogla doğruyu bulabilir.

Birisi size soru sorduğunda, size adını söylediğinde ona cevap verirsiniz. Konuşma, sormak ve cevap vermek demek. Cevap vermek, sorumlu hissetmek demek. Bir sanat eseri, size çevrilmiş olan bir yüz, bir göz, bir bakıştır. Bir sanatçının sizden bir cevap talep etmesidir. Sizin ona bakmanızı, ona tepki vermenizi ister. Sanat size çevrilmiş bir yüzdür ve her yüz gibi, her bakış gibi, her göz göze geldiğimiz insan gibi orada bir diyalog başlar. Halbuki dijital sistemde bunu kurmak çok zor görünüyor. Etik ile kastım geleneksel ahlak kuralları değil. Etik dediğimde, yapılan belli bir işin insanı nasıl etkilediğinden, ne tür ilişkiler kurmaya şartlandırdığından, insanı umutsuzluğa sürüklemesinden ya da tersine mutluluk vermesinden, olumlu olumsuz hisler doğurmasından söz ediyorum. Biçim ve anlam ilişkisinin kopmuş olması, bu ilişkinin artık gelişigüzel ve rasgele olması, bu türden etik olanı da yok etmiyor mu? Sanat konusunda anlam ve etikten söz ettiğimizde önemli olan budur.

9

Çağdaş Sanat ve Estetik

GELENEKSEL SANATLAR dışında, sanat her zaman kendi döneminin estetik ölçütlerini aşmıştır. Bu bakımdan çağdaş olan her sanat sanki estetik ölçüleri gözardı etmiş gibi görünür. Örneğin Beethoven'ın geç dönem besteleri, zamanında müziğine hayran olan uzmanlar tarafından bile yadırganmıştı. Öte yandan her dönem ve kültürde, üstün sanat eserlerinin, gelenekler içinde de olsa bir ölçüde özgün olduğunu ve sanatçının tercihlerini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bir Osmanlı minyatür ustasının üstünlüğü, kendi kararları ve biçimsel tercihleriyle geleneği en iyi ve üstün şekilde yansıtmasına bağlıdır. Burada da her zaman, genelgeçer ölçütleri aşıp geçen bir uygulama vardır.

Sanatın zaman içinde, aynı kültürde de olsa, sürekli değişimi ve yenilenmesi öncelikle sanatçının genel ölçüt ve beğenileri aşmasıyla mümkün olmuştur. Bu yenilenmenin ve zamanın ölçütlerini aşmanın temelinde sosyal değişimler bulunsa da, bunları önceden sezerek sanata yön veren yine sanatçıdır. Sanatçının sezdiği sosyal değişiklikler olağan ve genel bir durum haline gelince, önceleri yadırganmış olan uygulaması, herkes tarafından kabul edilerek beğeni ölçütü haline gelir. İnsanın sürekli yenilikler üretmesi ve kendini bunlara uyarlaması, giderek daha da hızlanan endüstri ve teknolojiyle birlikte günümüzde kolay ayak uydurulamayacak bir tempoya ulaşmıştır. Ancak değişimlerin belirli zaman aralıklarıyla olmadığı, sürekli bir değişimin söz konusu olduğu ortamlarda da artık yadırganacak bir şey kalmamış, değişim olağan bir durum haline gelmiştir. Bugünün çağdaş sanatı için bu yargıyı yapmak mümkündür.

Estetik sözcüğü, kitabın başında da açıkladığım gibi, insanın algıladığı nesneyi nasıl değerlendirdiğini, ona ne gibi anlamlar vererek beğendiğini ifade eder. Burada tarih boyunca tartışma konusu olan, estetik olarak değerlendirilen nesnenin güzelliğe ait değerleri içerip içermediği ya da algılayanın ona bu değerleri kendi kültürel alışkanlıkları dolayısıyla mı atfettiği hakkında olmuştur. Özellikle postmodern kuram içinde Kivy ya da Danto[1] gibi düşünürler estetik değerlerin bakanın amaçlayarak oluşturduğu kültürel ya da felsefi atıflar olduğunu ileri sürmektedirler.

Kant, beğeniyi daha çok doğayla ilgili olarak yorumlamıştır. Sanat ve doğa kıyaslamaları hakkındaki ilk önemli yapıt ise Hegel'e aittir.[2] Giambattista Vico ise insanın en doğru şekilde ancak kendi ürettiği nesneyi anlayabileceğini savunmuştur. Bu iddiaları sanat algısı açısından önemlidir.[3]

Bir antropoloji ve semiyotik uzmanı olan Thomas Sebeok hayvanların bile bazı biçimleri tercih ettiklerini göstererek, beğeninin temelde doğal gereksinimlere cevap veren bir seçme şekli olduğunu ileri sürmüştür.[4] Bu tür gözlemler, biçimsel niteliklerin algı ve dolayısıyla davranış üzerine etkisi olduğunu, bundan ötürü de seçim ya da beğenide rol oynadıklarını göstermektedir. Demek ki bakılan nesnede izlenen nitelikler bakanın atfettiği değil, var olan niteliklerdir. Bu türden bir algı ve biçim değerlendirmesi insanlık tarihi boyunca, genellikle biçimsel tercihlerin, yani beğenilerin yaşam savaşı için önemli bir unsur olduğunu göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, çağdaş sanatta beğeni sorununun neden bu denli karmaşık ve tartışmalı olduğu anlaşılıyor.

Yirminci yüzyılda ve bugün hâlâ, sanatı yakından tanımayanlar için güzel ve hoş olmayan bir sanat anlaşılır bir şey değildir. Sanat birçok kişi için, güzellikle ilgili bir olgudur. Aslında, güzellik ölçütünün yok olması 20. yüzyıl sanat felsefesinin üzerinde durduğu en önemli kavramlardan biridir. Bu konuda bilhassa Theodor Adorno ve Walter Benjamin çeşitli açıklamalar yapmışlardır. Benjamin'e göre eskiden tek bir örneği olan ve görmesi, ulaşması zor olan sanat,

1. Peter Kivy (1997); Arthur C. Danto (1997).
2. Immanuel Kant (1952); G. W. F. Hegel (1975).
3. Giambattista Vico (1983). 4. Thomas Sebeok (1991).

ya da sanatsal imge, artık mekanik şekilde çoğaltılabildiği için herkesin kolayca görebileceği, yakınlaşabileceği bir ürün haline gelmiştir; bundan ötürü saygı uyandıran mesafe yok olmuş, sanatın ve sanatsal imgenin "büyüleyici havası" (*aura*) yitirilmiştir.[5] Böyle bir dünyada imgeler gitgide çoğalmakta, biz onlara doğru gideceğimize, çarpıcı bir şekilde onlar üstümüze gelmektedir. Sanat ya da sanatsal imge, genellikle reklam imgeleri gibi kullanılmaktadır; böyle bir dünyada sanatçı kırılgan ve gizemli bir estetik yaratamaz; endüstriyel dünyanın koşullarında tutunabilecek, yaşayabilecek bir sanat yaratmak zorundadır. Bu da biçimin güzelliği temelinde değil, endüstriyel bir ortamda kendini gösterebilecek ve rekabet edebilecek iddia ve anlamlar taşıyan bir sanat olmalıdır.

Theodor Adorno 20. yüzyılda insanlığın yaşadığı vahşetten sonra artık duygusal olunamayacağını, güzelliğin yalan olacağını ifade etmiştir.[6] Bundan da öte, Adorno artık sanatın hoşa gitmeye çalışmasının ancak tecimsel bir tavır olabileceğini iddia etmiştir.

Bu görüşler ışığında, sanatın özgürlüğünü korumasının yalnızca uyarıcı ve kabul görmüş ölçütler dışında olabileceği, 20. yüzyıl düşünürlerinin çoğunca kabul edilmiş, iddialı sanatçıların çoğu 20. yüzyıl boyunca alışılagelmiş beğeni değerlerinin dışında çalışmışlardır. Ancak Adorno'nun sanatın tecimsel ve popüler olmasının, yani herkes tarafından beğenilmesinin sakıncalı olduğu düşüncesine karşılık, özellikle 1980'lerden sonra, postmodern felsefe zemininde, sanatın artık elit bir sınıfa ve beğeniye hizmet edemeyeceği, farklı kültür ve sınıftan insanların tercihlerinin de sanatı biçimlendirebileceği iddiaları ortaya çıkmıştır. Bu düşüncelere göre sanat artık büyük harfle "Sanat" değil, herkes için "sanat" olmalıdır. Demek ki basit, gündelik, çığırtkan biçimler taşıyan, sokaktaki insanın zevkine hitap eden işler de sanat sayılmalıdır. Bu düşünce, 1980'lerden sonra adeta bir başkaldırı şeklinde, bayağı beğeni ölçütleri kullanan, *kitsch* diyebileceğimiz işlerin müze ve galerilere girmesine yol açmıştır. Sanatı kutsal, mesafeli ve seçkinci olmaktan kurtardığına inanan bazı çağdaş sanatçılar özellikle kutsal konuları ele alarak tabuları çiğnemiş, örneğin bir İsa ve haç konusunu bile iğrenilen malzemelerle uygulamışlardır.

5. Walter Benjamin (1992). 6. Theodor W. Adorno (1970).



Jeff Koons, balondan yapılmış devasa köpek heykeli, 1995-98
Metropolitan Müzesi, New York

Sanatı ve kültürü kutsal ve yüksek mevkiinden indirerek gündelik yaşama ve herkese mal etme iddiaları aslında avangard sanatın 20. yüzyıl başından beri sürdürdüğü bir tutumdur. Dada akımı içinde çalışanlar, şok etkisi yapan uygulamalarla sanat, yaşam ve toplum arasındaki mesafeyi yok edeceklerine inanıyor, bu amaçla özellikle saygı duyulan konulara saldırıyorlardı. Marcel Duchamp'ın pisuarı sergilemesi ya da Voltaire Kabaresi'nde Dadacıların soyunarak seyircilere küfürler yöneltmeleri yalnızca sanatın ve elit kültürün yüksek mevkiinden indirilmesini amaçlayan eylemler değil, aynı zamanda sanatın anlamını ve toplumdaki rolünü sorgulayan hareketlerdi.

1950'lerin sonunda tekrar, Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg'in sözcülüğünü yaptığı evrensellik iddiasındaki modernist tavırlara karşı yeni bir avangard canlanış ortaya çıktı, pop sanatçılarının gündelik yaşamın en sıradan olgularına sanat kılıfı biçen uygu-

lamalarını, beğeni kıstaslarını ve büyük ve küçük harfli sanat kavramlarını sorguya çekti.[7] Leo Steinberg'in ifadesiyle, yeni modern bir tavır, alıştığımız diyeti altüst ederek bizi muğlak değerler karşısında yalnız bırakıyordu. Duchamp ve Dadacılar dönemindeki canlılığını yitirmişse de 20. yüzyıl boyunca sürekli yenilikler baş göstermiş, ölçütler skalası sonsuz bir değişim ve çeşitlilik edinmiş, sanatta sınır ve kesin ölçütlerin olamayacağı tek kıstas haline gelmiştir. Şok etkisi yapan her şey zaman içinde benimsenip otorite haline gelebilir: "Haddini aşmış olanın çok kısa sürede evcilleşmesi sanatsal yaşamımızın en tipik karakteri haline gelmiş, yaşanan şok ile takdir arasındaki zaman giderek kısalmıştır."[8] Steinberg'e göre yeni bir sanatsal ifade karşısında, ciddi sanatsal tutkuları olanlar, özellikle de sanatçılar her zaman bir şaşkınlık ve kayıp hissi duyarlar. Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* resmi (1907) o günün en modern sanatçısı olan Matisse tarafından bile bir skandal olarak nitelendirilmişti.[9] Steinberg "ama bu karşı gelişi, başka birinin feda etmiş olduğu bir şeyi kabul etmekte zorlanma gibi algılayalım," diyor. Ona göre yeni sanatı bir özveri olarak yorumlayan ilk eleştirmen Baudelaire olmuştur; Baudelaire Ingres hakkındaki denemesinde, Ingres'in klasik ve dingin bir ifadeye erişmek için duygularını bastırdığını yazar ve bu fedakârlığı bir kahramanlık olarak yorumlar.[10] Ancak Baudelaire bile bu yeni sanatsal ifade karşısında kaygı duymakta, alışmış olduğu sanattaki ideal güzellik arayışının ve fantezinin henüz bitemeyeceğine, bitmemesi gerektiğine inanmaktaydı. Benzer şekilde, modern ya da çağdaş sanatı anlamayan birinin "olayın dışında kaldığını" söylüyor Leo Steinberg. Tutku duyulan ya da alışılmış değerlerin hafife alındığı bir sanatsal ifadeye kolayca tahammül edememenin doğal olduğunu kabul ediyor. "Modern sanat her zaman hiçbir değerin sabit olmadığı bir alacakaranlığa aittir. Her zaman bir endişe içinde doğar. ... Bu endişeyi izleyene aktarması –hiç değilse bu sanat yeni olduğu sürece– gerçek bir varoluş zorluğunu ifade eder."

Öte yandan, yeni ifadelerin beğeni kazanışı Bourdieu'nün yazın dünyası için öne sürdüğü gibi, görsel sanatlar alanında da kapitalist sistemin genişlemesiyle gerçekleşebiliyor. Yeni iş imkânları, halkın

7. Clement Greenberg (2006). 8. Leo Steinberg (1972: 5).
9. *A.g.y.*: 3-16. 10. *A.g.y.*: 9; bkz. Charles Baudelaire (1956).

tüketim kültürüne yatkın hale getirilmesi gibi. Bourdieu, iktidar ve sosyal alan arasında süren mücadelelerin, sosyal adanmışlığı ve siyasal içeriği olan yeni bir yazın türü ortaya çıkarmasıyla birlikte yazarın ve entelektüelin farklı bir değer kazandığını ileri sürer.[11] Bu görüşü, örneğin Türkiye'de, çağdaş sanatın siyasal içerik edinmesi ile gençlerin ilgisini giderek daha çok kazanması konusuna da uygulayabiliriz. 1990'lardan bu yana "yerleştirme", "gösteri" ve "video" türlerini artarak kullanan çağdaş sanat sergileri ve bienaller eleştirel tavırlarıyla yeni bir beğeni ve ilgiye olanak sağlamışlardır.

Sanat ve kültür değerleri ve yorumları konusuna daha geniş bir açıdan bakacak olursak, karşımıza evrensellik, küresellik ve yerellik kavramları çıkıyor. Tüm insan davranışları ve üretimi (ki düşünsel temsiller de buna dahildir) bir biçime sahiptir ve bunlar her zaman değerlendirmeye açıktır; yani selamlaşma, konuşma, hitap etme, yürüme, giyim kuşam gibi insanın yaptığı ve algıladığı her şey bir biçim içerir ve beğeni ve yorumlamaya açıktır. Aynı şey bireylerin, grupların, toplumların ve kültürlerin davranış, algı ve tepkileri için de geçerlidir. Hitler'in partisinin ya da bugünkü Nazi takipçilerinin, El Kaide'nin ya da günümüzdeki herhangi bir yasal siyasi partinin yandaşlarının benimseyip kullandıkları biçimler var: Estetik bu alanları da yakından ilgilendiriyor. Çoğu zaman estetik sanat ile sınırlı olarak düşünülse de, aslında sanatın dışındaki hemen her şeyle de ilgili. Ne var ki sanatta biçim ve ona yöneltilen beğeni her zaman anlam taşır; bu anlam söze ve düşünceye çevrilebilse de ya da tersine tümüyle ketum kalsa da. Diğer alanlarda anlam gelenek, âdet ve kültüre bağlı olduğu halde, sanattaki anlam amaç, biçim ve uygulamanın adeta organik bir yolla, süreç içinde oluşturduğu bir şeydir ve önceden kestirilip bir reçete gibi uygulanamaz. Sanat işinin anlamı, onun oluşum ve algılanış süreci içinde canlanan kimliğinin belirtisidir. Algılanış süreci de zamana, döneme, kültüre ve algılayanın varlık durumuna bağlı olarak değiştiğine göre, herhangi bir sanat işinin anlamı da farklı yorumlarla farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Bir başka deyişle, hiçbir sanat işinin tek ve mutlak bir anlamı olduğu ileri sürülemez. Ancak sanat eleştirileri çoğu kez tek bir anlam üzerinde durmakta ve bu nedenle kendi yorumlarını evrensel ve tar-

11. Pierre Bourdieu (1992: 213-6).

tışılmaz görmektedirler. Bunun da ötesinde, yalnızca sanat alanında değil, bütün alanlarda genelde ikili bir değerlendirme, yani siyah-beyaz gören, kendi görüşünü tek meşru ve kapsayıcı olarak algılayan bir tavır vardır. Joseph Margolis bu genel tavrı, hak edilmemiş siyasal hegemonya olarak yorumluyor. Margolis'in tartışması, hiçbir kültür ve tavrın dünyayı algılamakta ya da anlamakta diğerlerine kıyasla daha imtiyazlı olamayacağı savı üzerine kurulmuştur.[12] Tüm anlamlar ve değerler, Hegel'in tarihciliğinde de savunulduğu gibi, zaman içinde sürekli değişmektedir. Böyle bir gerçeği kabul eden herkes, değer sistemlerinin de göreceli olduğunu kabul etmek zorundadır. Kaldı ki, bilimde bile kalıcı varsayımlar enderdir.[13] Durum buysa, özellikle kültür alanındaki evrensellik iddiası sömürgecilikten başka bir şey olmuyor. Margolis'e göre "küresel" yalnızca zincirleme bir ilişki ve hegemonya ifadesi, "evrensel" ise hegemonyanın sınırlı olduğunu inkâr eden idealize edilmiş biçimidir.

Bu düşünceler ışığında Hegel'in tarihsel değişim kuramını hatırlarsak, dünya kültürlerinin izlediği tarihsel süreçlerin tek bir çizgiye indirgenemeyeceği ve tek bir bakış noktasından değerlendirilemeyeceği açıktır. "Biliyoruz ki sanatın en gelişmiş olduğu dönemlerin toplumun genel gelişmişliğiyle hiçbir dolaysız ilişkisi yoktur."[14] Bunun farkında olmak şunu getirecektir: "Sanatın sonu" savı (geçerli olduğu kabul edilse bile – ki hiçbir bakış noktasından gerçeğin bu an ve gelecek için ne olduğunun tümden nesnel bir algılanışı mümkün değildir) savunulabilirse eğer, ancak tek bir kültür için savunulabilecek bir savdır. Bu söylemin ne derece Batımerkezli olduğu barizdir. Evrensel iddia taşıyan bütün değerlendirmeler gibi bu da tüm dünyayı Batı için önerdiği gerçeklerin peşine takmaktadır ki, neoliberal ekonomilerin sömürgecilikleri yalnızca tecimsel başarılarla değil, bu tür felsefelerin yaygınlaşmasıyla da güç bulmaktadır.

Yeni teknolojilerin ve yeni-kapitalist sistemlerin bugün artık verileri bir anda tüm dünyaya yayabilme güçleri, kültürün ve sanatın da artık küresel, yani tek ve ortak bir gerçeği olduğu kanısına neden oluyor. Oysa, küresellik iddiası da genelde tecimsel bir tekniğin

12. Joseph Margolis (2010). 13. Bkz. Thomas Kuhn (1970).
14. Joseph Margolis (2010: 5).

doğurduğu zorlama bir durum olmanın ötesine geçemiyor. Joseph Margolis'in söylediği gibi, herhangi bir konuda umut edebileceğimiz tek küresellik ya da evrensellik, ancak "ötekilerin" sanatlarını ve kültürlerini kabul etmek ve tanımaya çalışmakla edineceğimiz bir açıklık anlamında mümkün olacaktır.

—

Kaynakça

Acker, W. R. B. (1954) *Some Tang and pre-Tang Texts on Chinese Painting*, Leiden.

Adorno, Theodor W. (1970) *Aesthetic Theory,* İng. çev. C. Lenhardt, Londra: Routledge & Kegan Paul.

— (1977) "Commitment", Theodor W. Adorno, Walter Benjamin ve diğ., *Aesthetics and Politics* içinde, Londra: Verso; Türkçesi: "Baskı Altında Uzlaşma", *Estetik ve Politika*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Eleştiri, 1985.

Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer (1976) *Dialectic of Enlightenment*, İng. çev. John Cumming, Londra: Verso Classics; Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 2 cilt, çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Kabalcı, 1995-96.

Akiko, Tsukamoto (2001) "Modes of Quoting, Parody and *Honkadori*", haz. G. Marchianó ve R. Milani (2001) içinde, s. 353-65.

Alberti, Leon Battista (1956) *On Painting*, İng. çev. John R. Spencer, New Haven: Yale University Press.

— (1966) *Della Pittura*, çev. ve notlar John R. Spencer, New Haven: Yale University Press.

Arendt, Hannah (1992) *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press.

Aristoteles (1976) "Poetics", haz. A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde, s. 97-117.

Augustine, Aziz (1976) "De Ordine", haz. A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde.

Ayvazoğlu, Beşir (1993) *Aşk Estetiği*, İstanbul, Ötüken.

Badiou, Alain (2005) *Handbook of Inaesthetics*, İng. çev. Alberto Toscano, Stanford: Stanford University Press; Türkçesi: *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis, 2010.

Bakhtiar, Laleh (1976) *Sufi, Expressions of the Mystic Quest*, Londra: Thames and Hudson.

Barthes, Roland (1980) "Rhetoric of the Image", *Classic Essays on Photography*, haz. Alan Trachtenberg içinde, New Haven: Leete's Island Books, s. 268-85.

Bataille, George (1955) "Lascaux ou la Naissance de l'Art", *La Peinture Préhistorique*, Skira.

Baudelaire, Charles (1956) *The Mirror of Art*, çev. ve haz. Jonathan Mayne, New York: Doubleday.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983) *Theoretische Ästhetik*, Alm. çev. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg: Felix Mainer Verlag.

Benjamin, Walter (1992) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", haz. F. Frascina ve J. Harris (1992) içinde, s. 297-307.

Bergson, Henri (1912) *Creative Evolution*, İng. çev. A. Mitchell, Londra: McMillan.

Berkeley, George (2008) *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Bölüm 21 ve 24, çev. C. Renouvier, Adelaide: The University of Adelaide Library; Türkçesi: *İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine*, çev. Halil Turan, Ankara: Bilim ve Sanat, 1996.

Berkes, Niyazi (1978) *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul.

Bolens, Guillemette (2000) *La Logique du Corps Articulaire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art*, Paris: Seuil; Türkçesi: *Sanat Kuralları*, çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: YKY, 2006.

Bourriaud, Nicolas (1998) *Esthétique relationelle*, Dijon: Les Presses du Réel; Türkçesi: *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam, 2005.

Brinkley, Timothy (1997) "The Vitality of Digital Creation", Perspectives on the Arts and Technology, Özel Sayı, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, cilt 55, no. 2, Bahar, s. 107-17.

Buber, Martin (1970) *I and Thou*, çev. Walter Kaufman, New York: Charles Scribner's Sons.

Burger, Peter (2003) *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim.

Burke, Edmund (2008) *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, çev. M. Barış Gümüşbaş, Ankara: BilgeSu.

Bush, S. (1971) *The Chinese Literati on Painting*, Cambridge, Mass.

Bush, S. ve C. Murck, haz. (1983) *Theories of Arts in China*, Princeton: Princeton University Press.

Bush, S. ve Hsio-yen Shih, haz. (1985) *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Mass.. Londra.

Butterfield, Andrew (2008) "The Magical Painting of Poussin", *The New York Review of Books*, cilt LV, no. 6, 17 Nisan 2008.

Cahill, James (1994) *The Painter's Practice*, New York.

Carroll, Noel, haz. (2000) *Theories of Art Today*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Cassirer, Ernst (1972) *La Philosophie des Formes Symboliques*, Fr. çev. Ole Hansen-Love ve Jean Lacoste, Paris: Editions de Minuit; Türkçesi: *Sembolik Formlar Felsefesi*, 3 cilt, çev. Milay Köktürk, İstanbul: Hece, 2005.

— (1944) *An Essay on Man*, New Haven: Yale University Press; Türkçesi: *İnsan Üstüne Bir Deneme*, çev. Necla Arat, İstanbul: YKY, 1997.

Cipriani, Gerald (2005) "Ethics, Art and the Formation of Meaning: From Ontology to Muology", *International Yearbook of Aesthetics* içinde, haz. Ar-

to Haapala, cilt 9, University of Helsinki.
Clunas, Craig (1997) *Art in China*, New York: Oxford University Press.
Corbin, Henry (1986) *İslam Felsefesi Tarihi*, çev. Hüseyin Hatemi, İstanbul: İletişim.
Croce, Benedetto (1976) "Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale", haz. A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde, s. 555-76.
Crowther, Paul (1993a) *Art and Embodiment*, Oxford: Clarendon Press.
— (1993b) *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford: Clarendon Press.
— (2009) *Phenomenology of the Visual Arts*, Stanford: Stanford University Press.
Danto, Arthur C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge: Harvard University Press.
— (1986) "The End of Art", *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press.
— (1997) *After the End of Art*, Princeton, N. J.: Princeton University Press; Türkçesi: *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı, 2010.
Davies, Stephen (2000) "Non-Western Art and Art's Definition", haz. Noel Carroll (2000) içinde, s. 199-217.
Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (1972) *L'Anti-Oedipe*, Paris: Les Éditions de Minuit.
— *Les Cours de Gilles Deleuze*, İng. çev. Melissa McMahon, www.webdeleuze.com.
Dewey, John (1958) *Art as Experience*, New York: Capricorn Books.
Dickie, George (1969) "Defining Art", *American Philosophical Quarterly*.
— (2000) "The Institutional Theory of Art", haz. Noel Carroll (2000) içinde, s. 93-109.
Dostoyevski, F. M., *Karamazov Kardeşler*, çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1989.
Doxiadis, Constantinos A. (1972) *Architectural Space in Ancient Greece*, İng. çev. ve haz. Jaqueline Tyrwhitt, Massachusetts: MIT Press.
Durant, Will (1954) "The Old Master", *Our Oriental Heritage*, New York: Simon and Schuster.
Dutta, Pulak (2008) "Public Nature of Art Practices: Can Art Have a Public Life?", haz. Jale N. Erzen (2008a) içinde, s. 99-117.
Dutton, Dennis (2000) "But They Don't Have Our Concept of Art", haz. Noel Carroll (2000) içinde, s. 217-38.
Duve, Thierry de (1997) *Kant After Duchamp*, Cambridge Mass.: MIT Press.
Eco, Umberto (1986) *Art and Beauty in the Middle Ages*, İng. çev. Hugh Bredin, New Haven: Yale University Press; Türkçesi: *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can, 1998.
Erzen, Jale N. (2004) "Abstraction to Mysticism - Two Turkish Painters", *Annals for Aesthetics*, Atina: Panayotis and Efie Michelis Foundation, 42/ 2003-2004.

— (2007) *Erol Akyavaş*, İstanbul: Finansbank.
— (2008a) haz., *International Yearbook of Aesthetics*, cilt 12, Ankara: Sanart.
— (2008b) haz., *XVII. International Congress of Aesthetics, Congress Book I*, Ankara: Sanart.
Faroqhi, Suraiya (1997) *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, çev. Elif Kılıç, İstanbul: Tarih Vakfı, 1997.
Feng, Peng (2008) "The Beautiful in the Presence: A Phenomenological Interpretation of Traditional Chinese Aesthetics", haz. Jale N. Erzen (2008b) içinde, s. 125-30.
Ficino, Marsilio (1976) "Commentary on Plato's Symposium" (ilk baskı 1474, Sopra lo Amore) A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde, s. 204-38.
Foster, Hal, haz. (1983) *The Anti-Aesthetic*, Washington: Bay Press.
Foucault, Michel (1994) *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge.
Frampton, Kenneth (1983) "Towards a Critical Regionalism", haz. Hal Foster (1983) içinde, s. 16-30.
Frascina, Francis ve Jonathan Harris, haz. (1992) *Art in Modern Culture, An Anthology of Critical Texts*, Open University.
Fujita, Haruhiko (2003), "Arts and Ways", *International Yearbook of Aesthetics 2003* içinde, haz. Jale N. Erzen, bkz. www.sanart.org.tr.
Giray, Kıymet (2008) *Ali Avni Çelebi*, İstanbul: Beşiktaş Belediyesi.
Gonzales, Valerie (2001) *Beauty and Islam*, Londra: I. B. Tauris.
Gökyay, Orhan Şaik (1976) "Risale-i Mimariyye - Mimar Mehmet Ağa - Eserleri", *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan*, Ankara: Tarih Kurumu.
Greenberg, Clement (1992) "Modernist Painting", haz. Francis Frascina ve Jonathan Harris (1992) içinde.
— (2006) "Modernist Resim", *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, İstanbul: Alkım, s. 362-5.
Habermas, Jürgen (1973) *La Technique et la Science comme Ideologie*, Fr. çev. René Ladmiral, Paris: Gallimard; Türkçesi: *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: YKY, 1993.
— (1983) "Modernity - An Incomplete Project", İng. çev. Seyla Ben-Habib, haz. Hal Foster (1983) içinde, s. 3-16.
Havelock, Eric A. (1967) *Preface to Plato*, New York: Grosset and Dunlap.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975) *Aesthetics, Lectures on Fine Art*, İng. çev. T. M. Knox, Oxford: Clarendon Press, 2 cilt.
— (1994a) *Phenomenology of Spirit*, İng. çev. Howard P. Kainz, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press; Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2011.
— (1994b) *Estetik 1, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Hakkı Hünler-Taylan Altuğ, İstanbul: Payel, 1994.
Heidegger, Martin (1976) "The Origin of the Work of Art", haz. A. Hofstadter

ve R. Kuhns (1976) içinde; Türkçesi: *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara: De Ki, 2011.
— (2008) *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Hofstadter, Albert ve Richard Kuhns, haz. (1976) *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago: University of Chicago Press,
Hume, David (2003) "Of The Standard of Taste", *The Encyclopedia of Aesthetics* içinde, haz. Michael Kelly, cilt 2, Oxford: Oxford University Press.
Husserl, Edmund (1962) *Ideas*, İng. çev. W. R. Boyce Gibson, Londra: Collier Books.
I Ching, İng. çev. Alfred Huang, Rochester, Vermont: Inner Traditions, 1998; Türkçesi: *I Ching ya da Değişimler Kitabı*, çev. Richard Wilhelm, Bursa: Biblos Kitabevi, 2005.
Jiayi, Zhuang ve Nie Chongzheng (2000) *Traditional Chinese Paintings*, çev. Chen Gentao, China Intercontinental Press.
Jin, Huimin (2002) "The Crisis of Chinese Ideology; New Confucianism and Post-Isms", *Hegemony in Art and Culture*, sempozyum, Ljubljana, yayımlanmamış bildiri metni.
Kant, Immanuel (1952) *The Critique of Judgement*, İng. çev. James Creed Meredith, Oxford: Clarendon Press; Türkçesi: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2011.
— (1967) "To Marcus Herz, February 21, 1772", *Philosophical Correspondence, 1759-99*, haz. ve İng. çev. Arnulf Zweig, Chicago: University of Chicago Press.
— (1982) *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, çev. İonna Kuçuradi, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
Kuhn, Thomas S. (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press; Türkçesi: *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, İstanbul: Alan, 2003.
Kemp, Martin, haz. (1989) *Leonardo on Painting*, Connecticut: Yale University Press.
Kirwan, James (2002) "Aesthetic Preference and Spiritual Status", *Hegemony in Art and Culture*, sempozyum, Ljubljana, yayımlanmamış bildiri.
Kivy, Peter (1997) *Philosophies of Arts*, N. Y.: Cambridge University Press.
Kuban, Doğan (2009) *Çağdaşlaşma Sancıları*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
Levinas, Emmanuel (1991) *Entre Nous*, Paris: Grasset.
Lindberg, David C. (1967) *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago: University of Chicago Press.
Lukács, George (1971) *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge: MIT Press; Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2003.
— (1978) *Estetik I*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel.
— (1981) *Estetik II*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel.
— (1988) *Estetik III*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel.

Marcel, Gabriel (1960) *The Mystery of Being*, Fr. çev. G. A. Fraser, Chicago: Gateway.

Marchianó, Grazia ve Raffaele Milani, haz. (2001) *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*, Torino: Trauben, 2001.

Margolis, Joseph (1999) *What, After All, Is a Work of Art?*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

— (2009a) *The Arts and the Definition of the Human*, Stanford, California: Stanford University Press.

— (2009b) *On Aesthetics: An Unforgiving Introduction*, Belmont California: Wadsworth.

— (2010) "The Question of Objective Value in a Global World", yayımlanmamış bildiri, Dünya Estetik Kongresi, Pekin.

Marra, Michael, haz. (2001) *A History of Modern Japanese Aesthetics*, Honolulu: University of Hawai Press.

Marx, Karl (1978) *Das Kapital*, Londra: Penguin; Türkçesi: *Kapital*, çev. Alaattin Bilgi. Ankara: Sol, 1990.

Maynard, Patrick (1997) "Introduction", Perspectives on the Arts and Technology, Özel Sayı, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, cilt 55, no. 2, Bahar, s. 95-106.

McGinn, Colin (2002) "Looking for a Black Swan", *New York Review of Books*, cilt XLIX. no. 18, s. 46-50.

Merleau-Ponty, Maurice (1945) *Phenomenologie de la Perception*, Paris: Editions Gallimard.

Michelangelo (1993) *Michel-ange Poésies*, Fr. çev. Michel Orcel, Paris: Imprimerie Nationale Editions.

Mishima, Yukio (1959) *The Temple of the Golden Pavillion*, İng. çev. Ivan Morris, Londra: Vintage Classics.

Mukherji, Parul Dave (2008) "Towards Performative Mimesis", haz. Jale N. Erzen (2008b) içinde, s. 115-23.

Neher, Allister (2005) "How Perspective Could be a Symbolic Form", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, cilt 63, no. 4, Kış, s. 359-73.

Nietzsche, Friedrich (1967) *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, İng. çev. Walter Kaufman, New York: Vintage; Türkçesi: *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür, 2010.

— (1976 [1964]) "The Birth of Tragedy", İng. çev. Clifton P. Fadiman, haz. A. Hofstadter ve R. Kuhns (1976) içinde.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Sahaftan Seçmeler Dizisi 13, İstanbul: Kitap, 2008.

Pamuk, Orhan (1998) *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: İletişim.

Paz, Octavio (1982) *Conjunctions and Disjunctions*, İng. çev. Helen Lane, New York: Arcade Publishing.

— (1995) *In Light of India*, New York: Harcourt, Brace and Co.

Pieper, Jan (1975) "Three Cities of Nepal", *Shelter, Sign & Symbol*, haz. Paul Oliver, Londra: Barrie and Jenkins, s. 52-70.

Platon (2000) *Şölen*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür.

— (2009) *Devlet*, çev. Mehmet Ali Cimcoz, Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür.

Poggioli, Renato (1968) *The Theory of the Avant-Garde*, İng. çev. Gerald Fitzgerald, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Rancière, Jacques (2004) *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Editions Galilée.

Rice, Tamara Talbot (1965) *Ancient Arts of Central Asia*, New York: Praeger.

Ricoeur, Paul (1992) *Oneself as Another*, İng. çev. Kathleen Blamey, Chicago: University of Chicago Press; Türkçesi: *Başkası Olarak Kendisi*, çev. Hakkı Hünler, Ankara: Doğu-Batı, 2010.

Rimbaud, Arthur (1999) *Ben Bir Başkasıdır*, Bütün Düzyazı Şiirler, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Gendaş.

Rockmore, Tom (1996) "Modernism, Postmodernism and the Social Function of Art", *International Yearbook of Aesthetics*, cilt 1, s. 69-78.

Schimmel, Annemarie (1975) *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill: The University of California Press; Türkçesi: *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı, 2001.

Sebeok, Thomas (1991) *Biosemiotics*, The Hague: Mouton de Gruyter.

Sheikh, Gulam Mohammed (2008) "Among Several Cultures and Times", haz. Jale N. Erzen (2008b) içinde, s. 473-84.

Sinanoğlu, Suat (1988) *Türk Humanizmi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Singh, Ravindra Raj (2001) "Bhakti as the Essence and Measure of Art", haz. G. Marchianó ve R. Milani (2001) içinde, s. 187-96.

Sönmez, Zeki (1988) *Mimar Sinan ile ilgili Yazmalar-Belgeler*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Steinberg, Leo (1972) "Contemporary Art and the Plight of Its Public", *Other Criteria*, New York: Oxford University Press.

— (1983) *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago: University of Chicago Press.

Sze, Mai-Mai (1959) *The Way of Chinese Painting*, New York: Vintage Books.

Tanaka, Hidemichi (2001) "Aesthetics of Ch'I yun sheng tung: A Comparative Study with Western Theories of Art", haz. G. Marchianó ve R. Milani (2001) içinde.

Tanyeli, Uğur (2009) *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş*, İstanbul: Akın Nalça.

Tsukamoto, Akiko (2001) "Modes of Quoting, Parody and *Honkadori*", haz. G. Marchianó ve R. Milani (2001) içinde, s. 353-65.

Tunalı, İsmail (1979) *Marksist Estetik*, İstanbul: Altın Kitaplar.

Turan, Şerafettin (1990) *Türk Kültür Tarihi*, İstanbul: Bilgi.

Ülken, Hilmi Ziya (2010) *Aşk Ahlakı*, İstanbul: İş Bankası Kültür.

Vico, Giambattista (1983) *Scienza Nuova*, Garzanti Editore; Türkçesi: *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal Akkaş, Ankara: Doğu-Batı, 2007.

Xingjian, Gao (1995) *La Montagne de l'âme*, Fr. çev. Noël Dutrait, L'aube Poche; Türkçesi: *Ruh Dağı*, çev. Gülseren Devrim, İstanbul: Doğan Kitap, 2002.

Watts, Alan W. (1961) *Psychotherapy East and West*, New York: Ballantine Books.

Wittgenstein, Ludwig (2006) *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis.

Jale Nejdet Erzen

Çoğul Estetik

Nasıl oluyor da belli bir sanat eserini, bir anda, kendiliğinden beğeniyor ya da beğenmiyoruz? Bir şeyi "sanat eseri" yapan nedir? Güzelliğin doğrulukla, ya da gerçekle ilişkisi ne? Neden bazı çağdaş sanat eserleri karşısında şaşırıyor, "anlayamamaktan" sıkıntı duyuyoruz? Sanatlar karşısındaki beğeni ya da yergilerimiz sandığımız kadar kişisel mi?

Bunlar, antik çağlardan günümüze bütün bir sanat tarihi boyunca yanıt aranmış sorular. Jale Nejdet Erzen bu soruları çoğulcu bir yaklaşımla ele alırken, tarih boyunca ortaya çıkmış belli başlı sanat ve estetik kuramlarını tartışarak, varlık ve imge arasındaki ilişkiyi, sanat ve hakikat ilişkisini, varlığı sanat yoluyla temsil etmenin sorunlarını, farklı toplumlardaki farklı estetik yaklaşımların kültürle ve zaman-mekân algısıyla ilişkisini inceliyor. Batılı ve Batı-dışı kültürler arasındaki temel farklılıkları irdeleyen kitap, tarih içinde tamamen ters yönleri tercih etmiş görünen farklı eğilimlerin aslında nasıl birbirlerini etkilemiş olduklarını ve sonuçta "kavuşan zıtlıklar" oluşturduklarını gösteriyor.

Jale Nejdet Erzen, belki tam da bu nedenle, sanata çok farklı açılardan yaklaşılabileceğini ve bunların hepsinin belli bir hakikat payı taşıyabileceğini savunuyor: Sanata dair ayırt edici niteliğin, heyecan ve tutkunun da, ancak bu "çoğulluk" ile anlam kazanabildiğine işaret ediyor.

Metis Sanatlar ve İnsan

tis Yayınları
w.metiskitap.com