

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARTHUR DANTO’NUN ESTETİK ANLAYIŞINDA
SANATIN SONU TEZİ

NİSANUR KÜLTÜR DAŞDELEN

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. MUHARREM HAFIZ

İSTANBUL- 2021

ÖZ

ARTHUR DANTO’NUN ESTETİK ANLAYIŞINDA SANATIN SONU TEZİ

NİSANUR KÜLTÜR DAŞDELEN

Çağdaş dönem estetik teorisyenlerinden Arthur Danto, altmışlı yıllarda sanat dünyasında meydana gelen değişimleri merkeze alarak sanatın sonu fikrini ortaya atmıştır. Onun sanatın sonu fikrine ulaşmasında Andy Warhol’un çalışmaları önemli bir yer teşkil etmektedir. Danto, Warhol’un çalışmalarını merkeze alarak sanatın sonu fikrini iddia eder. Bu tez ilk bakıldığında pratik anlamda sanatın bitişi olarak izlenim bıraksa da Danto için olumlu bir anlama sahiptir. Sanat, sona ulaşarak tarihsel anlatıların tahakkümünden kurtulur ve kendini gerçekleştirme misyonunu felsefeye devreder. Bu noktadan itibaren Danto’nun felsefi bir evre olarak gördüğü tarih sonrası dönem başlar. Bu dönemde herhangi bir ilke ya da anlatıya bağlı kalma zorunluluğu bulunmadığı için hem sanat hem de sanatçı özgürdür. Danto’nun sanata dair olan bu yorumları sanat teorileri açısından önemlidir. Bu tezin genel amacı Arthur Danto’nun sanat felsefesinde önemli bir yer tutan sanatın sonu fikrini incelemektir. Bu inceleme Hegelci çizgide sanatın sonu, tarih yazımı bakımından sanatın sonu ve tarih sonrası dönemin başlangıcı olarak sanatın sonu olmak üzere üç farklı perspektiften oluşmaktadır. Bu üç perspektif eşliğinde sanatın sonu fikri incelenerek bu fikrin ne anlam ifade ettiği ve Danto açısından önemi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat felsefesi, Sanatın sonu, Arthur Danto, Andy Warhol, Brillo Kutusu

ABSTRACT
THESIS OF END OF ART IN ARTHUR DANTO’S AESTHETICS
UNDERSTANDING

NİSANUR KÜLTÜR DAŞDELEN

Arthur Danto, one of the contemporary aesthetic theorists, put forward the idea of the end of art by focusing on the changes that took place in the world of art in the sixties. Andy Warhol's work plays an important role in his reaching the idea of the end of art. By putting Warhol's work at the center, Danto claims that art has come to an end. Although this thesis makes an impression as the end of art in practical terms, it has a positive meaning for Danto. By reaching the end, art gets rid of the domination of historical narratives and transfers its self-realization mission to philosophy. From this point on, the post-historical period begins which Danto sees as a philosophical phase. Since there is no obligation to adhere to any principle or narrative in this period, both art and artist are free. These comments of Danto on art are important in terms of art theories. The main objective of this thesis is examine the idea of the end of art, which has an important place in Arthur Danto's philosophy of art. This study consists of three different perspectives: the end of art in the Hegelian line, the end of art in terms of historiography, and the end of art as the beginning of the post-historical period. In the light of these three perspectives, the idea of the end of art will be examined and it will be tried to reveal what this idea means for Danto.

Keywords: Philosophy of Art, End of Art, Arthur Danto, Andy Warhol, Brillo Box

ÖNSÖZ

Geçtiğimiz yüzyıl boyunca sanat dünyasında birçok değişiklikler meydana gelmiştir. Yaşanan bu değişimlerle birlikte yeni problemler de gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Bunlardan biri hazır-nesnelerin ya da hazır-nesnelerden yola çıkılarak yapılan çalışmaların sanat statüsüne çıkarılma girişimleridir. Bu girişimlerle sanat eserleri hazır-nesnelerden ayırt edilemez hale gelmiştir. Arthur Danto bu ayırt edilemezlik problemine olumlu bir anlam yükleyerek sanatın sonu fikrini ortaya atmıştır. Çalışmamız Danto'nun estetik anlayışında sanatın sonu tezini incelemeyi hedeflemektedir.

Öncelikle bu çalışmanın ortaya çıkmasında, birçok kişinin katkısını zikretmem gerekir. Yüksek lisans döneminden bu yana danıştığım her konuda bana yol gösteren ve beni cesaretlendiren tez danışmanım Doç. Dr. Muharrem HAFIZ'a teşekkür ederim. Ayrıca lisans döneminde öğrencisi olmaktan onur duyduğum ve bu alanı seçmeme vesile olan Prof. Dr. Celal TÜRER'e, yüksek lisans ders döneminde katkılarından dolayı Prof. Dr. Bayram Ali ÇETİNKAYA'ya, tez sürecinde desteğini ve yardımını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Tuba Nur UMUT'a ve çalışmalarımı okuyarak değerlendiren teyzem Doç. Dr. Ayşe SAĞLAM ÖZSOY'a teşekkürü borç bilirim.

Bu uzun ve verimli süreç boyunca maddi ve manevi desteğini esirgemeyen kıymetli eşim Melih Can DAŞDELEN'e ve her daim yanımda olan başta annem ve babam olmak üzere tüm aileme teşekkür ederim.

Nisanur KÜLTÜR DAŞDELEN

İSTANBUL- 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ.....	III
KISALTMALAR LİSTESİ	V
ESER LİSTESİ	VI
GİRİŞ	7

BİRİNCİ BÖLÜM SANATIN SONUNA DAİR TEZLER

1.1.Hegel'de Sanatın Sonu Tezi.....	17
1.1.1.Hegel'in Tin Kavramı	17
1.1.2. Hegel'in Sanat Felsefesi.....	19
1.1.2.1.Sembolik Sanat	20
1.1.2.2.Klasik Sanat.....	22
1.1.2.3.Romantik Sanat.....	24
1.1.3.Sanattan Felsefeye Geçiş.....	26
1.2.Walter Benjamin: Sanat Eserinin Aura Kaybı	29
1.2.1.Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri	30
1.2.2.Sanat Eserinin Aura Kaybı.....	31
1.2.3.Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri ve Bu Dönemin Özellikleri	34
1.3.Donald Kuspit: Sanatın Sonu Tezi	38
1.3.1.Bilinçdışının Sonu	38
1.3.2.Estetiğin Kötülenişi.....	46

İKİNCİ BÖLÜM ARTHUR DANTO VE SANATIN SONU TEZİ

2.1.Hegelci Çizgide Sanatın Sonu.....	50
2.2.Tarih Yazımı Bakımından Sanatın Sonu	56
2.3.Tarih Sonrası Döneminin Başlangıcı Olarak Sanatın Sonu	64
2.3.1.Tarih Sonrası Dönem ve Sanatın Özellikleri.....	80
2.3.2.Tarih Sonrası Dönem ile Sanat Felsefesinin Ortaya Çıkışı.....	85
SONUÇ.....	89
KAYNAKÇA.....	97

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e. : Aynı eser

C. : Cilt

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

S. : Sayfa

Vol. : Volume

V.b : Ve benzeri

ESER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Marcel Duchamp <i>Bisiklet Tekerleği</i> (1913)	35
Şekil 2. Damien Hirst <i>Waste</i> (1994)	36
Şekil 3. Marcel Duchamp <i>Çeşme</i> (1917)	41
Şekil 4. Marcel Duchamp <i>Çeşme</i> (1917)	60
Şekil 5. Andy Warhol <i>Brillo Kutuları</i> (1964)	64

GİRİŞ

Son yüzyılda sanat dünyasında birçok değişiklik meydana gelmiştir. Bu değişikliklerden biri gündelik yaşamda karşılaşılan hazır-nesnelerin sanat statüsüne çıkartılma girişimleridir. Sanat artık belirli bir grubun anlayabileceği alandan çıkıp halka hitap etmeye başlamış, halkın kendi gündelik hayatından izler bulabileceği bir yapıya bürünmüştür. Böylece hazır-nesneler ve hazır-nesnelerden yola çıkılarak meydana getirilen sanat eserleri birbirinden ayırt edilemez hale gelmiştir. Bu girişim sonrasında ortaya çıkan problemlerden biri de sanatın sona erdiği fikridir. Sanatın sonu fikri, sanat eleştirmenleri ve filozoflar tarafından farklı açılardan ele alınmıştır. Sanatın sonu fikrine olumsuz bir anlam yükleyerek ele alanların yanı sıra bu duruma olumlu anlam yükleyenler de mevcuttur. Bu fikri ortaya atarak bu kriz durumuna olumlu anlam yükleyenlerden biri de Amerikalı sanat eleştirmeni ve filozof Arthur Danto'dur. Bu çalışmadaki temel amacımız Arthur Danto'nun sanatın sonu fikrini incelemektir.

Çalışmamızın birinci bölümünde, sanatın sonu fikrini sistemli tarzda ilk olarak ele alan Alman filozof Hegel'in görüşlerine yer verilmektedir. Hegel Tin merkezli bir varlık ve sanat anlayışını benimseyerek görüşlerini diyalektik bir yöntemle şekillendirmiştir. Onun metafiziğinde Tin öznel (bireysel insanı), nesnel (politika ve ahlak felsefesini) ve mutlak olmak üzere üçlü yapıyı içermektedir. Tin'in bu üç bölümünden Mutlak Tin kendini gerçekleştirme amacıyla sanat, din ve felsefe aşamalarından geçer ve kendi öz-farkındalığına erişir. Bu süreçte ilk aşama olarak sanat sona ulaşır. Fakat burada yer alan son, niceliksel olarak bir bitiş değildir. Aksine sanat bu aşamadan sonra üretilmeye devam edecektir. Burada söz konusu olan sona erme, Mutlak Tin'in kendisi ifadesi (dışa vurması) ve somutlaştırma biçimi olarak sanat olma anlatısıdır. Anlatı sona ererken daimî olarak kalan, Mutlak Tin ve onun kendi öz-farkındalığına ulaşma amacıdır. Bu aşamadan sonra sanat kendi misyonunu dine teslim ederek son bulur. Hegel'in sanatın sona ulaşma fikri ve sanatın kendi misyonunu devretme fikri gibi sanata dair getirmiş olduğu yorumlar, Arthur Danto'nun kendi sanat felsefesi için de zemin oluşturmuştur. Zaten Danto kendisini "gelecekte doğmuş Hegelci" olarak tanımlamaktadır.

Tezde Hegel’den sonra Alman düşünür ve sanat eleştirmeni Walter Benjamin’e yer verilmiştir. Benjamin’in temel amacı, teknolojik gelişmelerin sonrasında ortaya çıkan yeniliklerin kültürde, toplumda ve sanatta meydana getirdiği değişimleri ortaya koymaktır. Tekniğin olanaklarıyla sanat eseri çoğaltılabilir hale gelmiştir. Bu çoğaltılabilirlik durumu sanat eserinin özünde yer alan hakikilik ve buradalığının zedelenmesine sebep olmuştur. Benjamin bu zedelenme karşısında hale (*aura*) kavramını gündeme getirir. *Aura* adeta sanat eserini saran bir atmosferdir ve gelenekle iç içedir. Özünde *aura* ile kaplı olan ve gelenek ile iç içe olan sanat yapıtı fotoğraf ve sinemanın gelişi ile değişime uğramıştır. Sanat eserinin çoğaltılabilmesi sanatın biricik olma özelliğini ortadan kaldırmış ve sanatı sarmalayan *aura*’nın da zedelenmesine sebep olmuştur. Bir taraftan *aura* ile kaplı olan diğer taraftan da geleneği içeren sanat yapıtı böylelikle bu özelliklerini yitirmiştir. Bu yönüyle Benjamin’in teknolojik gelişmelerle gerçekleşen sanatsal üretimlerin maddi boyutuna dair yapmış olduğu incelemeleri, onun çağdaş düşünceye yaptığı katkıların başında gelir.

Çalışmamızın ilk bölümde son olarak Amerikalı sanat eleştirmeni Donald Kuspit’in görüşleri ele alınmıştır. Kuspit sanatın sonu fikrini “*bilinçdışı*” kavramının ortadan kalkmasıyla başladığını öne sürmüş ve bunu düşüncelerinin merkezine yerleştirmiştir. *Bilinçdışı* kavramı, Kuspit’in sanata dair görüşlerinde önemli bir yere sahiptir. Kuspit’e göre *bilinçdışı* kavramı yaratıcılığı, yüceltmeyi, imgelemi ve yaratıcı gücü ya da ilhamı içerir. Bu yönüyle *bilinçdışı*, sanat eserinin canlılığını korumasına ve sanat etkinliğinin gerçekleşmesine yardımcı olan bir özelliğe sahiptir. *Bilinçdışı*’nın ortadan kalkmasıyla sanat sona ulaşmıştır ve postmodern dönem başlamıştır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta sanatın sonu fikrinin pratik anlamda bir bitiş olmamasıdır, aksine bu dönemde çok fazla sanat eseri ortaya konulmuştur. Yaratıcı gücü ya da ilhamı temsil eden *bilinçdışı*’nın ortadan kalkmasıyla sanat bu dönemde başka ilham kaynakları aramıştır. Bu kaynaklar yeri geldiğinde teknolojiden, yeri geldiğinde de öznellikten beslenen keyfi seçimler olmuştur. Bu dönemde *bilinçdışı* kavramının ortadan kaldırılmasının yanı sıra estetik kavramı da sanatın özünden çıkarılmıştır.

Kuspit bilinçdışı kavramının ortadan kalkmasıyla sanatın sona ulaştığını ve *postestetik* ya da *postsanat* döneminin başladığını ifade eder. *Postsanat*, ilhamın ya da

bilinçdışının olmadığı ve gündelik gerçeklikten beslenen sanattır. Yani bu dönemin özelliği toplumda var olan hazır-nesneleri çok fazla değişime uğratmadan bunlar üzerinde çalışmalar yapmaktır. Böylece *postsanat* dönemine kadar süregelen sanatsal beceri, elle üretim ve ilham gibi özellikler bu dönemde önemini yitirmiştir. Bu dönemin bir başka özelliği de sanat çalışmalarında teknolojinin yoğun olarak kullanılmasıdır. Kuspit bu dönemde teknolojinin çok fazla kullanıldığını ve bu yüzden mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olmadan sanatçı olmanın imkânsızlaştığını ifade etmiştir. Sanatın teknokrat kişiler tarafından istedikleri şekilde üretilebilmesi karşımıza pazarlama estetiği kavramını çıkarmaktadır. Gündelik hayatta yer alan hazır-nesneler çok fazla değişime uğratılmadan adeta pazarlama işleminden geçirilerek izleyiciye sunulmuştur. Bu durum insani değerler ile ürünün ticari değeri arasındaki sınırları bulanık hale getirmiştir. Sanatın özünde meydana gelen bu değişimler sonucunda sanatçı kavramı da değişime uğramıştır. Kuspit postsanat döneminde yer alan sanatçıyı estetik deneyimden ve ilhamdan yoksun olarak değerlendirir. Ayrıca onu sıradan değerlerin temsilcisi haline gelen biri olarak tanımlar. Sıradan olanın temsilcisi haline gelen sanatçının amacı üne ya da şöhrete kavuşmak olmuştur.

Tezimizin ikinci bölümünde çağdaş dönem filozoflarından Arthur Danto'nun sanatın sonu fikri ele alınmıştır. “Sanatın sonu” ifadesi sanatın tamamen bittiğini ya da artık sanat eserlerinin üretilemeyeceğini çağrıştırabilir, fakat bu tez Danto için olumlu bir anlama sahiptir. Sanatın sonu fikri, ilk başta tek bir anlama sahip görünse de Danto'nun metinlerinde bu kavramın çok yönlü olduğu ve çağrıştırdığı ilk anlamından farklı birçok anlama sahip olduğunu görülmektedir. Çok yönlü bir kavram olan ve içine farklı alanları dahil eden sanatın sonu fikri, çalışmamız neticesinde üç farklı perspektiften ele alınma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Aynı fenomenin üç farklı uzantısı olarak ele alınan bu noktalar şunlardır: Danto'nun Hegel'in felsefesinden ödünç aldığı fikirler ile ortaya koyduğu sanatın sonu tezi, sanat tarihi üzerinde yapmış olduğu tarih yazımı ile ortaya çıkan sanatın sonu tezi ve yeni bir dönemin başlamasına sebep olan sanatın sonu tezi. Bu nedenlerden dolayı ikinci bölümde yer alan alt başlıklar Hegelci Çizgide Sanatın Sonu Tezi, Tarih Yazımı Bakımından Sanatın Sonu Tezi ve Tarih Sonrası Dönemin Başlangıcı Olarak Tezi

olarak üç başlık halinde oluşturuldu. Ayrıca bu başlıklar aşağıda yer alan sorulara yanıtlar aramayı hedeflemektedir:

1. Danto'nun sanatın sonu tezinde Hegel'in etkileri nelerdir?
2. Danto'nun Hegel'in düşüncelerinden ödünç aldığı noktalar nelerdir?
3. Danto tarihselci ve özcü çizgiyi Hegel'in düşünceleri ile nasıl uzlaştırmaya çalışır?
4. Danto'nun sanat tarihi yazımı ya da okuması nasıldır ve hangi dönüm noktalarını içermektedir?
5. Sanatın kendini gerçekleştirme yolunda sanat tarihinde yer alan anlatıların varsa olumlu ve olumsuz yönleri nelerdir?
6. Sanat Andy Warhol'un *Brillo Kutuları* ile sona nasıl ulaşır?
7. Danto'nun sanatın sonu tezinde yer alan "ayırt edilemezlik" problemi nedir ve Danto bu probleme nasıl bir çözüm getirmiştir?
8. Danto "sanat nedir?" sorusuna nasıl cevap vermiştir?
9. Sanatın sona ulaşması ile başlayan tarih sonrası dönem hangi özellikleri içermektedir?

İkinci bölümde ilk olarak amacımız Danto'nun sanat felsefesinde Hegel'in etkilerini ve bu etkiler üzerinden onun sanatın sonu fikrini incelemektir. Danto kendisini "gelecekte doğmuş bir Hegel" olarak tanımlayarak sanatın sona ulaştığı fikrini ortaya atmıştır. Danto'nun bu fikre ulaşmasında Hegel'in düşünceleri etkili olsa da o Hegel'in düşüncelerini olduğu gibi de benimsemez. Bu yüzden bu başlıkta Danto'nun Hegel'den hangi düşünceleri alarak sanatın sonu fikrine ulaştığı incelenecektir.

İkinci bölümün ikinci alt başlığı (Tarih Yazımı Bakımından Sanatın Sonu) altında Danto'nun kendi açısından sanat tarihi okumasının sonucunda ulaştığı sanatın sonu tezi ele alınmıştır. Danto'nun sanat tarihi okumasında iki dönüm noktası bulunmaktadır. Bunlar Vasari epizodu ve Greenberg epizodudur. Sanat, tarih aracılığıyla kendini gerçekleştirme misyonu ile bu süreçlerden geçmiş ve en sonunda sona ulaşmıştır. Danto sanatın sona ulaştıktan sonra yeni bir dönemin başladığını ifade eder ve bu döneme tarih sonrası dönem adını verir. Bu dönemin başlamasında etkin

olan şey Andy Warhol'un sanat çalışmalarıdır. Sanatın sonu tezi Danto'nun sanat felsefesini oluşturduğu için Warhol ve onun *Brillo Kutuları* çalışması önemli bir yer tutmaktadır. *Brillo Kutuları* ile sanat öz-farkındalığına erişmiş ve kendini tanımlama misyonunu felsefeye devretmiştir. Bu yönüyle sanat sona ulaşmış ve felsefi bir evre olarak ele alınabilecek tarih sonrası dönem başlamıştır. Tarih sonrası dönem tıpkı diğer iki epizodlar gibi bir tür dönüm noktası görünümüne sahip olduğu için çalışmamız neticesinde bu iki epizoda ek olarak tarih sonrası dönemini eklemeyi uygun gördük.

İkinci bölümün üçüncü ve son kısmında Tarih Sonrası Dönemin Başlangıcı Olarak Sanatın Sonu başlığı yer almaktadır. Sanat, sanat tarihi boyunca bir dizi anlatılardan geçerek sona ulaşmış ve bunun sonucunda özgürlüğüne kavuşmuştur. Warhol, Danto'nun sanatın sonu tezinde önemli bir tuttuğu için bu başlıkta Warhol'un sanat çalışmalarının özellikleri yer almaktadır. Warhol ile sanat sona ulaşmıştır. Danto Warhol'un *Brillo Kutuları* ile hem sanatın sonu fikrine dair açıklamalarda bulunmuş hem de “sanat nedir?” sorusuna cevap aramıştır. Sanatın sona ulaşmasıyla aynı zamanda sanat felsefesinin imkânı ortaya çıkmıştır. Meydana gelen bu değişimlerle birlikte sanat ve sanatçı kavramı diğer dönemlerden farklı özellikleri içermiştir. Bu yüzden bu başlık “Tarih Sonrası Dönemi ve Sanat Özellikleri” ve “Tarih Sonrası Dönemi ile Sanat Felsefesinin Ortaya Çıkışı” olmak üzere iki alt başlıktan oluşmaktadır. Çalışmamız, sanatın sonu fikrinin değerlendirildiği “Sonuç” bölümü ile nihayetlendirilmektedir.

Tezimizde yararlandığımız bazı kaynaklar hakkında da bilgi vermek istiyoruz. Çalışmanın birinci bölümünün ilk kısmında Hegel'in sanat felsefesinin zeminini oluşturan Mutlak Tin kavramı üzerine yapılan değerlendirmelerde onun **Encyclopedia of the Philosophical Sciences ve Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler I-II** adlı yapıtından yararlanılmıştır. Ayrıca Hegel felsefesini, estetik kavramı üzerinden okuyarak açıklamalarda bulunan Onur Bilge Kula'nın üç ciltlik **Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı** adlı çalışması da tezimizin bu bölümü için önemli referans kaynaklarından biri olmuştur. Bunlara ilaveten Hegel'in sanat felsefesinde yer alan sanatın sonu fikri ile ilgili olarak Owen Hulatt'ın **Hegel, Danto, Adorno, And The End And After Of Art** ve Jos de Mul'un **Hegel, Heidegger, Adorno and The Ends Of Art** adlı makaleleri çalışmamıza kaynaklık etmiştir.

Tekniğin olanaklarıyla sanat eserinin *aura*'sını kaybettiğine dair açıklamalarda bulunan Walter Benjamin birinci bölümün ikinci kısmında ele alınan filozoftur. Benjamin'in sanat eserinin doğasına ilişkin fikirlerini ihtiva eden **Pasajlar** ve **Fotoğrafın Kısa Tarihi** çalışma için önemli kaynaklar arasındadır. Bunlarla birlikte Miriam Bratu Hansen'in **Benjamin's Aura, R. L. Rutsky'nin Walter Benjamin and the Dispersion of Cinema** ve Onur Bilge Kula'nın **Marx, Benjamin, Adorno: Sanat ve Edebiyat** adlı çalışmaları da konunun anlaşılmasında etkili olmuştur.

Birinci bölümün son kısmında konuyu izah etme açısından Donald Kuspit'in **Sanatın Sonu** adlı kitabı son derece önemli bir çalışmadır. *Bilinçdışı* kavramı ve bu kavramın ortadan kalkmasıyla meydana gelen sanatın sonu fikri için bu kitaptan önemli ölçüde faydalanılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Arthur Danto'nun sanatın sonu fikri üç ayrı perspektiften ele alınmıştır. Danto'nun sanatın sonu fikrinin üç farklı uzantısı olarak ele alınan bu üç nokta şunlardır:

1. Hegel'in felsefesinden ödünç aldığı fikirler ile ortaya koyduğu sanatın sonu tezi
2. Sanat tarihi üzerinde yapmış olduğu tarih yazımı ile ortaya çıkan sanatın sonu tezi
3. Yeni bir dönemin başlamasına sebep olan sanatın sonu tezi.

Yapılan bu üçlü sınıflandırma Danto'nun hem sanat felsefesini hem de sanatın sonu fikrini anlamada son derece önemlidir. Bu sınıflandırmanın çalışmamızı anlaşılır kılmada son derece önemli bir rolü bulunmaktadır. Bu yüzden çalışmanın ikinci bölümünde yer alan başlıklar bu sınıflandırmadan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Türkiye'de Arthur Danto'nun sanatın sonu fikri üzerine yapılan çalışmalarda doğrudan ya da dolaylı olarak böyle bir sınıflandırmanın olmaması Danto'nun sanat felsefesinin, özellikle de sanatın sonu fikrinin tam olarak anlaşılmasına engel olmaktadır. Böyle bir sınıflandırmaya ulaşmada ve Danto'nun sanatın sonu fikrini anlamada Raquel Cascales'in **The Development of The Sense of 'the End of Art' in Arthur Danto** adlı makalesinden faydalanılmıştır.

Danto'nun Hegelci çizgide ilerleyerek ulaştığı sanatın sonu fikrinin izah edilmesi noktasında onun **Beyond The Brillo Box, The Usual Arts In Post-Historical Perspective** ve **The End of Art: A Philosophical Defense, After the End of Art** adlı çalışmaları yönlendirici olmuştur. Bunların yanında başta Michael Kelly'nin **Essentialism and Historicism in Dantos Philosophy of Art** çalışması başta olmak üzere, Robert Kudielka'nın **According To What: Art and The Philosophy of The End Of Art**, Jason Gaiger'in **Art as Made and Sensuous: Hegel, Danto and the End of Art**, Brigitte Hilmer'in **Being Hegelian After Danto**, Owen Hulatt'ın **Hegel, Danto, Adorno, and The End and After of Art** ve Jürgen Lawrenz'in **Danto and the Pale of Aesthetics** adlı çalışmalarından ikincil kaynak olarak yararlanılmıştır. Bu çalışmalar yardımıyla Danto'nun sanatın sonu tezine ulaşmasında Hegel'in önemi ve Hegel'den hangi noktaları ödünç aldığı konuları izah edilmiştir.

Danto'nun Hegelci çizgide sanatın sonu fikrine ulaşmasında tarihselcilik ve özcülük meselelerine dair olan yorumları çalışmamız açısından önem arz etmektedir. Danto'nun sanat felsefesi açısından tarihselcilik ve özcülük kavramlarının önemi, bu iki kavramın birbiriyle olan ilişkisi ve özellikle özcü çizginin yanında tarihselci çizginin göz ardı edilmemesi tezimizin literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Nitekim Danto'nun Hegelci çizgide ilerleyerek ulaştığı sanatın sonu fikrinde son derece önemli bir nokta olan tarihselcilik ile özcülük kavramlarının birbiri ile olan ilişkisi ve özellikle tarihselcilik kavramı Türkiye'de Danto'ya dair yapılan çalışmalarda tam olarak ifade edilmemiştir. Özellikle Danto'nun yapıtlarında sanatın öz farkındalığına erişmesine katkı sağlayan tarihselci çizgi göz ardı edilmiştir.

İkinci bölümün ikinci başlığı olan Tarih Yazımı Bakımından Sanatın Sonu üzerine yapılan değerlendirmelerde Danto'nun **After The End of Art ve The Philosophical Disenfranchisement of Art** adlı çalışmaları bize kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda olarak Hegel üzerine çalışmalar yapan Stephen Houlgate'in **Hegel, Danto and The End of Art** adlı çalışmasından ikincil kaynak faydalanılmıştır.

İkinci bölümün son kısmını oluşturan Tarih Sonrası Dönemin Başlangıcı Olarak Sanatın Sonu başlıklı konunun izah edilmesinde Danto'nun **Andy Warhol**,

What Art Is, After The End of Art, Beyond The Brillo Box, The Usual Arts In Post-Historical Perspective, The End of Art: A Philosophical Defense, The Artworld ve The Philosophical Disenfranchisement of Art adlı çalışmalarından yararlanılmıştır. Tezimizde bu yapıtların Türkçe tercüme edilenlerinden de yararlanılmış ancak büyük oranda özgün (İngilizce) metinler gerek dolaylı gerekse doğrudan alıntılarda referans kaynak olarak kullanılmıştır. Bunlarla birlikte Chiel van den Akker'in **Arthur Danto, the End of Art, and the Philosophical View of History**, Michael Kelly'nin **Essentialism and Historicism in Dantos Philosophy of Art**, Terry Eagleton'un, **But Is It Art?**, Noël Carroll'un **The End of Art?** adlı çalışmaları da çalışmamıza kaynaklık etmiştir. Bu başlık altında yukarıda sıralanan çalışmalardan yola çıkılarak Danto'nun sanatın sona ulaşması ile başladığını öne sürdüğü tarih sonrası döneme ve bu dönemin genel özelliklerine yer verilmiştir. Bunların yanında özellikle sanatın özünde yer alan nitelikler sıralı bir şekilde izah edilmeye çalışılmıştır. Sanatın özündeki zamana ve mekâna göre değişmeyen mutlak ilkeleri anlamada Danto'nun **What Art Is** çalışması son derece önemlidir. Bu yapıta ek olarak **The Impact of Idealism: The Legacy of Post-Kantian German Thought** adlı kitapta Stephen Houlgate'in **Hegel, Danto and the 'End of Art'** başlıklı bölümü de çalışmamızda yol açıcı olmuştur.

Ülkemizde Danto'nun sanat anlayışına ilişkin pek fazla çalışma bulunmamaktadır. Bu konuda yapılan çalışmalar arasında 2019 yılında Engin Ümer'in yayımladığı **Sanatın Sonu ve Andy Warhol'un Sanatı** başlıklı makalesi zikredilebilir. Ümer bu çalışmasında Danto'nun sanatın sonu fikrine ve bu fikre ulaşmasında önemli bir etkiye sahip olan Andy Warhol'a yer vermiştir. Ayrıca bu makalede Danto'nun sanat tarihine bakışı, bu tarih anlayışında yer alan dönüm noktaları, sanatın sonu düşüncesine giden yolda Warhol'un önemi ve Danto'nun sanat tanımı yer almaktadır. Bu yönüyle Ümer'in çalışmasının Danto'nun sanatın sonu fikrini anlamada yararlı bir kaynak olduğu söylenebilir. Bu çalışmaya ilaveten Suat Soner Erenözlü'nün **Bahtin, Kant ve Danto'da Sanatın Bir İşlevi Olarak İtibarsızlaştırma** makalesi de doğrudan Danto'ya ve onun sanat anlayışına yönelik olmasa da bu alanda literatürdeki yerini almaktadır.

Ülkemizde ayrıca Arthur Danto'nun sanat felsefesine ve sanatın sonu düşüncesine ilişkin lisansüstü tezler de yazılmıştır. Bu konuda yapılan çalışmaların başında Burçak İsmet'in 2014 yılında ODTÜ'de hazırlayıp sunduğu **Arthur Danto's Ontology of Aesthetics upon Pop Art** adlı doktora çalışması yer almaktadır. Bu çalışma özellikle Danto'nun ayırt edilemezlik yöntemini ortaya koymayı amaçlamıştır. İsmet bu çalışmasında ayırt edilemezlik yöntemini pop art temelinde ele almıştır. Ayrıca Danto'nun sanat felsefesinde yer alan ayırt edilemezlik yöntemi üzerinden Richard Wollheim'in içinde-görme yöntemini inceleyen İsmet'in bu çalışması Danto'nun sanat felsefesini anlamada önemli katkılar sunmaktadır.

Danto üzerine yapılan bir başka lisansüstü çalışma yine ODTÜ'de hazırlanan, Buket Biricik'in **Hegel and Danto: The End-of-Art Thesis** (2014) başlıklı yüksek lisans tezidir. Biricik bu çalışmasında Hegel ve Danto'nun sanatın sonu tezlerine yer vermiş ve Hegel'in Danto üzerindeki etkilerini incelemiştir. Çalışmanın merkezini Hegel ve Danto'nun sanatın sonu fikirleri oluşturmaya rağmen her iki filozof açısından son derece önem arz eden aşağıdaki hususlara bu çalışmada hiç yer verilmemiştir:

1. Sanatın sonu fikrine giden yolda Danto'nun sanat tarihi okuması ve bu tarih okumasında yer alan dönüm noktaları.
2. Danto'nun genelde sanat felsefesine özelde de sanatın sonu fikrine giden yolda yer alan tarihselci ve özcü çizgi, bunların önemi ve birbiriyle ilişkisi.

Danto'nun sanatın sonu düşüncesi üzerine yapılan bir diğer tez çalışması Esen Öztaş'ın 2015 yılında Işık Üniversitesi'nde hazırladığı **Hegel'den Derrida'ya Sanatın Sonu Olgusu**'dur. Öztaş bu çalışmasında sanatın sonuna giden yolda sanatın geçirmiş olduğu dönüm noktalarına, bunların sanatın sonu fikrine katkılarına, tarihselcilik ile özcülük kavramlarına ve sanatın sona ulaşmasıyla başlayan "tarih sonrası" kavramına yer vermemiştir. Öte yandan bu çalışmada Danto'da sanatın neden sona ulaştığı, Andy Warhol'un Danto'nun sanat felsefesine ve sanatın sonu fikrine etkisi, ayırt edilemezlik problemi ve tarih sonrası dönemin genel özellikleri yeterince ele alınıp incelenmemiştir.

Danto’da sanatın sonu düşüncesiyle ilgili yapılan bir diğer çalışma Gülce Sorguç’un 2016 yılında Ege Üniversitesi’nde hazırladığı **Sanatın Sonu Mu? Çağdaş Sanatta Özerklik Kaybı ve Eleştirelilik Problemi Üzerine Bir İnceleme** başlıklı doktora çalışmasıdır. Sorguç bu çalışmasında sanatın sonu problemine ve bu bağlamda Arthur Danto ve Donald Kuspit’in sanatın sonu fikirlerine yer vermiştir. Danto’nun sanatın sonu düşüncesinde sanatın geçirmiş olduğu dönüm noktaları ve onun sanatın özüne dair getirmiş olduğu tanımlar bulunmaktadır. Fakat Danto’nun sanat tanımına getirmiş olduğu “gündüz düşleri gibi olma” ilkesi bu çalışmada işlenmemiştir. Bunlarla birlikte Danto’nun sanat felsefesinde izlemiş olduğu özcü çizgiye yer verilmiş olmakla birlikte, bu çizginin tarihselcilik ile olan ilişkisine ve tarihselci çizginin hangi noktada fayda sağladığına da bu çalışmada değinilmemiştir.

I.BÖLÜM: SANATIN SONUNA DAİR TEZLER

1.1.Hegel’de Sanatın Sonu Tezi

1.1.1.Hegel’in Tin Kavramı

Hegel (1770-1831) Alman idealizminin doruk noktasını oluşturan filozoflardandır. Düşünceleri diyalektik bir örüntü ile birlikte sadece felsefe alanında kalmayıp tarih, hukuk ve sanat alanlarına yansımıştır. Tikel formların her alanına yansıyan felsefesinin temelinde onun “Tin” kavramı yer almaktadır. Genel olarak onun Tin anlayışı bir ereğe doğru gelişimden ibarettir ve tüm varoluş formlarını kapsar.

Hegel açısından gerçekten var olan Tin’dir. Felsefe daima gerçek olan ile meşgul olur ve gerçek olan ise bütündür. Burada yer alan bütün, sürece tabiidir. Zira hakikatin kendisi bütündedir ve bu süreç içerisinde kendisini gerçekleştirir. Burada Tin’in amacı bu süreç içerisinde kendini gerçekleştirme ve kendi özünü keşfetmedir. Bu süreç itibarıyla var olan Tin kendisi ile başlayıp fiilî olarak doğada ve sonrasında Tin’de doruk noktasına ulaşır. Hegel kendisini gerçekleştirmek amacıyla süreçte yer alan Tin’i somutlaştırmak ister. Bu süreçte kullanılan yöntem ise diyalektiktir. Hegel’in diyalektik mantığının yapısını oluşturan varlık-yokluk-oluş dinamik bir süreç itibarıyla ele alınmalıdır.

“Varlık” kavramı Hegel düşüncesinde evrensel olmakla birlikte, bir o kadar da belirsiz olduğundan hiçlikle eşdeğerde olan bir kavramdır. Bu açıdan saf varlık bütünüyle belirsiz olduğundan Hegel için karşıtı olan yokluğa geçer ve geçiş itibarıyla de üçüncü bir kategori olan oluş ortaya çıkar. Bu noktadan bakıldığında Hegel için kendinde varlığın hiçbir anlamı ve oluş esasında bir karşılığı bulunmamaktadır. Böylece varlık fikrinde bulunan çelişki oluşla çözümlenir.¹

Hegel’de Mutlak Tin mantıksal olarak bu üç aşamadan (varlık-yokluk-oluş) geçerek kendi öz-bilincine varır. Benzer şekilde Hegel’in genel felsefesi göz önüne alındığında da üçlü sistematik yöntem karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Hegel’in sistemi mantık, doğa ve tin felsefesinden oluşmaktadır. Mantık felsefesi, idenin kendinde olduğu şekliyle ele alınması iken; doğa felsefesi, görünen ideyi, diğer bir

¹ Celal Türer, “Alman İdealizmi”, **Felsefe Tarihi**, ed. Celal Türer, Ankara, Bilimsel Araştırma Yayınları, 2019, s. 463-464.

ifadeyle, dışa vurulan haliyle ideyi konu alır.² Tin felsefesi ise ide ile doğanın birliğidir ve her iki felsefenin sentezidir. Hegel üçlü yapıyı tüm sistemi içerisinde korumakta ve sanat ile Tin arasındaki ilişkiyi ele aldığı sanat felsefesini de tin felsefesi içerisinde değerlendirmektedir.³

Hegel'in düşünce sisteminde Tin; insanı, doğa dünyasını ve kültür dünyasını anlamada temel bir ilkeyi temsil eder ve düşünce sisteminin temelini oluşturur.⁴ Hegel bu kavramı **Tinin Görüngübilimi** adlı eserinde açıklamıştır. Tüm var olanlar dünyası, Tin'in dışa vurulmuş ve açılmış halidir. Bu dışa vurulma kendinde bir amacı taşıyan bir gelişme gösterir. Bu gelişme diyalektik süreç ile gerçekleşir. Tin karşıtlıkları kendi içine alarak farklı alanlarda dışsallaştırır. Böylece kendinde bir ereği taşıyan ve belirli bir amaç doğrultusunda ilerleyen Tin öz-bilincine yani Tin olarak kendi mutlak varlığının bilgisine ulaşmak için diyalektik bir sürece tabidir.⁵ Böylelikle Hegel duysal dünya ile düşünsel dünya arasındaki Platoncu ayrımı diyalektik süreç ile birleştirerek uzlaştırmaya çalışır. Bunlara ek olarak Tin söz konusu diyalektik süreç ile etkin bir hale gelir, kendisini geliştirir ve öz-bilincine ulaşır. Bu süreç tamamen biten ve tamamlanan bir süreç değildir. "Tin durmaz hareketine devam eder. [...] Tin ağır ağır ve usul usul yeni şekline doğru olgunlaşır, önceki dünyasının yapısını parça parça çözer."⁶ Yani bu süreç Tinin sürekli olarak devindiği ve karşıtlıklarla öz-bilincine ulaşmak için gelişme gösterdiği bir süreçtir.

Hegel diyalektik gelişme sürecini üç aşamada ele alır. İlk aşamada Tin kendi kendinedir ve kapalı bir olanaklar bütünü dahilinde bulunur. Bu aşamada Tin henüz herhangi bir alanda kendisini dışsallaştırmamıştır. İkinci aşamada Tin kendi öz-bilincine ulaşmak için olanaklar durumundan çıkıp etkin bir hale gelmiş ve bu süreci kendisini dışsallaştırarak gerçekleştirmiştir. Ancak doğa alanında kendisini dışsallaştıran Tin bu aşamada kendisine yabancılaşır, çünkü doğa maddi ve somut bir forma sahip iken Tin soyut ve tinsel bir yapıya sahiptir. Bu yüzden bu aşamada Mutlak Tin kendi özüne yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşmanın yaşandığı doğa alanı aynı

² Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Say Yayınları, 2014, s. 828.

³ Muharrem Hafız, **Kutsal ve Sanat**, İstanbul, DM Kitap, 2015, s. 38.

⁴ Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2016, s. 388.

⁵ Onur Bilge Kula, **Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s.188.

⁶ Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 2011, s. 13-14.

zamanda Tin ve doğanın bir arada olduğu bir ortamdır. Üçüncü aşama ise Tin artık kendindedir ve kendisini sanat, din ve felsefe yoluyla açığa çıkarır. *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi*'nde Tin; öznel (bireysel insanı), nesnel (politika ve ahlak felsefesini) ve mutlak olarak üçlü bir yapıyı içermektedir.⁷ Bu çalışmada Hegel'in genelde sanat felsefesi özelde sanatın sonu fikrine odaklanıldığı için Tinin bu üç bölümünden Mutlak Tin kavramı ele alınacaktır.

Mutlak Tin önce sanat, sonra din ve ardından da felsefe aracılığıyla kendisini gerçekleştirmektedir. Mutlak Tin'in diyalektik yol ile kendisini gerçekleştirdiği ilk tikel aşama sanattır. Mutlak Tin sanat aracılığıyla duyuşal görünüşe bürünür. Bu aşamada Mutlak Tin'in sanat aracılığıyla görünür forma bürünmesinin dereceleri söz konusudur. Bunlar sembolik, klasik ve romantik olmak üzere üç sanat formudur. Bu üç sanat Mutlak Tin'in aynı zamanda kendini vaz ediş formları olduğundan Hegel'in tarih anlayışıyla da önemli bağlantılar içerir.

1.1.2. Hegel'in Sanat Felsefesi

Hegel'in genel felsefesinde sanatın işgal ettiği konumu anlamamız için onun sistematigine bütüncül olarak bakmakta fayda var. Hegel felsefesi üç ana başlık hakkında ele alınabilir. Bunlar mantık, doğa ve tin felsefesidir. Mantık felsefesi, Mutlak Tin'in olanaklar bütünü olarak görüldüğü ve diyalektik süreçte sadece olanak halinde görüldüğü alandır. Doğa felsefesi Mutlak Tin'in olanaklar bütününden çıkıp diyalektik süreç ile birlikte kendisini doğa alanında dışsallaştırmasıdır. Tin ise doğa alanında kendisine yabancılaşmış ve kendi özüne aykırı düşmüş Mutlak Tin burada kendi özüne dönmüştür.

Tin felsefesinde de üç ayrı bölüm vardır. Bunlar öznel, nesnel ve mutlak tindir. Hegel'in sanat felsefesinde ele alacağımız Mutlak Tin kavramıdır. Mutlak Tin öz-bilinci üzerine düşünür ve kendisini öncelikle sanat, sonra din en sonda da felsefe aracılığıyla vaz eder. Bu üç farklı görünümün içeriği aynıdır. Yani hem sanat hem de din hem felsefe aynı topraktan beslenir. Başka bir ifadeyle bu görünümeler farklı farklı

⁷ Hegel, *Encyclopedia of the Philosophical Sciences, Theologian of the Spirit*, Ed. Peter C. Hodgson, Fortress Press, Minneapolis, 1997, s. 139.

olsa da öznesi bir ve aynı olan Mutlak Tin'dir. Ancak geleneksel felsefenin kendinde varlık anlayışından farklı olarak Hegel'in Mutlak Tin'i sürece ve oluşa tabi olması bakımından kendini anbean gerçekleştiren bir özelliğe sahiptir.

Sanat Mutlak Tin'in kendisini duyusal biçimde açılması ve görünür formlarla dışa vurmasıdır. Sanatın bir ucunu tinsel alan oluştururken bir ucunu da duyusal alan oluşturmaktadır. Bu yönüyle sanat, tinsel alanı duyusal alana taşır ve ontolojik olarak birbirinden farklı iki alanı kendisinde birleştirir.⁸ Burada sanatı form ya da Mutlak Tin'in kendisini gerçekleştirdiği aşaması olarak düşünebiliriz.

Mutlak Tin'in ilk durağı olan sanat üç farklı tikel aşamadan oluşur. Bunlar sembolik, klasik ve romantik sanattır.⁹ Tüm bu tikel aşamalar Mutlak Tin'in öz-benliğine ulaşması ve Mutlak Tin'in mükemmelleşmesine katkıda bulunurlar. Her aşama değişimleri ve ilerlemeleri içermektedir. Bu gelişim sürecinde her sanat formu yok olarak değil, kendisinden daha üst ve yetkin bir başka formda içerilerek aşılma suretiyle ilerler. Böylece Mutlak Tin'in öz-bilincine ulaşma süreci farklı aşamalardan geçerek devam eder.

1.1.2.1.Sembolik Sanat

Mutlak Tin'in sanat alanında gelişiminin ilk tikel durağı sembolik sanattır. Sembolik sanat bir tür ön-sanat, ön dayanak ya da başlangıç durumudur. Bu ön-sanat ya da başlangıç aşaması daima anlamca soyut ve belirlenimsiz olandan oluşur.¹⁰ Çünkü sembolik sanat aşamasında duyusal formun rasyonel içeriği hiçbir dönüşüme uğramaz.¹¹ Ayrıca bu ön-sanatı ya da başlangıcı meydana getiren şey tinsel içerik ile bunu sunmaya çalışan sembolik ifadenin birliğidir. Bu birlik kendisini çelişik bağ içerisinde mayalanan bulmacamsı bir birliktir.¹² Ön-sanat niteliğinde olan bu sembolik dönemde içerik belirsizdir. Hegel sembolik sanat dönemini şu şekilde tanımlar:

⁸ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Ankara, Sentez Yayıncılık, 2014, s.165.

⁹ **A.e.**, s.163.

¹⁰ Hegel, **Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler II**, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2015, s. 31.

¹¹ Celal Türer, "Alman İdealizmi", s. 469.

¹² Hegel, **Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler II**, s.32.

Sembolik sanat hakiki anlamlara ve bu anlamlara karşılık gelen şekillenme tarzına doğru çabaladığı ölçüde, bu ilke genel olarak hakiki sanata karşı direnen içerik ve bu içerikle türdeş olmayan biçim arasındaki savaştır.¹³

Sembolik sanatta içerik ve biçim arasında uyum bulunmamaktadır, çünkü içerik tinsel bir yapıya sahip iken biçim içeriği yansıtacak bir yapıda değildir. Bu yüzden sembolik sanatta dışa vurum kusurlu ve eksiktir. Sanatsal bilinç kendisine yabancı düştüğünden ve kendisine uygun bir formdan yoksun olduğundan sembolik sanat kendisini muğlak ve eksik gösterir. Kendi özüne yabancı düşen ve kendi özüne uygun bir biçim bulamayan Mutlak Tin dönüşümler geçirir. Bu yüzden sembolik sanat dönemi adeta Mutlak Tin'in kendisini gerçekleştirecek uygun bir biçim bulmaya çalıştığı bir dönemdir.

Sembolik sanatın tam işlenişinin eksiksiz örneği Hegel'e göre Mısır sanatıdır. Mısır sanatı tinsel bir görevi üstlenen ama Tin'in kendisini ifşa ettiği ilk aşama olduğundan yetkinliğe henüz ulaşmayan semboller topluluğudur.¹⁴ Piramitler sembolik sanatın yalın imgesine sahiptir ve kendilerinde iç anlamı gizleyen yapılardır. Ancak Hegel her ne kadar bu sanat formunda piramitleri örnek gösterse de sembolik sanat soyutluğu itibarıyla görsel olmaktan çok sözlü sanatlarda kendini gösterir. Daha doğru ifadeyle Mutlak Tin kendini öncelikle sembolik sanatın soyutluğunda görsellikten çok sözlü sanatlarla dışa vurur.

İçerik ve formun uyumsuz olduğu sembolik sanat aşaması üç kısımdan oluşmaktadır. Bunlar bilinçdışı sembolizmi, yücelik sembolizmi ve bilinçli sembolizmdir. Bilinçdışı sembolizmi sembolik sanat biçiminin ilk evresine denk gelir. Kendisini Zerdüştlük sanatı, Hindu sanatı ve Mısır sanatında gösterir. Bu sanatlar Mutlak Tin'e tam olarak uygunluk göstermezler. Sembolik sanatın ikinci kısmı ise yücelik sanatıdır. Yücelik sanatı ilk olarak Hindistan'da daha sonraları Müslüman İranlı şairlerin özgürlüğünde ve mistisizmde ortaya çıkar. Bu sanatı düşünce ve duygunun daha içselliği içinde Hristiyan Batı dünyasında yeniden buluruz.¹⁵ Hegel'e göre yücelik sanatı soyut olduğu için bu sanat türleri yetersiz, sığ ve aşılması gereken

¹³ A.e., s. 31-32.

¹⁴ A.e., s.76.

¹⁵ A.e., s. 89.

bir sanat formudur.¹⁶ Sembolik sanatın üçüncü kısmı olan bilinçli sembolik aşaması da kendisini fabl, atasözleri ve metamorfozlar gibi türlerde gösterir.¹⁷

Kendisini gerçekleştiremeyen ve kendini tam olarak dışı vuramayan Mutlak Tin geçişler ve dönüşümlerden sonra kendisini klasik sanat aracılığıyla ifade eder. Tüm bu geçişler ve dönüşümler klasik sanatın ön dayanağıdır.¹⁸ Bunlara ek olarak sembolik sanatın ulaşmaya çalıştığı amaç klasik sanattır. Bu amaç sembolik sanatın yok olması ya da son bulması ile değil, bir sonraki aşamada öncekinin içerilmesi ile gerçekleşir. Hegel bu içerilme sürecini şu şekilde ifade eder:

Son, sembolik olanın ortadan kaybolması ve çözülmesidir; çünkü şimdiye kadar kendinde (örtük) olan savaş şimdi sanatsal bilince girer ve sembolleştirme bu yüzden kendisi için açık anlamı, onunla bağıntılı duyusal betimden bilinçli bir ayırma haline gelir.¹⁹

Yani sembolik sanattan klasik sanata geçiş bir yok olma değildir. Hegel açısından bu aşamanın sona ulaşması sembolik sanatın bir sonraki sanatta içerilerek varlığını sürdürmesi anlamına gelir. Aslında içerilerek aşılma (*Aufhebung*) anlayışı Hegel metafiziğinde olduğu gibi onun estetik anlayışında da tebarüz etmektedir.

1.1.2.2.Klasik Sanat

Mutlak Tin'in kendisini gerçekleştirme yolunda ilk durağı olan sembolik sanat ile farklı geçişler ve dönüşümlerden sonra klasik sanat dönemi başlar. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi Mutlak Tin sembolik sanat döneminde kendisine yabancılaştığı ve kendisini uygun bir formda sunamadığı için kusurlu ve eksiktir. Ayrıca bir tür ön dayanak ya da ön-sanat konumunda olan sembolik sanat kendisini tamamen sembolleştirici bir konumda gösterir. Klasik biçim ise sembolik sanatın yüceleştirici hazırlık deneylerini durdurur.²⁰ Bu aşamadan sonra kendisini tamamen soyut bir

¹⁶ Hafız, **Kutsal ve Sanat**, s. 52.

¹⁷ Hegel, **Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler II**, s. 111.

¹⁸ **A.e.**, s. 31.

¹⁹ **A.e.**, s. 32.

²⁰ **A.e.**, s. 31.

şekilde ortaya koyan ve duyusal alan ile bir uyum gösteremeyen Mutlak Tin klasik sanatla birlikte kusurlu ve eksik görünümünden kısmen kurtulur.

Klasik sanat döneminde kendisini kusurlu ve eksik görünümünden kurtarmak için Mutlak Tin²¹ “öteki olana” ihtiyaç duyar. Bu nedenle “Mutlak Tin’in özünü belirlemek ve tanımlamak için dışa açılması ve kendi içinden çıkıp öteki olana doğru yönelmesi zorunludur. Tinsel olan ile duyusalın özdeşleşimi, tinsel özünü sorgulayabilmek ve yeniden anlamlandırabilmek için gereksindiği bir oluşumdur.”²² Mutlak Tin kendisini gerçekleştirmek için sembolik sanatta hapsedilen kendilikten çıkarak öteki olana yani dışsal bir alana açılır. Tinsel alan ile dışsalın birlikteliği klasik sanat döneminde gerçekleştirilir. Bu yüzden Mutlak Tin’in kendisinin yer aldığı anlam dünyası ile duyusal alan klasik sanatta birbirine uygun bir hale gelir. Mutlak Tin artık duyusal alanda kendisini sembolik sanata göre daha özgür bir biçimde ortaya koyar. İçerik ve formun birbiriyle olan uyumundan dolayı da klasik sanat sembolik sanattan daha üstündür.

Sembolik sanatın hâkim formu nasıl şiir ise, heykel sanatı da klasik sanatın temel modelidir. Bu bakımdan Mutlak Tin’in kendisini klasik sanat aracılığıyla dışa vurumu O’nun kendisini tarihsel olarak Grek tanrılarının heykellerinde ortaya koymasıyla gerçekleşir, çünkü onlar tanrılarını duyusal alanda dışa vurmuşlardır. Başka bir ifadeyle klasik sanatta tinsel olan, duyusal olanla birleşerek yetkinleşmiştir. Tinsel olanın dışavurumu sayesinde içerik ve form bu sanatta uyum halindedir, çünkü Hegel için sanatın en temel noktası, içerik ve içeriğe elverişli biçimin birleşmesinin özgür bir bütünlüğe dönüşmesidir. Bu bütünleşme “güzellik” kavramıyla örtüşür. Bu görsellliği klasik sanat sembolik sanata nazaran daha yetkin bir tarzda başarır.²³ Tüm bunlara rağmen klasik sanatta Mutlak Tin kendisini dışsallaştırarak somutlaştırır da duyusal alan ölmemiştir. Bu yüzden eksik bir görünüme sahiptir. Tıpkı sembolik

²¹ Klasik sanat döneminde Mutlak Tin özgür bağımsız bir anlama denk gelir. Buradaki anlamı Hegel şu sözlerle ifade eder; “Klasik güzelliğin iç varlığı, özgür bağımsız anlamdır. Yani şu ya da bu şeyin bir anlamı değil, fakat bizzat kendisi anlamına gelen (*Bedeutende*) ve dolayısıyla bizzat kendisini ima eden (*Deutende*) şeydir. Bu genelde kendisini kendisine nesne yapan tindir.” **A.e.**, s. 168.

²² Hafız, **Kutsal ve Sanat**, s. 55.

²³ Onur Bilge Kula, **Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı II**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s. 225.

sanatın aşılması gibi klasik sanat da romantik sanat lehine aşıp ilga edilerek aşama aşama Mutlak Tin'in kendini yetkinleştirmesi noktasında işlevini yerine getirir.

1.1.2.3.Romantik Sanat

Klasik sanat biçimi sembolik sanata göre daha üst bir formdur, ancak Mutlak Tin'in sanat formu ile sınırlandırılmasından dolayı hala kusurlu bir görünüme sahiptir. Zira klasik sanatta da Mutlak Tin'in kendini dışa vurumu insani doğa ile birlik içerisinde. Klasik sanat aşamasından sonra gelen romantik sanatta ise Mutlak Tin dışsallaşmaktan çıkıp kendi içselliğinin farkına varır. Bu yönüyle romantik sanat aşamasında hâkim olan içerik tinsellik. Hegel bu görüşlerini şu şekilde dile getirir:

O bir yandan, nesnesiyle birliği yalnızca sanki kendisiyleymiş gibi kuran içsellikle, tinsel olarak kendinde özgürlük için çabalayan ve kendi uzlaşımını ancak içsel tinde arayıp bulan öznel iç derinlikle, düşünücü coşumla, duyguyla iş görmek zorundadır. Bu içsel dünya, romantik alanın içeriğini oluşturur ve dolayısıyla bu içsellik şeklinde ve bu duygu derinliğinin saf görünüşü içerisinde tasarlanmak zorundadır. İçsellik, dışsal olan üzerindeki galibiyetini kutlar ve zaferini bizzat dışsal olan içerisinde ve üzerinde görünüşe çıkar, bu suretle de yalnızca duyulara açık olan şey değersizliğe gömülür.²⁴

Dolayısıyla Mutlak Tin romantik sanat aşamasında daha da mükemmelleşmiş haldedir. Hegel'in yukarıdaki ifadelerinden anlaşılacağı gibi tinsel olan aşamalı olarak dışsal olanın üzerinde üstünlük kazanır, çünkü Mutlak Tin son aşama olan romantik sanatta duysal olana sıkıştırılamayacak kadar mükemmel bir tarzda dışa vurulur. Bunlara ek olarak Mutlak Tin bu aşamada kısıtlamaları aşar hale gelmiştir. Bu durumu Hegel şu sözlerle ifade eder:

Romantik sanatın hakiki içeriği mutlak içselliktir ve ona karşılık gelen biçim kendisinin bağımsızlığını ve özgürlüğünü kavrayışıyla tinsel öznelliktir. Bu kendi içinde sonsuz ve kendinde ve kendisi için tümel içerik, tikel olan her şeyin mutlak olumsuzlanması; bütün dışsal bağlantıları, doğanın bütün işleyişlerini, bunların doğuş, yok oluş ve yeniden doğuş döngüsünü, tinsel varoluşlardaki bütün kısıtlanmışlığı bertaraf etmiş ve bütün tikel tanrıları saf ve sonsuz bir kendiyle-özdeşliğe doğru çözülümüne uğratmış bu yalın kendi kendisiyle birliktir

²⁴ Hegel, *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler I*, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul, Payel Yayınevi, 1994, s. 80.

o. Bu Pantheon’da tüm tanrılar tahtlarından indirilmiş, özneliğin alevi onları yakıp yıkmıştır ve plastik unsurlara dayalı çok tanrılılık yerine, sanat şimdi yalnızca tek bir Tanrı’yı, tek bir Tin’i, tek bir mutlak bağımsızlığı tanıyıp bilir.²⁵

Hegel’in bu ifadelerinden anlaşılacağı gibi romantik sanat aşamasında sanatın hakiki içeriğini içsellik ya da tinsellik oluşturmaktadır. Pantheon denilen kutsal tapınakta klasik sanat aracılığıyla dışa vurulan bütün tanrılar bertaraf edilmiştir. Sanat artık tek bir Tanrı’yı tek bir Tin’i mutlak olarak tanır. Bu düşünceyi benimserken Hegel Hristiyan dinini de ele alır, çünkü Hegel romantik sanatın Hristiyan sanatı ile mümkün olduğunu ifade eder. Hristiyan sanatının içeriğini ise aşk/sevgi kavramı oluşturur.

Hegel’in sanat felsefesinde yer alan romantik sanat aşaması da üç ögeden oluşur. Üç ögeden birincisi dinsel alanda kendisini somutlaştırmasıdır. Dinsel alanın odak noktasını dinsel kurtuluş öğeleri, İsa’nın yaşamı, ölüm ve yeniden dirilme gibi durumlar oluşturmaktadır. Örneğin kurtuluş ile birlikte Tin kendi özerkliğini kazanır. İkinci öge Tin’in tanrısallıktan dünyasallığa girmesidir. Üçüncü öge ise biçim ve içeriğin karakterin biçimsel özerkliği olarak sunulmasıdır.²⁶

Hegel ayrıca romantik sanatın Hristiyan sanatı ile mümkün olduğunu ve bu sanatın içeriğini sevgi/aşk kavramının oluşturduğunu dile getirir. Sevgi kavramı burada tinsel güzelliği yani Tanrı’yı ifade eder. Hegel’e göre Tanrı sevgidir ve İsa’da kavranmalı ve sunulmalıdır. Hegel tinsel güzelliği ifade eden sevgi kavramını şu sözlerle ifade eder:

Tanrı sevgidir ve bu yüzden onun en derin özü sanata tam uygun olan bu biçim içinde, İsa’da kavranmalı ve sunulmalıdır. Ama İsa ilahi sevgidir; bir yandan görünmeyen özü bakımından Tanrı’nın sevgisi, öte yandan kurtarılacak insanlık bu sevginin nesnesi olarak açığa çıkar; bundan ötürü, bu durumda İsa’da görünüşe gelen, bir öznenin belirlenimli bir başka öznde özümsemesinden çok tümelliği içinde sevgi ideasıdır, Mutlak olandır, duygu ögesi ve biçimi içindeki hakikatin tinidir.²⁷

²⁵ Hegel, *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler II*, s. 287.

²⁶ Onur Bilge Kula, *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramları III*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s. 51-52.

²⁷ Hegel, *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler II*, s. 312.

Hegel için sevgi Tanrı'dır ve en derin özü İsa'da kavranılarak sunulmalıdır. Fakat Hegel'in romantik sanata konumlandığı sevgi kavramı en erişilebilir olarak Meryem'in sevgisinde yer alır. Böylece Hegel birey ve Tanrı'nın en hakiki birlikteliğinin Meryem'in annelik sevgisinde bulunacağını ifade eder. Sevgi sadece İsa ve Meryem'in annelik sevgisini içermekle kalmaz, aynı zamanda İsa'nın izinden giden havarilerinde, İsa'nın izinden giden kadınlarda ve dostlarda kendisini gösterir.²⁸

Romantik sanatta Tanrı sanatsal dışa vurum itibarıyla mükemmelen ifade edildiğinden, dışsallığın üzerinde hâkimiyet kazanır ve kendisini Hristiyan sanatında gösterir. Mutlak Tin dinsel alanda yani kurtuluş öğeleri, İsa'nın yaşamı, ölüm ve yeniden dirilme gibi durumlarda kendisini somutlaştırır. Ardından tanrısallıktan dünyasallığa geçiş yapar ve biçim ile içerik birlikteliği sanatsal açıdan en yetkin bir tarzda sunulur. Bu yüzden romantik sanat tane en yakın form niteliğini taşır. Bu yönüyle Hristiyan sanatı insan biçimini ölümsüz olan tinle desteklemiştir ve Tin'e hakiki bir boyut kazandırmıştır. Tin'e hakiki bir boyut kazandırmasıyla romantik sanat ideal formunu bulmuş ve sanatın sonunu getirmiştir.

1.1.3.Sanattan Felsefeye Geçiş

Sanatın sonu fikri Hegel'in sanat felsefesinde önemli bir yer tutmaktadır.²⁹ Sanatın sonu Hegel'in sanat-din-felsefe ayırımına tekabül eden ve duyumsal olandan kavramsal olana doğru seyreden diyalektik gelişimin mantığıyla ilişkili bir tezdır ve onun estetik teorisinin en provokatif çıkarımıdır.³⁰ Dolayısıyla Benedetto Croce'nin deyiimiyle "Hegel'in estetik teorisi aslında sanatın ölüm ilanıdır."³¹

²⁸ A.e., s. 313-314.

²⁹ Hegel'in sanatın sonu fikri kendisinden sonra birçok filozof tarafından dile getirilmiştir. Bunlar içerisinde en fazla yankı getirenlerden biri çağdaş dönem filozoflarından Arthur Danto'nun sanatın sonu fikri olmuştur. Danto kendisini "gelecekte doğmuş Hegelci" olarak tanımlar ve Hegelci çizgide ilerleyerek sanat felsefesini oluşturur.

³⁰ Hafız, **Kutsal ve Sanat**, s. 60.

³¹ Croce, Benedetto, **Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic: As Science of Expression and General Linguistic**, trans. Douglas Ainslie, The Noonday Press, New York, 1956, s. 302.

Sanatın sonu ile birlikte Mutlak Tin diğer aşamaya geçiş yapar ve gelişimi devam eder. Mutlak Tin sembolik sanat aşamasından klasik sanat aşamasına ve son olarak da romantik sanat aşamasına doğru bir gelişim gösterir. Bu gelişim duyusal olandan kavramsal olana doğru gerçekleşen bir süreçtir. Yani Mutlak Tin kendisini duyusal olarak dışsallaştırmadan daha kavramsal olana doğru ilerleyen bir diyalektik sürece tabidir. Romantik sanat aşamasında Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla birlikte bu süreç sona ulaşır, çünkü sanat Mutlak Tin'i temsil etme ya da dışsallaştırma misyonunu duyusal olarak ifade etme potansiyelinden mahrumdur. Hegel'e göre önemli olan şey biçim ve içeriğin uyuşmasıdır. Sanat ise bu birlikteliği kavramsal olarak sağlayamamaktadır. Tinsel içerik maddi biçimlerin sınırlarını aştığı için artık biçime bağlı halde değildir. Bu çıkmazdan dolayı sanat Mutlak Tin'in öz-farkındalığına ulaşma misyonunu dine teslim eder ve sona ulaşır. Bu yönüyle sanat geçmişte kalmıştır.

Sanatın sona ulaşması görünüşte olumsuz bir durum gibi görünebilir. Fakat sanatın sona ulaşması Mutlak Tin'in gelişimine katkı sağlar. Çünkü Mutlak Tin belirli bir amaca doğru ilerleyen ve belirli aşamalardan geçerek gelişim gösteren bir yapıdadır. Bu gelişim sürecinde sanat bir aşamadır ve kendi misyonunu yerine getirir. Bu misyon Mutlak Tin'in duyusal dünyada kendisini somutlaştırmasına ve kendi öz-farkındalığına ulaşmasına katkı sağlamaktır. Yani sanatın son bulması Mutlak Tin'in gelişimi için uğradığı bir aşamadır ve bu gelişime kendi misyonunu tamamlayarak katkıda bulunur. Sanatın sona ulaşmasını Hegel şu sözlerle ifade eder:

Sanat en yüksek işlevi içerisinde ele alındığında, bizim için geçmişte bir şeydir ve öyle kalır. Bundan ötürü, sanat bizim için halis hakikati ve hayatı yitirmiştir ve daha ziyade gerçeklikteki daha önceki zorunluluğunu sürdürmek ve onun daha yüksek bir mevkiini işgal etmek yerine, idelerimize aktarılmıştır. Şimdi sanat eserlerinin bizde uyandırdığı şey, salt dolaylı zevk değil, ama aynı zamanda bizim yargılamamızdır. Çünkü sanatın içeriğini ve sanat eserinin sunma aracını ve her ikisinin birbirine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu entelektüel irdelememize tabi kılarız.³²

Hegel'in bu ifadelerinden anlaşılacağı gibi sanat, kendi misyonunu tamamlamış ve bu yönüyle geçmişte kalmıştır. Sanatın sona ulaşma durumu ile Mutlak

³² Hegel, *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler I*, s. 11-12.

Tin'in kendini gerçekleştirmedeki biçimleri arasında bir ilişki vardır. Mutlak Tin'in kendisini gerçekleştirme yolunda ilk seçtiği biçim sanat olmasına rağmen, Mutlak'ın oluş sürecinde değişim ve gelişim geçirmesiyle birlikte biçim de değişim ve gelişime uğramıştır. Bu değişim duyusalardan kavramsala doğru ilerleyen bir gelişimdir. Hegel metafiziğinde sanat Mutlak Tin'i ifade etmede yetersiz ve sınırlı olduğu için sona ulaşır. Burada sanatın önemli bir görevi yerine getirdiği unutulmamalıdır; zira sanat çözünüm ile sonra geleni yani bir sonraki aşamayı içine alarak yeniden üretir.³³ Sanatın sona ulaşması ile birlikte Mutlak Tin'in kendini dışa vurum aşaması dine intikal eder.

O halde Hegel sanatın sona ulaşma durumunu sanatın Mutlak Tin'i ifade etmede yetersiz ve sınırlı olmasına bağlamaktadır. Sanatın sonu fikrinde yer alan ölçüt niceliksel değil, nitelikselidir. Burada sınırlı ve yetersiz olan sanatın pratik ya da empirik olarak sonlanması söz konusu değildir. Başka bir deyişle sanat eserleri üretilmeye devam edecektir, ancak sanatın en yüksek noktası geride kalmıştır.³⁴ Sona ulaşan şey Mutlak Tin'i ifade etme ve somutlaştırma biçimi olarak sanat anlatısıdır. Anlatı sona ererken daimî kalan şey Mutlak Tin ile onun öz-farkındalığına ulaşma amacıdır. Bu yönüyle Hegel bir taraftan tarihselci bir çizgide ilerlerken bir taraftan da özcü çizgide kalmaya devam eder. Çünkü Mutlak Tin öz-farkındalığına erişmek için tarih boyunca belirli aşamalardan geçer ve bu süreçler onun amacına ulaşmasına katkıda bulunur. Bu yönüyle tarihselcilik Hegel'in felsefesinde önemli bir yer tutmaktadır. Mutlak Tin'in tarih boyunca geçtiği aşamalar son bulurken Mutlak Tin son bulmaz, çünkü Mutlak Tin sürecin kendisidir. Bu yüzden hem özcü tavır hem de tarihselci tavır Hegel'in felsefesinde iç içedir.

Hegel, sanatın sona ulaşmasıyla Tin'in sanatı geride bıraktığını belirtir. Ona göre sanat kendi misyonunu tamamlayarak geçmişte kalmıştır. Artık Yunan sanatının güzel günleri bitmiş, Orta Çağ'ın altın dönemi kapanmıştır. Sanat Mutlak Tin'i ifade etmede yetersiz kalmış ve son bulmuştur. Sanatın sonundan sonra sanat üretilmeye devam edecek, insan etkinliği olma durumunu sürdürecektir. Sondan önceki durumdan farklı olarak sanat, Mutlak Tin'in kendisini gerçekleştirmesine katkıda bulunan bir

³³ Owen Hualatt, "Hegel, Danto, Adorno, and The End And After Of Art", **British Journal for the History of Philosophy**, w. Place, Vol. 24, No: 4, 2016, s. 751.

³⁴ Jos de Mul, "Hegel, Heidegger, Adorno and The Ends Of Art", **Dialogue and Universalism**, w. Place, No. 6, 2002, s. 2.

araç olmaktan kurtularak özgür hale gelir. Dolayısıyla her üç alanın (sanat, din ve felsefe) konu aldığı varlık Mutlak Tin olarak Tanrı'dır. Duyusal olan ile tinsel olanın sanattaki birliği; dinî bilinç için enkarnasyonun, felsefi bilinç için ise Mutlak Tin'in saf idrakinin estetik versiyonu ve görünümünden başka bir şey değildir. Ancak kavramsal olanın idraki için sanatsal ve dinsel bilinç içeriklerinin tümü aşılmalıdır. Öte yandan Hegel'de sanatın sonunun salt kronolojik olarak yorumlanması da hatalı olacaktır. Aksi takdirde Hegel düşüncesiyle örtüşmeyen yanlış bir anlam çıkarılmış olur. Zira Hegel sadece Mutlak Tin'in evrelerinin hiyerarşize edilmesini istemiştir. Bu bağlamda onun için sanat Mutlak'ın ilk evresinden başka bir şey değildir.³⁵

1.2. Walter Benjamin: Sanat Eserinin Aura Kaybı

1892 yılında Berlin'de doğan Alman Marksist düşünür ve estetik kuramcısı Walter Benjamin teknolojik gelişmelerin getirdiği yeniliklerin kültür, toplum ve sanat üzerindeki derin etkilerini incelemiş ve günümüze ışık tutmuştur. Benjamin Frankfurt okulundan Theodor Adorno ve Max Horkheimer ile yakın ilişkiler kurmakla birlikte onlardan bağımsız bir duruş sergileyerek düşüncelerini geliştirir. Estetik görüşlerini şekillendirirken kullandığı yöntem diyalektik olmuştur.³⁶ Benjamin'in bu yöntemi birçok imgeler eşliğinde metinlerine yansımaktadır.

Benjamin'in temel amacı teknolojik gelişmelerin sonrasında ortaya çıkan yeniliklerin kültürde, toplumda ve sanatta meydana getirdiği değişimleri ortaya koymaktır. Ortaya çıkan yeni teknik gelişmeler ile birlikte geleneksel değerler ortadan kalkmış ve nesneler metalaşarak gündelik hayatımızın içerisinde yer almıştır. Ayrıca bu teknik gelişmeler sanatsal üretimi meydana getirmiştir. Sanat eserinin biricikliği, buradılığı ve *aurası* bu teknik gelişmeler ile yok edilerek yeni sanat formları ortaya çıkmıştır. Sanatın formlarında değişiklikler meydana gelirken diğer taraftan da yüksek sanat ile aşağı sanat arasındaki sınırlar bulanık hale gelmiştir. Bu yönüyle Benjamin'in

³⁵ France Farago, **Sanat**, çev. Özcan Doğan, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2003, s. 159.

³⁶ Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, der. ve çev. Ünsal Oskay, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2015, s. 122.

teknolojik gelişmelerle gerçekleşen sanatsal üretimlerin maddi boyutuna dair yapmış olduğu incelemeleri, onun çağdaş düşünceye yaptığı katkıların başında gelir.³⁷

1.2.1. Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri

Walter Benjamin'in 1936 yılında yayımladığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde tekniğin olanaklarıyla ortaya çıkan ilerlemelerin, sanatın özsel yapısını değişikliğe uğrattığını iddia eder. Tekniğin getirdiği olanaklarla hayatın her alanında çoğaltılabilirlik ve kopyalanabilirlik özellikleri ortaya çıkmış, sanat da bu değişimlerden payını almıştır. Benjamin ilk olarak bu noktada ayrıma gider. Ona göre yeniden üretilebilir olmak ile teknik araçlarla yeniden üretilebilirlik birbirinden farklı anlamlar içerir. Bu açıdan sanat eserinin yeniden üretilebilir olması çok eski bir olgu iken, teknik araçlarla yeniden üretilebiliyor olması yeni bir olgudur. Sanat için yeniden üretilebilir olma olgusuna Yunanlıların sanat eserleri örnek verilebilir. Kitlesele üretim için gerekli olan sanat eserleri bronz yontular, çömlekler ve sikke paralar onların döneminde her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. Oysa bu örnekler dışında kalan sanat eserleri biriciktir.³⁸ Benjamin bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

Yirmi yıldan bu yana ne madde ne uzam ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin, sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünölebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız.³⁹

Benjamin sanat yapıtının tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilir olmasına sırasıyla tahta baskının bulunmasıyla grafik sanatının yeniden çoğaltılabilmesini, ardından taş baskının (litografi) ortaya çıkması ile grafik sanatına gündelik hayatı resimleme imkânını örnek verir. Fotoğraf ise litografiyi aşarak çoğaltma veya tekrarlanabilirlik olgusuna yeni bir boyut kazandırmıştır. Ayrıca Benjamin için tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilir olma olgusuna farklı bir boyut kazandıran şey sinema olmuştur. Böylece teknikle bulunan her yenilik kendisinden sonra gelen

³⁷ Cevizci, **Felsefe Tarihi**, s. 1187.

³⁸ Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 52.

³⁹ **A.e.**, s. 50.

yeniliklerin de önünü açmıştır. “Taşbaskıda resimli gazetenin bir gizilgüç niteliğiyle varlığı gibi fotoğrafta da sesli filmin gizilgüç olarak varlığı söz konusuydu.”⁴⁰ Bu bakımdan taşbaskının kendisinden sonra gelecek yenilikler için içerisinde potansiyel barındırması gibi fotoğrafın kendisinde de sesli filmin önünü açacak bir potansiyel bulunmaktadır. Bu yönüyle ortaya çıkan her tür yenilik kendisinden sonra gelecek yenilikler için basamak konumundadır. Böylece taşbaskı resimli gazetenin, fotoğraf da sesli filmin yolunu açmıştır. Keşfedilen bu yeniliklerle sanat eserleri hem çoğaltılabilir olmuş hem de o döneme kadar süregelen sanatın özünü sarsmıştır. Bu durum neticesinde sanat eserinin biricikliği ve buradallığı anlamına gelen *aura*’sı yitirilmiştir.

1.2.2.Sanat Eserinin Aura Kaybı

Benjamin için tekniğin olanaklarıyla birlikte çoğaltılabilirlik, kopyalanabilirlik ve taşınabilirlik süreci başlamıştır. Fakat bir sanat eseri ne kadar çoğaltılabilir olursa olsun her daim bir öge eksik kalır. Benjamin sanat eserinin bu ögesini şu cümlelerle açıklar:

...sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradallığı, -başka bir deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir.⁴¹

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere Benjamin için sanatın özünde her daim yer alan özellik sanat eserinin buradallığı ve biricik varlığıdır. Sanatın özünde yer alan buradallığı ve biricikliği belirleyen şey ise tarih boyunca maruz kaldığı değişimlerdir. Bu değişimler bir taraftan sanat eserinde fiziksel olarak meydana gelenleri diğer taraftan da ona sahip olanların değişmesini içerir. Bunlara ek olarak sanat eserinin buradallığı, hakikilik kavramının ön şartıdır. Benjamin sanat eserinin çekirdeği olarak ele aldığı hakikilik kavramıyla ilgili şu örneği verir:

⁴⁰ A.e., s. 53.

⁴¹ A.e., s. 53.

Nasıl Orta Çağlar'a ait bir elyazmasının varlığı onun on beşinci yüzyıla ait bir arşivden geldiğine kanıt oluşturuyorsa, bir bronz eser üzerindeki yeşil pasın kimyasal analize tabi tutulması da bu hakikiliğin saptanmasına yardımcı olabilir.⁴²

Teknik yolla üretilen bir sanat eserinin şimdilik ve buradallığı sarsılacağı için aynı doğrultuda hakikiliği de sarsılır hale gelmiştir.⁴³ Zira Benjamin için sanat eserinin buradallığı- tarih boyunca onda meydana gelen değişimler- hakikilik kavramının ön şartıdır. Yani tekniğin olanaklarıyla sanat eserinin burada olmağı zedelendiğinde sanat eserinin çekirdeği⁴⁴ hükmünde olan “hakikilik” kavramı da zedelenmiş olmaktadır; çünkü çoğaltılabilir ya da kopyalanabilir olan sanat üretiminde herhangi bir tarihsel süreç bulunmamaktadır.

Benjamin tekniğin olanaklarıyla sanat eserinin çoğaltılabilmesi ve sanat eserinin özünde yer alan hakikilik ve buradallığın zedelenmesi konusunda “hale” (*aura*) kavramını gündeme getirir. *Aura* adeta sanat eserini saran bir atmosferdir ve gelenekle iç içedir. Benjamin *aura* kavramını şu şekilde tanımlar:

Gerçekten, bu hale de neyin nesi ki? Zaman ve mekânın garip bi biçimde içiçe geçmesi sonucu oluşan şey: uzaktaki bir şeyin görüntüsü, ne kadar yakın olursa olsun.⁴⁵

Dolayısıyla Benjamin için tekniğin ilerlediği çağda sanat eserinin özünde yanıp sönen şey sanat eserinin *aura*'sıdır. Sanatın özünde yer alan *aura*, tekniğin olanaklarıyla sanat eserinin çoğaltılabilmesi ve taşınabilir olması durumunda gelenekten kopar, söner ve sona erer.

Bunlara ek olarak Benjamin sanat eserinin biricik olma durumu ile gelenek arasındaki ilişkinin birbirinden ayıramayacağını savunur. Bu açıdan gelenek değişken ve canlı bir yapıya sahiptir. Geleniğin değişken ve canlı olma durumunu Antik Çağ'dan kalma bir Venüs heykeli üzerinden anlatan Benjamin Yunanlılar döneminde izleyici tarafından saygı gören bu heykelin Orta Çağ dönemi din adamları tarafından

⁴² A.e., s. 54.

⁴³ Benjamin hakikilik kavramını şu şekilde izah eder: “Bir nesnenin hakikiliği, maddî varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur.” A.e., s.55. Sanat eserinin “tarihsel tanıklık” özelliği hakikilik kavramına dayandığı için tekniğin olanaklarıyla sanat eserinin çoğaltılabilir hale gelmesi hakikilik kavramını zedeler.

⁴⁴ A.e., s. 55.

⁴⁵ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınevi, 2018, s. 24.

uğursuzluk olarak görüldüğünü ifade eder. Yani biriciklik özelliğine sahip sanat eseri gelenek içinde izleyici tarafından farklı algılayışları içermiştir. Fakat bu gelenek kavramı tekniğin ilerlemesiyle birlikte sanat eserinden de kopmuştur. Benjamin bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığı yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir.⁴⁶

Dolayısıyla teknolojik süreçler gelenek yoluyla varlığını sürdüren sanat eserinin sarsıntı geçirmesine sebep olmuştur. Bu sarsıntının oluşmasındaki en büyük rol ise sinemaya aittir. Sinemayla birlikte gelenek kavramı kültür mirasından dışarı atılmaktadır. Benjamin için tekniğin olanaklarıyla ortaya çıkan değişimlerde *aura*'nın zedelenmesi ve son bulmasında en büyük etken sinemadır. Film sayesinde filmin içerisinde yer alan görüntüler hem kopyalanabilirliğin hem de taşınabilirliğin yolunu açmıştır. Kopyalar geleneğe gömülü ve sabit bir yer bağlı olmadıkları için sanat eserinde var olan *aura* ortadan kalkarak son bulur.⁴⁷

Ayrıca Benjamin için sanatın özünde her daim yer alan buradalık, biriciklik, *aura* ve gelenek özellikleri dışında bir başka özellik daha yer almaktadır. O da sanat eserinin kült (törensel/kutsal) değeridir. Benjamin'e göre en eski sanat yapıtları önce büyüsel sonra ise dini ritüellerde yer almıştır: "Hakiki sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur."⁴⁸ Ancak fotoğrafın icadı ile bu döneme kadar sanatın özünde yer alan dinsel öge sarsıntıya uğrar. "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır."⁴⁹ Böylece Benjamin açısından temelini kült (törensel/kutsal) bir ögede bulan sanat eseri teknolojik gelişmelerle birlikte artık bu ögeyi içermemektedir.

O halde özünde kutsalı içeren, *aura* ile kaplı olan ve gelenek ile iç içe olan sanat yapıtı fotoğraf ve sinemanın gelişiyi birlikte değişime uğramıştır. Tekniğin

⁴⁶ Walter Benjamin, **Pasajlar**, s. 55.

⁴⁷ R. L. Rutsky, "Walter Benjamin and the Dispersion of Cinema, Symplekē", w. Place, **University of Nebraska Press**, vol. 15, No. 1/2, 2007, s. 13.

⁴⁸ **A.e.**, s. 58.

⁴⁹ **A.e.**, s. 58.

olanaklarıyla üretim koşullarının gelişmesi ve teknik yönden sanatsal üretim aşamasına geçilmesi sanat eserlerinin çoğaltılabilir olma durumunu gündeme getirmiştir. Hakikilik özelliğine sahip olmaması itibariyle -tarihsel süreçten yoksun olan- sanat üretiminin miktarı da böylece artmaya başlamıştır. Böylelikle sanat eserinin çoğaltılabilmesi sanatın biricik olma özelliğini kenara atarak sanatı sarmalayan *aura*'nın da zedelenmesine sebep olmuştur. Bir taraftan kutsalı bir taraftan da geleneği içeren sanat yapısı böylelikle bu özelliklerini yitirmiştir.

Benjamin'in gözünde *aura* bir taraftan ortadan kalkarken -ki ilk bakışta bu durumdan ötürü Benjamin'in ağıt yakmış⁵⁰ gibi bir görüntü ortaya çıkar- bir taraftan da kendisinde var olan potansiyel güç sayesinde yeni bir sanat alanının oluşmasına sebep olur. Başka bir deyişle sanat eseri diyalektik bir formda bir taraftan *aura* 'sını yitirirken, diğer taraftan yeni bir sanat düşüncesinin olanağını ortaya çıkartır.

1.2.3. Teknik Araçlarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri ve Bu Dönemin Özellikleri

Tekniğin ilerlemesi ile birlikte maddi boyutta sanatsal üretim gerçekleşmiş ve bu durum sanatın özünde yer alan *aura*, gelenek, biricik olma, kutsal ve törensel gibi değerlerin kaybolmasına sebep olmuştur. Bu gelişmeler her ne kadar sanat eserinin *aura*'sını yok etse de yeni bir sanat ortamının oluşmasına sebep olmuştur. Bu teknolojik gelişmelerle ortaya çıkan üretim çağında sadece bu değerler ortadan kalkmamış, aynı zamanda izleyicinin durumu ve deneyim kavramları da değişime uğramıştır.

Kutsalın doğasından koparak özerkleşen sanat yapısı, sergilenme değerini öne çıkartırken izleyici ile olan ilişkisini de değiştirmiştir. Geleneksel sanat eseri ile izleyici ilişkisinde izleyici, sanat yapısına yoğunlaşan ve sanat eserinin içine giren kimsedir. Halbuki tekniğin olanaklarıyla gelişen fotoğraf ve sinema ile izleyici aygıtla özdeşleşmiş ve oyalanır hale gelmiştir. Aygıtla özdeşleşen izleyici bilirkişi konumuna

⁵⁰ Miriam Bratu Hansen, "Benjamin's Aura", **Critical Inquiry**, w. Place, The University of Chicago Press, Vol. 34, No. 2, 2008, s. 338.

yükselerek eleştirel olma tutumlarına sahip olmaya başlamıştır. Artık sanat eserinin içine dahil olan ya da sanat eserine yoğunlaşan bir izleyici yerine eleştirel bakabilen ve tekniğin olanaklarıyla oyalanan ve bu durumdan tat alan bir izleyici vardır.

Tekniğin ilerlemesiyle sanat alanında gerçekleşen bir başka değişiklik ise deneyimdir. Deneyimin bir araç vasıtasıyla gerçekleştiği sanatların başında fotoğraf ve sinema gelmektedir. Benjamin sanat deneyiminde yaşanan bu değişimi tiyatro oyuncusu ile sinema oyuncusu üzerinden açıklar. Sinema oyuncusu kendisine özgü olan *aura*'sından vazgeçerek -ki bu durum oyuncunun kendisine yabancılaşmasına⁵¹ sebep olacaktır- aygıtın önünde oynamakla yetinir. Böylece sinemada hem aygıtın karşısında oynayan oyuncunun kendi *aura*'sı kaybolur hem de canlandırılanı saran atmosfer de ortadan kalkar. Böylece birbirinden farklı iki atmosfer kaybı nedeniyle gelenekten beslenen deneyim de ortadan kalkar. Ayrıca sinema ışıklandırma, kurgu, dekor ve beyaz perde gibi birçok farklı süreci içerdiği için oyuncu da bir dizi parçalanma yaşayacaktır. Zaten bu durum oyuncunun kendisini saran *aura*'sını kaybetmesinden ileri gelir.

Tiyatroda yer alan oyuncu ise kendisine ait olan *aura* ile birlikte sanatsal deneyimini doğrudan izleyici ile etkileşim kurarak gerçekleştirir. Burada sinemanın aksine oyuncunun kendisine özgü *aura*'sı ortadan kalkmadığı için sanatsal deneyimini doğal bir şekilde yaşar ve izleyiciye aktarır; çünkü burada oyuncu bir dizi optik sürece tabi değildir ve aygıt karşısında olmadan sanatsal bir deneyimi dışa vurur. Kısacası sinema oyuncusu aygıt önünde yapay bir deneyim gerçekleştirirken tiyatro oyuncusu izleyici ile doğrudan bir ilişki kurarak doğal bir tecrübe deneyimi yaşar.

Tekniğin olanaklarıyla birlikte gelenekten beslenen deneyimin çözülmesi ve ortadan kalkması başka bir probleme yol açmaktadır. Benjamin bu konuyu izah etmek

⁵¹ Benjamin sinemadaki oyuncunun kendisine yabancılaşmasını Pirandello'dan alıntı yaparak açıklar: "Oyuncunun aygıt önündeki yabancılığı, insanın aynada kendi görüntüsü karşısında duyumsadığı yabancılıkla aynı türdendir. Gelgelelim aynadaki görüntü artık insandan ayrılabilir, taşınıp götürülebilir olmuştur. Peki nereye götürülmektedir bu görüntü? İzleyicinin önüne." Bkz. Benjamin, **Pasajlar**, s. 65. Bu açıdan sinema oyuncusu kendisinin dizi izleyicilerin yer aldığı pazar alanına dahil olduğunu bildiği için aygıtın karşısında kendisine yabancılaşır. Bu durum hem oyuncunun kendisine özgü olan *aura*'sını kaybetmesine hem de kendisine yapay bir alan oluşturmaya sebep olur. Bunlara ek olarak burada aynı zamanda izleyicinin tecrübe etme faaliyeti değişmektedir; çünkü sinemada oyuncu aygıtı bağımlı iken izleyici de aygıtı bağımlı bir konumdadır. Bu yüzden bu yapay ortamda gerçekleşen tecrübe faaliyetinden izleyici de payını almaktadır.

için ilk olarak edebiyat alanından örnek verir.⁵² Deneyim faaliyetinin çözülmeye başlamasıyla birlikte hem sanat hem de sanatçı/oyuncu *aura*'sını kaybettiğinden dolayı artık sanatsal edim ortadan kalkmıştır. Bundan dolayı yazar ile okuyucu ya da izleyici arasındaki temel ayrım da bulanık hale gelerek ayırt edilemez olmuştur. Bu süreçten sonra gelenekten beslenen bir deneyim ve *aura*'dan bahsedilemez. Ayrıca bu durum sanatsal yaratımdan yoksun birçok yazarın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Tekniğin olanaklarından önce yazar az kitle çok iken, tekniğin olanaklarıyla birlikte yazar sayısında artma yaşanmıştır. Bunlara ek olarak artık yazınsal yeterlilik belirli bir uzmanlık gerektiren bir alan olmaktan çıkıp politeknik eğitim gerektiren bir alan haline gelmiştir. Benjamin buradan yola çıkarak aynı ilişkiyi sinemaya uyarlar. Sinema endüstrisi yapay bir ortam oluşturarak kitleleri kendisine dahil etmiştir. Tıpkı yazar sayısının artması gibi, aygıt karşısında kendisine yabancılaşan oyuncu sayısı da artar hale gelmiştir.

Yaşanan bu teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan üretim çağında yer alan başka bir değişim ve bu değişimin meydana getirdiği özellik ise sanat eserinin insan eliyle üretilebiliyor olma ilkesinin bu dönemde ortadan kalkmasıdır. Yaşanan bu olguya en bariz örnek fotoğraftır. Sanatın özünde yer alan insan eliyle üretilebilir olma ilkesi fotoğrafın gelmesiyle birlikte sarsıntıya uğramıştır, çünkü fotoğrafta insan eliyle üretme yerine insan gözünün algılayışı merkezdedir. Süregelen geleneksel resim anlayışında insan elinin sınırlı kapasitesi etkin iken, tekniğin yeni bir olanağı haline gelen fotoğraf ile birlikte gözün hızlı algılayışı elin çizisinin sınırlı kapasitesinin önüne geçmiştir.⁵³

Ayrıca fotoğraf ve sinema sanatının ortaya çıkışıyla birlikte kült (törenselleşme) özelliğinden arınan sanat yapıtı, üretim çağında kendisini kitlelerin karşısında bulur. Artık sanat belirli bir kesime hitap eden ya da özel bir alanda bulunan bir formdan çıkıp kitlelerin rahatlıkla erişebileceği bir olanağa sahip olmuştur. Daha önce özünde biricik ya da dinsel bir ilkeyi içeren sanat yapıtı böylece sergilenebilirlik⁵⁴ ve

⁵² A.e., s. 67.

⁵³ A.e., s. 53.

⁵⁴ Tekniğin ilerlemesi yoluyla sanat çoğaltılabilir ve üretilebilir hale gelmiştir. Bu durum onun hem kolay bir şekilde erişilmesine izin vermiş hem de sergilenebilme yolunu kolaylaştırmıştır. Böylece sanatın özünde yer alan kutsallık yerini sergilenebilme özelliğine teslim etmiştir. Bunlardan yola çıkarak Benjamin açısından “sanatın tarihi” bu iki kutbun çekişmesinden başka bir şey değildir. Bkz. Onur Bilge

taşınabilirlik değeri kazanmıştır. Örneğin Orta çağ katedrallerinde bulunan bazı heykeller giriş katındaki ziyaretçiler tarafından görülememektedir. Buradan hareketle kadim gelenekte sanatın sergilenme değerinin her zaman kült olma değerinin arkasında kaldığı söylenebilir. Fotoğraf ve sinemayla birlikte ise sanat yapıtı sergilenebilirlik değerini kazanmıştır. Bu durumu Benjamin şu sözlerle ifade eder:

Tek tek sanat uygulamalarının törenlerin kucağından bağımsızlaşmasıyla birlikte, bu uygulamaların ürünlerinin sergilenme olanakları da artmaktadır. İstendiği yere gönderilebilecek bir portre büstünün sergilenmesi, tapınağın içinde sabit bir yeri bulunan bir tanrı heykelinin sergilenmesinden daha kolaydır. Bir tablonun sergilenebilirliği de kendisinden önce gelmiş olan mozaik ve freskten daha çoktur.⁵⁵

Benjamin'in bu ifadelerinden anlaşılacağı gibi biricik ya da dinsel bir ilkeyi içeren sanat yapıtı sergilenebilirlik ve taşınabilirlik değeri kazanmıştır. Böylece sanatın özünde yer alan kutsallık kavramı kendisini sergilenebilme durumuna teslim etmiştir.

Öyleyse Benjamin'in temel amacı teknolojik gelişmeler ve sonrasında meydana gelen yeniliklerin kültürde, toplumda ve sanatta meydana getirdiği değişimleri ortaya koymaktır. Ortaya çıkan yeni teknolojik gelişmelerle nesneler metalaşarak gündelik hayatımızın içerisinde yer almıştır. Ayrıca bu teknik gelişmeler sanatsal üretimi meydana getirmiştir. Bu üretim ile sanat eserinin çoğaltılabilmesi ve sanat eserinin özünde yer alan hakikilik ve buradalığın zedelenmesi bağlamında sanat eserini saran bir atmosfer olarak *aura* kavramı Benjamin tarafından ortaya atılır. Sanat eserinin çoğaltılabilmesi sanatın biricik olma özelliğini kenara atarak sanatı sarmalayan *aura*'nın da zedelenmesine sebep olmuştur. Benjamin'in bu eleştirisi de çalışmamızda sanatın sonu tezi bakımından değer ve önem taşımaktadır. Zira Hegel'den farklı bir bağlam içeriğiyle de olsa Benjamin'in *aura* kavramı üzerinden teknoloji çağında sanat eserinin ontik konumuna yönelik bu görüşleri sanatın sonu tezi üzerinden de ele alınmaya uygun bir içeriğe sahiptir. Nitekim Benjamin'in gözünde bir taraftan *aura* ile kaplı olan diğer taraftan da geleneği içeren sanat yapıtı üretim

Kula, **Marx, Benjamin, Adorno: Sanat ve Edebiyat**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 116. Sanat tarih boyunca kendisinde barındırdığı kutsal ya da erişilemezlik olma özelliğini tekniğin olanaklarıyla birlikte sergilenebilir olma özelliğine teslim etmiştir.

⁵⁵ Benjamin, **Pasajlar**, s. 59.

çağında bu özelliklerini yitirme aşamasına gelmiştir. Bu yönüyle Benjamin'in teknik araçlarla yeniden üretim çağında sanat eserinin hale kaybı ve geleneksel deneyimden kopuş fikri hem onun çağdaş estetik düşünceye yaptığı katkı hem de sanatın sonu bağlamında çalışmamız açısından önem arz etmektedir.

1.3.Donald Kuspit: Sanatın Sonu Tezi

1.3.1.Bilinçdışının Sonu

Amerikalı sanat eleştirmeni ve teorisyeni Donald Kuspit çağdaş dönemde sanatın sonu fikrini ortaya atan bir diğer kişidir. Sanatın sonuna dair fikirlerini **Sanatın Sonu** adlı kitabında bir araya getirmiştir. Bu kitapta Kuspit “bilinçdışı” kavramı üzerinden sanatın sonu fikrini, bu fikrin oluşmasına sebep olan durumları ve içinde bulunduğumuz dönemde yer alan sanat çalışmalarının niteliğini değerlendirmektedir. Kuspit'in kitabında yer alan görüşleri Frank Stella'nın Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan “Modern Başlangıçlar” sergisine yaptığı eleştiriler eşliğinde başlar. Bu görüşler Kuspit'in sanatın sonu fikrini destekleyici ve açıklayıcı yönde olması itibarıyla önemlidir.

Frank Stella “Modern Başlangıçlar” adlı sergi üzerinden sanatı değerlendirir ve eleştirilerde bulunur. Stella açısından modern sanat ciddiyetini kaybetmiştir. Sebebi ise sanat olan ile sanat olmayan nesne arasındaki ayrım ya da sınırın ortadan kalkmasıdır. Diğer bir ifadeyle gündelik hayatta karşımıza çıkan hazır-nesnelerin sanat olarak sunulmasıdır. Stella bu yeni sanatın durumunu şu şekilde ifade eder:

Bir modern sanat mağazası, modern sanat müzesinin yerini almaya kalkıyor. Öyle ki ‘Modern Başlangıçlar’ Mayc’s mağazasının haftalık promosyonlarıyla yarışmaya başladı.⁵⁶

Stella açısından serginin yer aldığı Modern Sanat Müzesi bir tür toplumsal sermaye olarak görülen sanat mağazasıdır. Bu mağazada yer alan çalışmalar sanatsal değeri olmaktan ziyade ticari değeri olan çalışmalardır. Bu durum Kuspit'in deyimiyle sanatın bir tür can çekiştiğinin göstergesidir. Stella açısından artık sanat estetik keşif

⁵⁶ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2016, s. 22.

aracı olmaktan çıkıp eğlence temelinde ortaya çıkan bir alan haline gelmiştir. Bunlarla birlikte ortada herhangi bir kriter ya da ilke kalmadığı için herkes çok kolay bir şekilde sanatçı haline gelebilmektedir.⁵⁷

Stella'nın tüm bu eleştirilerinden sonra bizim için önemli olan nokta Kuspit'in kitabının dördüncü bölümünde ortaya attığı düşüncelerdir. Kuspit bu bölümde bilinçdışı kavramını ele alır. Bilinçdışı kavramı onda sanatın sonu fikrinin merkezini oluşturur. Bu kavram sanatın sonu fikrinin hem başlangıcını oluşturur hem de düşüncelerinin merkezinde yer alır. Kuspit bu bölümde öncelikle Fransız eleştirmen ve şair olan Baudelaire'nin sözlerine ve Romantizmin bilinçdışı süreçlerinin özelliklerine yer verir ve bilinçdışı kavramına temel oluşturur. Baudelaire 1846 Salonu adlı denemesinde şu ifadelerle yer verir:

Romantizm ne konu seçimi ne de tam doğruluk üzerine kurulmuştur. Romantizmi tanımlayan şey duygu biçimidir. Romantikler bu duyguyu kendilerinin dışında aramış, ama içlerinde bulmuşlardı.⁵⁸

Kuspit, Baudelaire'nin hem buradaki ifadelerinden hem de başka metinlerinde geçen ifadelerinden yola çıkarak bilinçdışı kavramını izah eder. Kuspit'e göre bilinçdışı yaratıcılığı, yüceltmeyi, imgelemi, yaratıcı gücü ya da ilhamı⁵⁹ içerir. Fakat bunların yerini teknoloji, öznellik ve mekanik röprodüksiyonun almasıyla ve bilinçdışının ortadan kalkmasıyla sanat sona erer. Sanatın sona ulaşmasıyla pratik anlamda bir son gerçekleşmez. Aksine bu dönemde sanat çalışmaları varlığını sürdürmeye devam edecektir.⁶⁰ Kuspit sanatta sonlanan şeyin sanatın özünde yer alan bilinçdışı kavramı olduğunu şu sözlerle açıklar:

Bilinçdışı ortadan kaldırıldığında sanat ilham kaynağını kaybeder- gerçekten böyle olur çünkü bilinçdışı daima sanatsal canlılığın kaynağı olmuştur. (Platon en iyi eserlerinde demonik bir çılgınlığın kendine ilham verdiğinden söz ederek bunu doğrulamıştır; o ve Aristoteles, bir şeyin sanat olması için duygusal açıdan ikna edici olması gerektiğini düşünüyorlardı.)⁶¹

⁵⁷ A.e., s. 24.

⁵⁸ A.e., s. 103.

⁵⁹ A.e., s. 119.

⁶⁰ A.e., s. 30.

⁶¹ A.e., s. 104.

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Kuspit bilinçdışı kavramını sanatın özüne yerleştirerek ona merkezi bir konum vermektedir. Bilinçdışı sanat eserinin canlılığını korumasına ve sanat etkinliğinin gerçekleşmesine yardımcı olan bir kavramdır. Bu kavramın ortadan kalkmasıyla sanat başka ilham kaynakları aramıştır.⁶² Bu kaynaklar yeri geldiğinde teknoloji, yeri geldiğinde öznellikten beslenen keyfi seçimler olmuştur. Böylece sanat sona ulaşmıştır. Kuspit sanatın sona ulaşmasıyla başlayan dönemde yer alan sanat çalışmalarını *postsanat* kavramıyla ifade eder. Postsanat kendisinde yaratıcı gücü, imgelemi ya da ilhamı temsil eden bilinçdışı gibi kavramları barındırmaz. Böylece Kuspit'in postmodern dönemi olarak adlandırdığı yeni bir dönem başlar.

Postsanat çalışmaların yer aldığı bu yeni dönem diğer dönemlerden farklı özelliklere sahiptir. Bunlardan ilki bilinçdışı kavramının ortadan kalkmasıdır. Postmodern sanat dönemi öncesi sanatı güdüleyen motivasyon yaratıcı güç, ilham ve imgelemden beslenen bilinçdışı iken, artık bu dönemde bunların yerini toplum almıştır. Başka bir deyişle postsanat döneminde sanat toplumun sıradan ve keyfi seçimlerden beslenir hale gelmiştir. Bu durum aynı zamanda sanatın statüsünü de farklılaştırmıştır. Sanatın sonundan önceki dönemlerde sanatın statüsü yüksek sanat olarak görülmektedir, fakat postmodern sanat için artık sanat eserleri yüksek sanat statüsünde değildir. Kuspit'in burada örnek olarak verdiği kişi ise Duchamp'tır. Kuspit, Duchamp temelinde bu noktayı şu sözlerle ifade eder:

Postsanat tamamen sıradan sanattır- gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne *kitsch* ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat, gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında farkında olmadan onunla uyumlu içinde kalır. Postsanatta, yaratıcı imgelem ile postsanatın hammadde olarak kullandığı sıradan gerçeklik arasındaki fark bulanıklaşmıştır; bu nedenle toplumsal hammaddenin mekanik röprodüksiyonunun yapılması, hayal gücünün başarısı sanılmaktadır. Burada model alınan kişi Duchamp'tır. [...] O hammaddeyi, gündelik bağlamında asla erişemeyeceği ölçüde, toplumsal açıdan dikkat çekici hale getirmiştir. Sunum ölçeği dışında hiçbir şey değiştirilmemiştir; eserin yanına kimi zaman açıklama yerine geçen bir tanımlayıcı etiket konur, sanki konuyu adlandırmak onu anlamak demekmiş gibi...⁶³

⁶² A.e., s. 104.

⁶³ A.e., s. 105.



Şekil 1. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 1913

Kuspit’in ifadelerinden anlaşılabacağı gibi postsanat yüksek sanat değil, yaratıcı imgelemin ya da bilinçdışının olmadığı ve gündelik gerçeklikten beslenen sanattır. Başka bir deyişle bu dönemin özelliği toplumda var olan hazır-nesnelerden (*ready-made*) yola çıkarak bunları çok fazla değişime uğratmadan⁶⁴ çalışmalar yapmaktır. Bu durum postmodern sanatın bir başka özelliğini beraberinde getirmektedir. Artık bu döneme kadar süregelen sanatsal beceri, elle üretim, yaratıcı imgelem ya da ilham gibi özellikler bu dönemde bulunmamaktadır. Örneğin Duchamp gündelik hayatta karşılaştığımız hazır-nesneleri değişime uğratmadan çalışmalarını meydana getirmiştir. Böylece geleneksel sanatta yer alan sanatsal beceri ve elle üretim özellikleri ortadan kalkmıştır. Sanatsal beceriye ihtiyaç duymayan postmodern sanat ile gerçek nesneler ve sanat eserleri arasındaki sınırlar bulanık hale gelmiş ve sanat eserleri yüksek sanat özelliklerini yitirmiştir.

Kuspit’in Duchamp dışında verdiği bir başka örnek Damien Hirst’in enstalasyon⁶⁵ çalışmasıdır. Hirst’in bu çalışmasının temizlik görevlisi tarafından çöp

⁶⁴ Bu açıdan bakıldığında postmodern sanat döneminde sanatın konusuna dahil olan nesneler artık sanatın kendisi haline gelmiştir. Kullanılan nesneler çok fazla değişime uğratılmadan sanat eseri olarak karşımıza çıkar. Çünkü postsanatçılar açısından gündelik hayatta karşımıza çıkan nesneler, logolar ya da figürler onlar açısından ham halde olan sanattır. Bkz. A.e., s. 129.

⁶⁵ “Enstalasyon” kavram olarak kurma, kurulum ve yerleştirme gibi anlamlara gelmektedir. Enstalasyon sanatı ise hazır nesnelerin belirli bir mekânda kurulumu ve ve düzenlenmesiyle oluşan bir sanat türüdür. Bu yönüyle enstalasyon sanatı mekâna bağlı olan bir sanat türüdür. Bkz. Dilek Toluyağ, “Sanat

zannedilerek çöpe atılması sanatın sonundan sonraki dönemi tasvir eden bir örnektir. Temizlik görevlisi bu enstalasyon çalışmasını çöp zannetmiş ve temizlemiştir. Kuspit temizlik görevlisinin bu enstalasyon çalışmasını sanat olarak görmemesinden dolayı onu gerçek bir sanat eleştirmeni olarak değerlendirir, çünkü Kuspit açısından enstalasyon çalışması anlamsız ve değersizdir.⁶⁶ Kuspit, enstalasyon ve birçok hazınesneyi barındırması açısından galerilerin çöplük haline geldiğini ve çöp içeren eserlerin galerilere dahil olduğunu ifade eder.⁶⁷



Şekil 2. Damien Hirst- Waste (1994)

Postmodern dönemi diğer dönemlerden farklı gösteren bir başka özellik de bu dönemde yer alan sanat çalışmalarında yoğun olarak teknolojinin kullanılmasıdır. Sanatın sonundan önceki döneminde var olan yaratıcı ilham ve imgelem anlamında bilinçdışı artık postmodern dönemde son bulmuş ve yerini teknoloji almıştır. Kuspit bu dönemde teknolojinin çok fazla kullanıldığını ve bu yüzden mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olmadan sanatçı olmanın giderek imkânsızlaştığını ifade etmiştir. Kuspit bu kişileri *teknokrat*⁶⁸ kavramı ile ifade eder. Bu kişiler yaratıcı

Pratiğinde Enstalasyon, Mekan, Nesne Ve Sanatçı Örnekleri”, **Akademik Sanat Tasarım Ve Bilim Dergisi**, c.5., sayı: 11, 2020, s.103.

⁶⁶ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 88.

⁶⁷ **A.e.**, s. 153.

⁶⁸ Kuspit ifade ettiği kişileri *teknokrat* kavramı ile nitelendirmesini şu şekilde ifade edebiliriz. Sanatın sonundan sonraki dönemde diğer dönemlere nazaran çok daha fazla denetim, yönetim ve hâkimiyet söz konusudur. Toplumda var olan denetim, yönetim ve hâkimiyet unsurları her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendisini göstermiştir. Artık yüksek sanat statüsünde yer alan ve kolay bir şekilde erişilemeyen sanat olgusu, sanatın sonundan sonraki dönemde teknoloji aracılığıyla kontrol edilebilir ve istenildiği şekilde hizaya getirilebilen sanat olmuştur. Bkz. **A.e.**, s. 120.

imgelem ya da ilhamdan yoksundur. Bu kişiler aynı zamanda pazarlama özelliğine de sahiptir.⁶⁹ Kuspit buradaki “teknoloji” kavramını şu şekilde açıklar:

Teknoloji bir yandan alternatif bir ilham kaynağı sunarken bir yandan da bilinçdışının güvenilirliğini ve değerini azaltmak için yapılan son cesur girişimdir. Postmodern dönemde eski ve modası geçmiş olarak görülen modern sanat yeniden modernleştirme kılıfı altında kasıtlı olarak yok edilmektedir.⁷⁰

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere postmodern sanatta bilinçdışının yerini teknoloji almıştır ve bu dönemdeki toplumda artık bilinçdışı öcü ya da düşman olarak görülmüştür. Bunun sonucunda sanat teknokrat kişiler tarafından istenildiği şekilde kullanılabilen ve pazarlanabilen bir statüye indirgenmiştir. Sanatın teknokrat kişiler tarafından istedikleri şekilde kullanılması ve pazarlanabilmesi karşımıza pazarlama estetiği kavramını da gündeme getirmiştir. Postmodern dönem ile birlikte gündelik hayatta yer alan hazır-nesneler çok fazla değişime uğratılmadan adeta pazarlama işleminden geçirilerek izleyiciye sunulmaya başlanmıştır. Bunun sonucunda insani değerler ile ürünün ticari değeri arasındaki sınırlar bulanık hale gelmiş ve belirsizleşmiştir. Bu açıdan artık insani olmayan değerler pazarlanarak izleyiciye sunulur. Kuspit açısından postmodern dönemin sorunlarından biri de budur.

Postmodern dönemin bu özelliklerinden dolayı “sanatçı” kavramı da değişime uğramıştır. Bu dönemde sanatçı artık bilinçdışı ve estetik deneyimden yoksun olan sanatçıdır ve gündelik/sıradan olanın temsilcisidir.⁷¹ Sıradan objelerin temsilcisi olan sanatçının amacı da bu dönemde artık üne ya da şöhrete kavuşmak olmuştur. Bundan dolayı sanatçılar varoluş nedenlerini kaybetmişlerdir. Kuspit postmodern sanatçıları şu sözlerle ifade eder: “Gerçek yaratıcılık için gerekli olan yalnızlıklarını -gerçek gizli atölyeyi- terk ettikleri an belirsiz, rasgele bir izleyici kitlesinin reklamcısı haline geldiler.”⁷²

⁶⁹ Kuspit postmodern dönemin başarısının sırrını deneyim pazarlaması özelliğinde bulur. Deneyim pazarlaması, günlük yaşamda edinilen deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlanmasıdır. Buradaki amaç gündelik hayatın içinde yer alan nesneleri estetik nesneler olarak pazarlayarak estetiği sıradanlaştırmak ya da kenara itmektir. Sanatın sonundan önceki dönemde yer alan estetik deneyim yerine artık pazarlama estetiği yer almaktadır. Bkz. **A.e.** s. 94-95.

⁷⁰ **A.e.**, s. 120.

⁷¹ **A.e.**, s. 27.

⁷² **A.e.**, s. 71. Ayrıca postmodern sanat döneminde sanatçının özelliklerine ilişkin Kuspit’in düşünceleriyle ilgili şu kısımlara bakılabilir. Bkz. **A.e.**, s. 27, 71, 72, 78, 81, 90, 110, 129, 189, 190.

Bu açıdan Kuspit için bu dönemde sanatçılar içsel yalnızlıklarını ve bilinçdışı kültürü kaybeden halkın sıradan reklamcılarıdır.

Postmodern sanat dönemin bir başka özelliği de sanatın eğlence yönüdür. Sanatın sonundan önceki dönemde sanat seyirciyi yaratıcı ya da düşündürücü yola sevk ederken, postmodern dönemde sanat eğlence haline gelmiştir; çünkü postmodern dönemde halk ile iletişimin yolu gösteri ve eğlenceden geçmektedir. Böylece bu dönemde sanat eseri ünlü hale gelir; “gerçi zaten şöret, kutsallığın seküler biçimidir, yani ilahı/ruhu olmayan kutsallıktır.”⁷³ Oysa Kuspit’e göre sanat, ruhun derinliklerine inen bir su aracıdır.⁷⁴ Bu araç ile birlikte sanatçı kendi estetik deneyimini somut bir formda temsil ederken diğer yandan da seyirci bu sanat eseri aracılığıyla estetik bir deneyim yaşamaktadır. Fakat bu estetik deneyim postmodern dönemde yerini eğlence deneyimine bırakmıştır. Bu yüzden sanat artık bilinçdışı derinliklerinden gelen bir ifşa değildir, aksine kültürel bir eğlenceye hizmet eden araç konumundadır. Kuspit’in ifadesiyle “postmodernizmin sloganı herkes için kültür turizmidir.”⁷⁵ Bu kültür turizmi gündelik hayattan beslenen, hazır-nesneleri ve özellikle röprodüksiyonu içine alarak kendisini seyirciye bir kültür şöleni olarak sunar. Bu kültür turizminde ya da kültür şöleninde yaratıcılık değil, paketleme biçimi önemlidir. Yani ortaya konulan ürünün niteliği ürünün nasıl paketlenildiği ve nasıl sunulduğuna bağlıdır.

Postmodern dönemin bir başka özelliği de ruhun bedene indirgenmesidir. Kuspit ruh ve bedenin ideal bir birliği olması gerekirken, postsanat kültüründe ruhun bedene indirgenerek buraya hapsedildiğini ifade eder.⁷⁶ Bu dönemde yer alan sanat çalışmaları da yaşamın yüce yönünü ve gerçekliğini çökerterek bunların bir kandırmacadan ibaret olduğunu varsaymıştır.

Postmodern dönemde karşımıza çıkan diğer bir farklılık sanatçıların çalışmalarını meydana getirdikleri mekânların kendilerine ait atölyeler yerine sokakların olmasıdır. Kuspit sanatçıların bu yöndeki tercihini merkez fikrinin yoksunluğu itibarıyla şöyle açıklar:

⁷³ A.e., s. 106.

⁷⁴ A.e., s. 126.

⁷⁵ A.e., s. 124

⁷⁶ A.e., s. 131.

Sanatçının merkezi artık incelediği her şeye hâkim olduğu atölyeden çıkıyor; sanatçı sokakta, yani herkesin marjinal olduğu bir toplumsal ortamdaki herhangi bir marjinal kişiliğe dönüşerek merkezden yoksun kalıyordu; çünkü sokakların merkezi yoktur. Kalabalığın içinde kimse kendini merkeze alamaz, çünkü kalabalığın içinde bir merkez modeli yoktur. [...] Nicolas Cusanus'un evreni gibi, kalabalık da merkezi her yer olan, çevresi sonsuz bir çemberdir; bu da kendisinin de içindekilerin de hiçbir yerde olmadığı anlamına gelir.⁷⁷

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Kuspit açısından sanatçının kendisine ait olan atölyesi onun dünyasında merkezi bir öneme sahip iken, postmodern sanatçının mekânı merkezîlikten uzak sonsuz bir çemberdir. Böylece sanatçı bu ortamlarda kendisini merkeze almadan marjinal bir kişiliğe bürünür. Bu yüzden Kuspit sanatsal yaratımda atölyenin önemli bir yeri olduğunu düşünür, çünkü atölye sanatçıya yalnızlık ve sessizlik ortamını temin ederek onun kendi sesini duymasına imkân sağlar. Sokak ise merkezîlikten yoksun bir mekân olmasından dolayı sanatçının kendi sesini duymasına imkân sağlamaz.⁷⁸

Son olarak postsanatın bir başka özelliği de bu dönemde müzelerin değişime uğramasıdır. Kuspit için müzeler kutsal mekânlardır, fakat postmodern dönemde müzeler bu özelliğinden sıyrılarak eğlenceyi merkeze alan şık bir bulvara dönüşmüştür. Bu yüzden müzelerin kutsal bir yanı kalmamıştır. Bu durum postmodern dönemde seküler ve kutsalın kolay bir şekilde birbirine karıştığını gösterir.⁷⁹ Dolayısıyla bu dönemde bilinçdışı unsurun devre dışı bırakılması itibariyle sanatın sonu fikrinin de postmodernitenin genel karakteristiğinden bağımsız düşünmemek gerekir.

⁷⁷ A.e., s. 70.

⁷⁸ A.e., s. 192.

⁷⁹ A.e., s. 155.

1.3.2.Estetiğin Kötülenişi

“Estetik yoksa eğer, sanat eserinden geriye ne kalır?”⁸⁰

Donald Kuspit estetiğin kötülenişi ve postmodern dünyada yer alan sanat çalışmalarını “*postestetik*”⁸¹ kavramı ile açıklar. Postestetik ya da postestetik süreç Duchamp’ın hem fikirlerinde hem de eserlerinde gördüğümüz gibi estetiğe karşı olma, sanatın özünde yer alan estetik kavramını ortadan kaldırma ve önemsizleştirmedir. Kuspit’in iddiasıyla postestetik süreçle birlikte sanat estetik değerinden tamamen yalıtılır ve arındırılır. Böylece postestetikte sanat artık estetik deneyimin, yaratıcı imgelemin ve güzellik gibi kavramların olmadığı bir duruma girmiştir. Postmodern dönemin bir özelliği olarak Kuspit sanatın geldiği bu noktayı postestetik ya da anti-estetik kavramları üzerinden değerlendirir.

Kuspit postestetik kavramını Duchamp’ın fikirleri ve eserleri üzerinden açıklamaya çalışır. Postestetik Duchamp’ın fikirlerinde ve eserlerinde gördüğümüz bir tür anti-estetik kavramı ile ilişkilidir ve buradan beslenir. Duchamp göze hitap eden ve göze güzel gelen *retinal sanata* karşıdır. Sanat kavramının içinde yer alan güzel, beğeni ya da hoş kavramları Duchamp ile sanatın özünden atılmıştır. Bu açıdan Duchamp kendisinin hazır-nesne seçimini herhangi bir estetik beğeniye göre yapmadığını açıkça ifade eder. Ona göre bir hazır-nesnenin seçimi iyi ya da kötü beğenisinin yokluğuyla, uyusukluk olgusuyla ya da görsel kayıtsızlık tepkisi ile gerçekleşir.⁸² Duchamp’ın buradaki amacı sanat eserini estetik temelinde değerlendirmeye ve analiz etmeye karşı çıkmaktır. Yani estetik beğeni göz ardı edilerek kenara itilir. Bu yüzden Duchamp hazır-nesneleri estetik deneyim olmadan seçerek kendisine kadar gelen geleneksel sanat anlayışına da meydan okumuş olur.

⁸⁰ A.e., s. 37.

⁸¹ A.e., s. 44.

⁸² Arthur Danto, **What Art Is**, Connecticut, Yale University Press, 2013, s. 25.



Şekil 3. Marcel Duchamp- Çeşme (1917)

Kuspit ayrıca Duchamp'ın anti-estetik görünümüne sahip hazır-nesneleri üzerinden şunları belirtir:

Hazır-nesne daima izleyiciyi kandırır, izleyicinin getirdiği yoruma üstün gelir; bu özelliğiyle de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir. Gerçekten de toplumsallaşmaya direnir, anlaşılmaçlığını korur. Ab sürd ve zevksizdir -iyi ve kötü zevkin ötesindedir, çünkü saçmadır, tuhaftır. [...] Hazır-nesnelerin var olmasının tek nedeni izleyicinin beklentilerini kırmak gibi görünmektedir. Gelecek nesillerle, yani izleyicinin beklentilerini kırmak gibi görünmektedir. Gelecek nesillerle, yani izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek için vardır.⁸³

Kuspit'in bu ifadelerinden anlaşılacağı üzere hazır-nesne anlaşılmaçmaz, tuhaf ve estetikten yoksundur. Böyle bir görüntü bizi Kuspit'in ifadesiyle postestetik kavramına götürür. Duchamp özelinde sanatın sonundan sonraki dönemde yer alan hazır-nesneler ile yapılan sanat çalışmaları bu açıdan Kuspit için postestetik ya da anti-estetik bir görünümüne sahiptir. Bu dönemde yer alan sanat çalışmaları estetik açıdan bir değişim ya da bir tür dönüşüm geçirmemiştir. Hazır-nesneler herhangi bir dönüşüm geçirmemenin yanı sıra aynı zamanda onlara biçim vermek için neredeyse hiç çaba sarf edilmemektedir. Kuspit'in ifadesiyle "biçim minimum, konuyla maksimum düzeydedir; böylece en azından estetik açıdan bakıldığında dengesiz bir sanat eseri çıkmıştır ortaya."⁸⁴ Ayrıca bu bakış açısına göre biçimi maksimum düzeye çıkarmak boşuna ve

⁸³ Kuspit, **Sanatın Sonu**, s. 39.

⁸⁴ **A.e.**, s. 52.

gereksiz bir çabadır. Konunun tek başına bulunması postestetik bakış açısına göre tek başına yeterli bir sanatsal ifadedir.

Duchamp temelinde hazır-nesnelerin sanatın içine dahil edilmesi ve gerçek nesnelerden ayrılamayacak düzeye gelip sınırların bulanıklaşması, estetik deneyimin yani bilinçdışının kenara itilmesi, biçimin çaba sarf edilmeksizin minimum düzeyde bırakılması ve anti-estetik ya da postestetik niyetle estetiğin kenara itilmesi Kuspit'in sanatın sonu düşüncesini oluşturmaktadır. Tüm bu değindiğimiz noktalar bizi sanatın sonuna götürmektedir. Postmodern dönemde sanat bu özellikleri barındırmamasından dolayı sona ulaşmıştır.

II. BÖLÜM: ARTHUR DANTO VE SANATIN SONU TEZİ

Çağdaş dönem estetik teorisyenlerinden Arthur Danto (1924-2013) 1986 yılında yayımladığı “End of Art” adlı makalesiyle sanatın sonu tezini ortaya atmıştır. Danto bu makalesinde sanatın sonunun nasıl meydana geldiğini, bu durumun ne anlam ifade ettiğini ve bu fikrin neden savunulabilir olduğunu açıklamaya çalışır. Danto bu görüşünü “End of Art” makalesinde ayrıntılı bir şekilde açıklamış olmakla birlikte onun sanatın sonuna dair yazdıkları sadece bu eserle sınırlı değildir. Onun genelde sanat felsefesine özelde ise sanatın sonuna ilişkin görüşleri **What is Art?**, **Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective** ve **After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History** gibi çalışmalarında yansıtılmaktadır.

Sanatın sonu tezi sanatın tamamen bittiği ya da artık sanat eserlerinin üretilmeyeceği gibi bir fikri çağrıştıracaktır. Bu tez ilk bakışta böyle bir iddiaya sahip görünse de, aslında Danto’nun metinlerinden bu kavramın çok yönlü olduğunu ve çağrıştırdığı bu imalardan farklı birçok anlama geldiğini söylemeliyiz. Bu açıdan Danto’da çok yönlü bir kavram olan ve içine farklı alanları dahil eden “sanatın sonu” fikrini üç farklı perspektif üzerinden ele alıp değerlendirebiliriz. Aynı fenomenin üç farklı uzantısı olarak ele alacağımız bu noktalar şunlardır:

- 1) Hegel’ci çizgide sanatın sonu tezi
- 11) Tarih yazımı ile ortaya çıkan sanatın sonu tezi
- 111) Yeni bir dönemin başlamasına sebep olan sanatın sonu tezi⁸⁵

⁸⁵ Raquel Cascales, **The Development of the Sense of ‘the End of Art’ in Arthur Danto**, Rivista di Estetica, Vol.68, Ed. by. Jacopo Domenicucci, w. Place, Rosenberg & Sellier Press, 2018, s. 2.

2.1.Hegelci Çizgide Sanatın Sonu

Danto sanat tarihinde yer alan anlatılara felsefi birer olgu gözüyle bakar ve bu anlatılardan yola çıkarak sanatın sonu fikrine ulaşmaya çalışır. Ona göre sanat tarihi belirli anlatılardan geçerek öz-farkındalığına erişme sürecidir. Danto'nun genelde sanat tarihi felsefesi özelde de sanatın sonuna dair fikirlerini ortaya koyarken merkeze aldığı kişi Hegel'dir. Danto bu noktada kendisini her ne kadar “gelecekte doğmuş bir Hegelci” olarak adlandırsa bile Hegel'in metafizik temelli düşünce sistemini de tamamen benimsemez:

Hegel'in sanata ilişkin tarihsel tasavvurunun, düşüncesinin genelinden ne ölçüde yalıtılabileceğini bilmiyorum. Ben bile zaman zaman “gelecekte doğmuş bir Hegelci” olduğumu düşünsem bile, Hegel'in genel fikir çerçevesini olduğu gibi kabul edip edemeyeceğimden emin değilim.⁸⁶

Danto'nun bu ifadeleri onun Hegel'in düşüncelerine temkinli yaklaştığını gösterir. Başka bir deyişle Hegel'in düşünce sisteminden faydalanan Danto onun düşüncelerini olduğu gibi de benimsemez.⁸⁷ Bu açıdan Danto'nun, Hegel'in sanat tarihi felsefesi ve sanatın sonu fikrini tevarüs etmekle birlikte, onun Hegel okumasının metafizik içerikten bağımsız olarak yalnızca sanat alanıyla sınırlı olduğu söylenebilir. Buna göre Danto, zamanının sanatsal gerçekliğine uyan Hegelci sanat tarihi anlayışını benimserken, onun tüm diyalektik sistemini de kabul etmez. Bu açıdan Danto sanatın sonu fikrini Hegel'in Mutlak Tin'inden bağımsız olarak değerlendirmeye çalışır. Danto'nun bu tarz bir Hegel okuması, aslında onun metafizik sistemi devre dışı bırakarak yalnızca sanatsal alanla sınırlı kaldığını gösterir. Bu bakımdan Danto Hegel'in tezini çağdaş sanatın yeniden yorumlanması açısından yararlı bulsa da, açık bir biçimde Hegelci olmak da istemez.⁸⁸

⁸⁶ Arthur Danto, **Beyond The Brillo Box, The Usual Arts in Post-Historical Perspective**, University Of California Press, London, 1998, s. 9.

⁸⁷ Sözelimi Danto felsefe ve sanat arasındaki ilişki üzerinden kurduğu kendi sanat felsefesinde Hegel'in Mutlak Tin kavramına yer vermez. Bu açıdan onun hem sanatın sonuna ilişkin görüşleri hem de genel anlamda sanat felsefesinde herhangi bir metafizik ilkeye bağlı kalmaması itibarıyla özel bir konumu bulunmaktadır. Danto'nun sanata dair fikirlerinde Hegel'e başvurması sanatın felsefi olarak benimsenmesi için bir model oluşturmaya bağlamında değerlendirilebilir. Bkz. Robert Kudiella, “According To What: Art And The Philosophy Of The ‘End Of Art’”, **History and Theory**, Vol. 37, no. 4, w. Place, Wesleyan University Press, 1998, s. 93-94.

⁸⁸ Cascales, “The Development of the Sense of ‘the End of Art’ in Arthur Danto”, s. 2.

Hegel metafiziğinde Mutlak Tin aracılığıyla gerçekleşen ve reflektif, içsel ve ilerlemeci bir süreci içeren tarih anlayışı hakimdir. Aslında Danto da reflektif ve içsel bir süreci içeren bir sanat tarihi anlayışı benimsemekle birlikte, Hegel'den farklı olarak bu sürecin merkezine Mutlak Tin'i değil, sanatın kendisini yerleştirir. Bu yüzden yukarıda da ifade edildiği gibi Danto'nun Hegel okuması Mutlak Tin merkezli olmaktan çok, sanatsal alanla sınırlıdır. Bu bağlamda Danto'nun Hegel'i alımlamada merkeze aldığı görüş, sanat tarihinin gelişimsel ve öz-farkındalığına erişim imkânı sağladığıdır. Hegel'in düşünce sisteminde Mutlak Tin'in sanat, din ve felsefeden geçerek öz-farkındalığına erişmesi gibi, Danto için de sanat bir dizi süreçten geçerek öz-farkındalığa erişir. Bu süreçler sanat tarihinde ortaya atılan ve savunulan her türlü teori ve akımı içeren anlatılardır (*narrative*). Dolayısıyla Hegel'de Mutlak Tin, Danto'da ise bizzat sanatın kendisi öz-farkındalığına erişir. Bu yüzden Danto için sanat, tarihin tüm aşamalarından ve anlatılarından geçerek nihai olarak bilinç düzeyine yükselir. Böylece Danto'da anlatılar aracılığıyla öz-farkındalığına ulaşan sanat sonunda özgürlüğüne kavuşur. Başka bir ifadeyle tarih boyunca belirli bir anlatı, teori, akım ya da ilkenin boyunduruğu altında kalan sanat, gelişim ve ilerleme süreci sonunda kendi öz farkındalığına ulaşır. Bu yönüyle Danto'nun Hegel'den almış olduğu gelişimsel tarih anlayışını bu şekilde sanat tarihine uyguladığını görmekteyiz.⁸⁹ Bu uygulamada Hegel'den farklı olarak Danto sanatı öz-farkındalığın öznesi olarak merkeze yerleştirir.

Danto'nun estetik anlayışında sanat tarihinin birçok anlatıdan meydana geldiği daha söylemiştik. Onun sanat tarihine dair söylemlerinden ve Hegel'i takip ettiğini belirten ifadelerinden şu yorumu çıkarabiliriz: Tarih sonrası döneme kadar sanat, kendi özünde gizli ve örtük “son” kavramını içerecek tarzda belirli bir amaca doğru yol alır.⁹⁰ Bu amaç Danto için sanatın öz-farkındalığa erişmesidir. Sanat bu amaç ile gelişimsel bir yapıya sahip olan sanat tarihinde belirli anlatılardan geçer ve en sonunda öz-farkındalığına erişir. Bu açıdan Hegel hem özcü hem de tarihselci yöntemi

⁸⁹ Danto Hegel'in düşünce sisteminden özellikle sanat tarihi felsefesi ve sanatın sonu tezini ele alır. Bir bütün olarak Hegel'in metafizik temelli düşünce sistemi söz konusu olduğunda bir hayli temkinli davranan Danto'nun Hegel okuması bu bakımdan sanat alanıyla sınırlıdır. Bkz. Brigitte Hilmer, “Being Hegelian After Danto”, **History and Theory**, vol. 37, no. 4, w. Place, Wesleyan University, 1998, s. 71.

⁹⁰ Owen Hualatt, “Hegel, Danto, Adorno, and The End and After of Art”, s. 746.

benimsemesi gibi, Danto da aslında her ikisini metafiziğe düşmeden benimser ve uzlaştırmaya çalışır. Danto'nun estetik anlayışına karşı en ciddi itiraz ve eleştiriler de onun özcülük ve tarihselcilik meselesine ilişkin getirmiş olduğu yorumlara yöneliktir.⁹¹ Zira özcülük ve tarihselcilik genelde birbirine karşıt iki durum olarak görülür. Ancak Danto amaç olarak bu iki kavramı birbiri ile uyumlu hale getirmeye çalışır. Dahası Danto için bu iki kavram hem uyumludur hem de sanat söz konusu olduğunda birbiriyle bağlantılıdır.⁹² Bununla birlikte Danto'nun bu iki kavramı birbiriyle uyumlu hale getirirken özcü çizginin daha baskın olduğunu görürüz. Bunun sebebi Danto'nun sanatın özüne dair ortaya koyduğu görüştür. Ona göre sanatın özü her zaman ve her yerde geçerlidir ve tarihsel anlatılara bağlı değildir.⁹³

Öte yandan Danto açısından sanat tarih aracılığıyla misyonunu yerine getirir ve en sonunda öz-farkındalığına erişir. Sanatın özünün ortaya çıkması için bu bakımdan tarih gereklidir. Başka bir deyişle sanatsal çoğulculuğun özcülüğü imkânsız kıldığı düşünülse de Danto, mevcut olduğu sürece bu farklılıkların tek, evrensel ve özsel bir kavramı düşünmenin önünde engel olmadığını, dahası kendisinin bu kavramı ortaya koymaya katkı sunduğunu iddia eder.⁹⁴ Zira Danto için sanatın tarihsel boyutu sona erse de özü devam eder. Diğer bir deyişle “özcülük” Danto'nun sanat felsefesinde birincil unsur iken, sanatın “tarihselliği” sanatın özünü keşfetmede yardımcı ikincil unsurdur. Danto böylece özcülük ve tarihselcilik kavramlarını birleştirmeye çalışır. Danto'nun özcülük ve tarihselcilik yöntemlerini uzlaştırmaya çalışması konusunda Gaiger şu yorumlarda bulunur:

⁹¹ Danto'nun özcülük ve tarihselcilik noktasındaki düşüncelerine yönelik en ciddi itiraz ve eleştiri Noël Carroll tarafından ortaya atılmıştır. Bkz. Noël Carroll, “Essence, Expression, and History, Arthur Danto's Philosophy of Art”, **Danto and His Critics**, w. Place, Wiley-Blackwell, 2012, s. 118-145.

⁹² Arthur C. Danto, “The End of Art: A Philosophical Defense”, **History and Theory**, w. Place, Wesleyan University Press, Vol. 37, no. 4, 1998, s. 128.

⁹³ Danto'nun sanat felsefesinde tarihselcilik ve özcülük ilişkisini daha iyi anlamak için öz (*essence*) ve uzantı (*extension*) kavramları arasındaki farka dikkat çekilebilir. Sanatın özü bir şeyin sanat eseri olup olmadığıyla ilgiliyken, onun uzantısı herhangi bir eserin tarihsel olarak varlığını belirler. Yani öz sanatı tanımlarken, uzantı o sanat eserinin tarihsel olması ve tarihsel olarak yorumlanmasıyla alakalıdır. Bu yönüyle sanatın özü zamansız ve her yerde geçerli iken, uzantısı tarihsel olana indekslenmiştir. Sanatın sona ulaşması ile tarihselcilik sona ererken, özcülük sanattan felsefeye aktarılmıştır. Yani “sanat” kavramında daimî kalan tarihsel değil, özcü boyuttur. Bkz. Michael Kelly, “Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art”, **History and Theory**, Vol. 37, no. 4, w. Place, Wesleyan University Press, 1998, s. 31-34.

⁹⁴ Danto, “The End of Art: A Philosophical Defense”, s. 128.

Danto'nun sanat felsefesi hem özcü hem de tarihselcidir. 'Sanat eseri' teriminin zaman içinde değiştiğini kabul ettiği ve sanatın gerçek doğasını nasıl tanıdığımıza dair tarihsel bir açıklama sağlamaya çalıştığı için o bir tarihselcidir. Kendi sanat açıklamasını her zaman ve her yerde tüm sanat için doğru kabul ettiği, yani terimin tüm olası uzantılarını kapsadığı sürece de özcüdür. Teorisi daha geniş bir sanat tarihi felsefesine gömülmüş olsa da onun nihai amacı gerekli ve yeterli koşullar açısından hâlâ özcü bir sanat tanımıdır.⁹⁵

Gaiger'in bu ifadelerinden anlaşıldığı gibi Danto'nun sanat felsefesi sanat tarihi felsefesi ile iç içedir ve özcü tavrı dışlamaz. Bu bakış açısıyla da sanat, tarih boyunca bir dizi süreçten geçerek sona ulaşır. Bu son ile birlikte sanat kendi doğasını gerçekleştirir ve kendisini felsefeye teslim eder. Sanatın özüne ulaşmasında tarihselcilik bu yönüyle gereklidir. Ancak sanatın sona ulaşmasıyla birlikte tarihselcilik de işlevini yitirir. Daimî olarak kalan ise her yerde ve her zaman işlevselliğini sürdüren sanatın özüdür.

Danto sanatın öz-farkındalığa erişmesini Hegel'in fikirleriyle benzerlik gösteren ve kişinin kendini keşfetmesi üzerine kurulan *Bildungsroman* türüne benzetir. Bildungsroman denen Alman roman türünde, roman kahramanlarının zamanla kendilerine dair farkındalığa varma ve kendilerini keşfetme aşamaları yer alır. Bu farkına varma aşaması öykünün tam da sonuna düşer; fakat bu son aslında kahramanın geriye kalan hayatının ilk günüdür.⁹⁶ Yani aslında son, hayatının geri kalanının yeni başlangıcıdır.⁹⁷ Son bulma fikrini Bildungsroman türü üzerinden açıklayan Danto bu roman türünü Hegel'in **Tinin Görüngübilimi** adlı kitabına benzetir. Yukarıda ifade ettiğimiz gibi Hegel'in temelde varlık, özelde tarih modeli ilerlemeci, gelişimsel ve öz-farkındalığa erişme imkânı sağlayan bir yapıdadır. Bu yönüyle Bildungsroman türü de Hegel'in düşünceleriyle örtüşür. Varlığın merkezini oluşturan Mutlak Tin de Bildungsromanlarda kahramanların yaşadığı deneyimlerde olduğu gibi belirli aşamalardan geçerek öz-farkındalığına erişir.⁹⁸ Bunun yanısıra Danto Hegel

⁹⁵ Jason Gaiger, "Art as Made and Sensuous: Hegel, Danto and the 'End of Art'", **Hegel Bulletin**, Vol. 21, no. 41/42, w. Place, Cambridge University Press, 2000, s. 110.

⁹⁶ Arthur C., Danto, **After the End of Art**, Princeton University Press, 2014, s. 4.

⁹⁷ *Bildungsroman*, bir insanın akıl ve duygu gibi manevi yeteneklerinin işlenişini, onun yaşadığı çağ ve toplumun istediği biçime girmesini, bu oluşuma katkısı olan maddi-manevi etmenleri, geçirilen aşamaları, sonunda da ulaştığı kişiliği konu alır. Bkz. Gürsel Aytaç, **Edebiyat yazıları I**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990, s. 276.

⁹⁸ Hegel için gerçeklik tümüyle diyalektik bir sürece tabidir. Bu diyalektik sürecin son aşaması Mutlak Tin'in kendi öz-farkındalığına erişmesidir. Diyalektik sürecin bu son aşaması tam bir özgürlük halidir.

düşüncesindeki sanat-din-felsefe aşamalarının tümünü sanatın sonu fikrine yerleştirmeyiz. Danto bunlardan sadece sanat alanını alarak “sanatın sonu” fikrini ortaya atar. Tıpkı Mutlak Tin’in tarih boyunca aşamalardan geçmesi gibi, sanat da belirli anlatılardan geçerek sona ulaşmasıyla öz-farkındalığına erişir. Bu öz-farkındalığına erişme ile kendi misyonunu da felsefeye devreder. Sanatın bir dizi süreçlerden geçerek kendisini felsefeye teslim etmesi yönü, Hegel ile benzerlik gösterdiği bir diğer yöndür.

Danto’ya göre sanatın bir dizi süreçlerden geçerek kendi öz-farkındalığına erişmesi ve sona ulaşmasında iki önemli durum bulunmaktadır. Bunlardan birincisi genelde fotoğrafın sonrasında da sinemanın ortaya çıkması diğeri ise gelecek başlıklarda daha detaylandıracağımız Andy Warhol’un *Brillo Kutuları*.⁹⁹ Fotoğrafın icadı ile sanat tarihinde yer alan *mimesis* teorisi sarsıntıya uğramıştır, çünkü fotoğraf ve sinema dış dünyayı insanın el becerisinden çok daha iyi bir şekilde taklit eder. Warhol’un *Brillo Kutuları* ise Danto’nun sanat felsefesinde çok daha önemli bir yer tutar. Warhol’un *Brillo Kutuları* ile sanat kendi öz-farkındalığına erişmiştir. Zira Warhol’un *Brillo Kutuları* ile sıradan Brillo Kutuları arasındaki ayırım görsel algılarla tayin edilemez hale gelmiştir. Bu durumun sonucunda ise şu sorular ortaya çıkmıştır: Marketteki sıradan Brillo Kutuları sanat eseri değilken Warhol’un *Brillo Kutuları* neden sanattır? Bu soru karşısında *mimesis* teorisi yetersiz kalmıştır. İşte tam bu noktada Danto sanatın özünün algısal ölçütlere bağlı olamayacağını ifade eder ve Hegel’in şu sözlerine yer verir: “Sanat bizim için gerçek hakikati ve yaşamı yitirmiş ve gerçeklikte eski zorunluluğunu sürdürmek yerine fikirlerimize aktarılmıştır.”¹⁰⁰ Hegel’in bu sözlerinden sonra Danto kendi yorumunu şöyle ortaya koyar:

Hegel artık sanatın bizi ister öz gönderimsel ve örnek bir roldeki sanat ister edimsel felsefe biçiminde olsun, özellikle de kendi doğasına dair “entelektüel tefekküre” davet ettiğini söyler

Bu son aşamaya kadar en yüksek gerçekliğe sahip Mutlak Tin kendine yabancılaşmış durumundadır. Fakat son aşamada bu yabancılaşmadan kurtularak kendi öz-farkındalığına erişir. Danto açısından Hegel’in sisteminde gerçekliğin diyalektik bir süreçte dahil olması gibi sanatın tarihi de diyalektik bir süreçte tabidir. Sanatın sona ulaşmasıyla sanat kendi öz-bilincine erişir. Sanatın tarihi boyunca sanat kendisine yabancılaşmıştır. Çünkü sanatın tarihi boyunca sanat belirli üslupların baskısı altında kalmış ve bu durum sanatın kendisine yabancılaşmasına sebep olmuştur. Fakat sanatın sonu ile sanat, bu yabancılaşma durumundan çıkarak özgürlüğüne kavuşur. Bu yüzden Danto sanatın tarihinin sona erme ya da sona ulaşma durumunu olumsuzlamaz aksine bu duruma olumlu bir anlam yükler.

⁹⁹ Buradan itibaren Andy Warhol’un *Brillo Kutuları* ile ticari amaç için üretilen Harvey’in Brillo Kutularını ayırt etmek için Warhol’un *Brillo Kutuları*ni ifade ederken yazı şeklini italik olarak kullanacağız.

¹⁰⁰ Danto, *After The End of Art*, s.148.

ve bunda da haklıdır. Altmışlı yılların sonlarında ve yetmişlerde sanatçılar bu noktaya erişmiş olduğu için geri dönme zamanının geldiğine inanıyorlardı, eskimiş tarzlara değil tam da “gerçek hakikat ve yaşam”a.¹⁰¹

Bu açıdan Danto için sanatın özü algısal ölçütler yerine entelektüel düzeye bağlıdır. Sanat *Brillo Kutuları* ile kendi misyonunu algısal düzeye sahip olan felsefeye teslim eder ve bir tür dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm aynı zamanda özgürleşmeyi de beraberinde getirir.¹⁰² Çünkü sanat sona ulaşınca kadar bir dizi anlatıların tahakkümü altına girmiştir. Sona ulaşması ile birlikte sanat kendi özüne sınır çeken anlatılardan kurtulmuş ve özgürleşmiştir. Artık belirli bir anlatı, metafizik temelli ilke ya da görsel nitelikler işlevselliğini yitirmiştir. Bu yönden Danto’nun bu dönemi temele alarak oluşturduğu sanat anlayışını, geleneği kutsama ve sanatı özüne dair üretilen anlatılardan kurtarma çabası olarak da görülebiliriz.¹⁰³ Bu yüzden hem Hegel’in felsefesinden ödünç aldığı bu fikirler hem de Bildungsroman türünün özelliğinden faydalanarak Danto sanatın sonu fikrini olumlar. Bu son ilk bakışta olumsuz bir anlam ifade ediyor gibi görünse de, Danto açısından olumlu bir anlama sahiptir; çünkü bu son ile birlikte sanat kendi öz-farkındalığına erişmiş ve yeni bir dönemin başlamasına sebep olmuştur. Danto bu döneme tarih sonrası dönem adını vermektedir.

Bunun yanısıra sanatın sonu bir bitiş de değildir. Aksine bu son yeni bir dönemin başlamasına imkân sağlar. Bu sürecin en son durağı sanatın öz-farkındalığına erişmesidir. Bildungsroman denen Alman roman türünde roman kahramanlarının zamanla kendilerine dair bir farkındalığa varması gibi sanat da kendi öz-farkındalığına erişir. Sona erme ile birlikte sanat kendi misyonunu tamamlayarak görevini sonlandırır

¹⁰¹ A.e., s.148.

¹⁰² Sanatın özgürleşmesi kendi özünün tamamen değiştiği anlamına gelir. Bu değişimleri üç noktadan ele alabiliriz. İlki bu özgürleşme ile birlikte sanatın kendini tanımla görevi felsefeye aktarılır. Yani sanat artık kendini tanımlama misyonuna sahip değildir. İkinci olarak sanat artık postmodernidir. Çünkü sanatı modern yapan şey kendisini tanımlama girişimlerinde bulunmasıdır. Sanatın artık postmodern olmasıyla birlikte kendisini tanımlama girişimi son bulmuştur. Üçüncüsü ise sanatın kendini tanımlama misyonunu felsefeye devretmesi ile birlikte sanat artık tarih sonrasıdır. Tarih sonrası dönem ile birlikte sanat kendi misyonunu felsefeye devretmiş ve felsefe ile yollarını birbirinden ayırmıştır. Bkz. Michael Kelly, “Essentialism and Historicism in Danto’s Philosophy of Art”, s. 36.

¹⁰³ Jürgen Lawrenz, “Danto and the Pale of Aesthetics”, *The European Legacy*, w. Place, Routledge, Vol. 23, No:6, 2018, s. 660.

ve kendisini felsefeye teslim eder. Bu durum ise hem sanat felsefesinin ortaya çıkmasına hem de tarih sonrası dönemin başlamasına sebep olmuştur.

2.2.Tarih Yazımı Bakımından Sanatın Sonu

Danto başta sanat tarihine¹⁰⁴ dair olan görüşlerini **End of Art** makalesi olmak üzere farklı metinlerinde dağınık olarak yer vermiştir. Sanatın tarihine getirmiş olduğu bu görüşler onun sanat tarihi felsefesine ilişkin görüşlerinin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Bunlarla birlikte Danto bu fikirler eşliğinde ortaya koyduğu “resim merkezli sanat tarihi yazımı” ile sanatın sonu fikrine ulaşır. Çünkü sanatın tarihi birçok anlatı ve bu anlatıların oluşturduğu aşamaları içeren öz-farkındalığa ulaşma sürecidir. Bu öz-farkındalığına erişme sürecinde olan sanat, tarih içerisinde¹⁰⁵ üç dönüm noktasından geçmiştir:

- 1- Vazari epizodu
- 2- Greenberg epizodu¹⁰⁶
- 3- Tarih sonrası dönem

İlk iki epizoda ek olarak Danto’nun çalışmalarında yer alan ifadeler ışığında çağdaş dönem ifadesi yerine kullandığı tarih sonrası dönemi eklemeyi uygun gördük. Çünkü Danto açısından tarih sonrası dönem diğer epizodlar gibi bir tür dönüm noktasıdır ve yeni bir görünüme sahiptir. Ayrıca diğer epizodlardan farklı özellikleri içermektedir. Ancak bu dönüm noktalarını incelemeye geçmeden önce, Danto’nun tarih yazımı ya da tarih okumasının ne anlama geldiği hususu üzerinde durmak gerekir.

Danto sanat tarihini ele alırken oluşturduğu bu başlıklar ile hem sanat tarihini hem de bu tarihsel süreç ile birlikte sanatın nasıl sona ulaştığını açıklamaya çalışır. Bu yüzden Danto’nun sanat tarihine dair sınıflandırmaları ve yorumlamaları onun genelde sanat felsefesine özelde de sanatın sonuna dair görüşleri için temel oluşturmaktadır.

¹⁰⁴ Danto’nun tarih yazımı bakımından sanatın sonu tezi Batı sanatına yöneliktir ve örneklerini buradan alır. Danto’nun Batı sanatını seçmesi onun fikirleriyle de örtüşür, çünkü Batı sanatı beş yüz yıldan daha fazla bir süre boyunca sanatın özünü tanımlamak adına girişimlerde bulunmuştur. Bkz. Brigitte Hilmer, “Being Hegelian after Danto”, s. 75.

¹⁰⁵ Danto’ya göre bu dönemlerden önce de sanat vardı. Fakat sanat sanatsal bir amaçtan ziyade dinsel bir amaca hizmet ediyordu.

¹⁰⁶ Danto, **After The End of Art**, s. 125.

Ayrıca Danto'nun bu düşüncesi yukarıda yer alan başlıkta ifade ettiğimiz gibi bizlere Hegel'in felsefesinin onun üzerindeki etkisini göstermektedir. Çünkü Hegel'in felsefesinde tarihsel bir yöntem ve özsel bir yöntem iç içedir ve Danto açısından Hegel dışında hiçbir filozof sanatın tarihsel boyutunu önemsememiştir.¹⁰⁷ Danto Hegel'den aldığı bu yöntemi kendi felsefesinde bir araya getirmiş ve bu düşünceleri sanatın sonu fikrinin oluşmasında temel oluşturmuştur. Sanat, tarihsel bir süreç içinde öz-bilincine ulaşma hedefinde ilerler ve bu süreç içerisinde bir dizi olaylardan geçer. Danto Hegel'den ödünç aldığı tarihsel yöntem ve özsel yöntem meselesini şu sözlerle ifade eder:

Sanatta her yerde ve daima aynı olan bir tür tarih ötesi (*transhistorical*) bir öz vardır. Ama bu öz kendisini yalnızca tarih vasıtasıyla açığa vurur.¹⁰⁸

Danto'nun bu ifadelerinden hareketle sanatın daimî özelliği olduğunu ve bu daimî özelliklerini ancak tarih aracılığıyla ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden Danto'nun sanat felsefesine dair görüşlerinde kendisine ait sanat tarihi yazımı ve tarzı önemli bir yer işgal etmektedir.

Danto'nun sanat tarihi yazımında ilk olarak ele aldığı epizod ya da dönüm noktası Vasari epizodudur. Vasari epizodunun şekillenmesinde Rönesans döneminin etkisi büyüktür. Rönesans ile birlikte sanatın merkezine artık estetik kaygılara sahip ve gerçekliği taklit ettiği ölçüde başarılı olan sanatçı gelmiştir. Yani bu dönemde göze çarpan iki nokta vardır. Bunlardan birincisi sanat bu dönemde estetik kaygılara hizmet etmektedir. İkincisi ise dış dünyayı taklit etme anlamında *mimesis* teorisinin bu dönemde hâkim bir paradigma olmasıdır. Sanatın estetik kaygılara hizmet eden bir pozisyonda olmasından ve merkezinde *mimesis* teorisinin yer almasından dolayı bu dönem bir tür dönüm noktasıdır. Bu dönüm noktasını Danto, Vasari epizodu olarak adlandırır. Danto'nun resim merkezli sanat tarihi yazımında ilk epizod olarak ele aldığı Vasari epizodu, sanatı *mimesis* modeli ile ele alan ve Platoncu çizgide ilerleyen bir anlatıdır.

¹⁰⁷ A.e., s. 196.

¹⁰⁸ A.e., s. 28.

İlk modern sanat tarihçisi olarak anılan ve sanatı temsil kavramı üzerinden yorumlayan Vasari'ye göre sanatsal üretim; sıkı kurallara bağlı bir düzen, ölçülebilir ve görsel temeller üzerine entelektüel bir tasarımlama yaratıcılığı ve bireysel bir tarz gerektirir. Onun *bella maniera* dediği şey bu kavramlara dayanarak göze hoş gelen tarzdır.¹⁰⁹ Ayrıca entelektüel bir tasarımlama olarak sanat, temellerini mükemmel olan Tanrı fikrinde bulur. Tanrı, doğayı mükemmel ve kusursuz bir şekilde yaratmıştır. Sanatçıya düşen görev, bu mükemmel ve kusursuz doğayı taklit etmek ve eseri ile birlikte bunları yorumlamaktır. Vasari'nin taklit (*mimesis*) merkezli anlayışından dolayı Danto sanatçının bu anlatısını sanatın temsili yorumu olarak değerlendirir. Vasari'nin taklit ve temsil etme tarzı büyük oranda Platon'un *mimesis* teorisine dayanmaktadır.

Vasari epizodunun köklerini Platon'un *mimesis* teorisinde bulan Danto sanatın tarihini, sanatın bastırılmasının tarihi olarak ele alır.¹¹⁰ Bu baskı tarihinin temelleri Platoncu *mimesis* teorisine dayanmakla birlikte Batı'da özellikle Vasarici anlayışla devam etmiştir.¹¹¹ Platon'un *mimesis* teorisi onun ontolojik bakış açısının sonucudur. Bu bakış açısı idealar ve oluş dünyası olmak üzere iki alanı varsayar. İdealar, mutlak gerçeklik alanı olan varlık alanıdır. Bu varlık alanı asıl gerçekliği ve sabitliği içerir. Oluş dünyası ise ideaların sonlu birer taklididir. Platon oluşun bu yapısını *mimesis* olarak adlandırır. *Mimesis* tıpkı bir ayna içerisine düşen görüntüler gibi her şeyi yansıtır. Bu yüzden de idealar gibi herhangi bir gerçekliğe sahip değildir. Platon bu düşüncesini şu şekilde ifade eder:

¹⁰⁹ Uşun Tükel, "Bir Sanat Yazarı Olarak Giorgio Vasari", **Sanatçıların Hayat Hikayeleri** çev. E. Gökteke, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 7-24.

¹¹⁰ Arthur C., Danto, "The Philosophical Disenfranchisement of Art", **Grand Street**, w. Place, Vol. 4, No:3, 1985, s. 171-189.

¹¹¹ Danto sanatın özüne yerleştirilen bu teoriyi Platoncu saldırı (*Platonic attack*) olarak adlandırır. Bu saldırı iki çizgiden oluşmaktadır. Birincisi sanat ve gerçek yaşam arasında ontolojik bir ayrım yaparak sanatı yaşamdan veya gerçeklikten ayırmaya çalışır. Danto açısından bu ayrım sanatı etkisiz hale getirme çabasıdır. Bu bastırma ya da sanatı etkisiz hale getirme çabasının altında sanatın potansiyel olarak tehlikeli olduğu düşüncesi yatmaktadır. İkincisi çizgi ise devralma/üstelenmedir. Bu aşamada sanat felsefenin ilkel bir formudur. Bu çizgide sanat misyonunu tamamladıktan sonra ya da kendisine düşen aşamayı dine, sonrasında da felsefeye teslim ettikten sonra belirli bir rolü yoktur. Birinci çizgide sanatın etkin bir rolü olmadığı gibi ikinci çizgide de rolü yoktur. Danto için bu (ikinci) çizgi Hegelci sistemin alt metnidir. Bkz. Danto, "The Philosophical Disenfranchisement of Art", s. 171-189.

İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyalarını, bitkileri bütün canlı varlıkları. Evet, görünürde ışıklar yaratmış olurum ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.¹¹²

Platon'da doğa ve oluş dünyası ideaların bir yansıması olması bakımından taklidiştir. Bu yüzden değişime tabi olması bakımından doğa ve oluş herhangi bir gerçekliğe sahip değildir. Platon'un bu ontolojik bakış açısı sanata ilişkin düşüncelerine de yansımıştır. Doğa idealar dünyasının birer kopyası olduğu ve sanatın konusu da oluş dünyasındaki nesnelerden oluştuğu için sanat da taklidin taklidi konumunda yer alır. Nitekim *Devlet* diyalogunda Platon sanatçıya ait sanatsal yaratma eylemini “sedir” örneğinden yola çıkarak üç başlıkta ele alır. “Her şeye bağlı üç sanat vardır: Yaratma sanatı, yapma sanatı ve benzetme sanatı (*mimesis*).”¹¹³ Yaratma sanatını idealar dünyası olarak ve yapma sanatını da oluş dünyası olarak düşünebiliriz. Benzetme sanatının yapma (doğal) nesnelere bakıp onları taklit (*mimesis*) ederek eser meydana getirme sanatıdır. Sanatçı kendisine ait olan sanat eserini ideaların yansıması olan oluş dünyasından yola çıkarak gerçekleştirir. Bu durumda sanat eseri taklidin (oluş dünyası) taklidi konumundadır. Platon benzetme sanatını icra edenleri şu şekilde anlatır:

Benzetmeci benzettiği şeylerin aslını ne kendi bilir ne de başkalarından öğrenir, yaptığı her şeyi benzetecek ama iyi mi, kötü mü olduğunu bilmeyecek. Benzetmeye çalıştığı şey de herhalde halka ve bilgisizlere güzel gelen neyse o olacak. [...] Benzetmeci benzettiği şeylerin ne olduğunu pek bilmez, yaptığı iş ciddi insanlara yakışmayan bir oyundur.¹¹⁴

Platon sanata ilişkin görüşünü Tanrı, marangoz ve ressam arasındaki ilişki ile temellendirmeye çalışır. Ona göre idealar dünyasında yer alan sedir kavramı, Tanrı'nın yaratmasının sonucudur. Marangoz bu sedir kavramından yola çıkarak oluş dünyasında sedirin benzerini (taklit: *mimesis*) meydana getirir. Sanatçı ise marangozun yaptığı sedir nesnesini eserine konu edinir ve yansıtır. Burada marangozun yaptığı sedir ideaların bir yansıması, sanatçının eserine konu edindiği sedir nesnesi ise ideaların yansımasının yansımasıdır.¹¹⁵ Platon'un idealar ve oluş dünyası arasındaki

¹¹² Platon, **Devlet**, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 336.

¹¹³ A.e., s. 344.

¹¹⁴ A.e., s. 344-345.

¹¹⁵ A.e., s. 339.

ayrımı sanata dair görüşlerine yansımıştır. Böylece sanat oluşun (ideaların taklidi/yansıması) taklidi olarak görülmüştür. Çünkü onun ontolojik anlayışının en üst basamağında idealar dünyası, ikinci basamağında oluş dünyası ve üçüncü basamağında ise sanat yer alır.¹¹⁶

Platon'un ontolojik anlayışının bir sonucu olan bu sanat fikri Batı dünyasında uzun bir süre hâkim olmuştur. Danto'ya göre Vasari epizodu da Platon'un taklit düşüncesini merkeze alır. Platon'da benzetme sanatına sahip olan sanat ve sanatçı, Vasari'de entelektüel tasarımlama yaratıcılığının sahibi konumundadır. Böyle bir konuma sahip olan sanat ve sanatçı, Tanrı'nın yaratmış olduğu oluş dünyasından yola çıkarak eserini meydana getirir ve sanatın özünde dış dünyayı temsil etme görevi bulunur. Vasari'nin taklit merkezli anlayışından dolayı Danto, onun bu anlatısını sanatın temsili yorumlanması olarak değerlendirir. Vasari epizodu, filmin icat edilmesi ve gelişim göstermesiyle birlikte son bulmuştur. Çünkü film gerçekliği resimden çok daha iyi bir şekilde betimleme işlevine sahiptir. Gerçekliği başarılı bir şekilde ortaya koyan film bu dönemin sona ermesine sebep olmuştur.

Bu dönemin sona ermesinden sonra sanatın özüne dair felsefi cevaplar niteliğinde bir dizi anlatıları barındıran modernizm ortaya çıkar. Danto için modernizm 1880'lerin sonunda, Van Gogh ve Gauguin'in yapıtlarında, Vasarici ölçütlerin tanımladığı çizgiden radikal bir şekilde sapılmasıyla başlamıştır.¹¹⁷ Danto açısından modernizmin en göze çarpan özelliği, sanatın özüne dair felsefi girişimlerin olduğu bir dönem olmasıdır. Bu dönemde yer alan her bir anlatıyı sanatı tanımlama ya da sanatın özüne ulaşma girişimleri olarak görebiliriz. Bu yönüyle modern dönemde ortaya konan her bir sanat eseri “sanat nedir?” sorusuna bir tür cevap niteliğindedir. Bu dönemde yer alan anlatılar sürekli olarak bir tür çıkarma ve silme faaliyetidir. Böylece “sanat nedir?” sorusuna manifesto olarak verilen her bir yanıt kendisini bir akım ya da anlatı

¹¹⁶ Platon'un bu teorisinden onun sanata mutlak olarak karşı olduğu anlamı çıkmamalıdır. Platon'un burada itiraz ettiği durum sofistlerin düşünceleri temelinde ve oluşu da içine alacak şekilde aldatmaya dayalı olan sanattır. Onun kabul ettiği hakiki sanat yüzünü idealara çevirmiş ve bilge tarafımızı besleyen sanattır. Bkz. Muharrem Hafız, “Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi”, **İslami Araştırmalar Dergisi**, cilt. 26, sayı:1, 2015, s. 45-52; Emir Ülger, “Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi”, **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı:16, 2013, s. 15-28.

¹¹⁷ Danto, **After The End of Art**, s. 63.

şeklinde ortaya koyar. Sonrasında da bu anlatılar başka bir anlatı tarafından silinir. Houlgate Danto'nun bu iddiasını şöyle özetler:

Dolayısıyla modernizmin sanatın özünü arayış tarihi, Danto için sürekli çıkarma ve silme sürecidir -‘sanatın tanımlayıcı koşulları olduğu varsayılan şeyin sanat kavramından silinmelerin tarihi’... Bu sürecin mantıksal sonucu, bir sanat eserinin her açık özelliğinin sanatın özünden nihai olarak silinmesidir. Bunun sonucu, sanatın özünün -her ne olursa olsun- sanatın belirli bir şekilde görünmesini gerektirmediği fikridir: Sanatın Kübist, Fauvist veya Soyut Dışavurumcu görünmesi gerekmez. Bu da sanat eserlerinin tam olarak sanat eseri olmayan şeyler gibi görünebileceği anlamına gelir.¹¹⁸

Houlgate'in bu tespitlerinden de anlaşılacağı üzere Danto için modernizm ile birlikte her bir sanat eseri “sanat nedir?” sorusuna verilen bir tür cevap niteliğindedir. Bunun sonucunda her bir anlatı bir öncekini içine alarak çözümlüme uğratar ve sonrasında kendi anlatısını meydana getirir. Manifesto niteliğinde ortaya çıkan bu anlatılar sanatın tanımlayıcı koşullarını bulmak adına denemelerden ibarettir. Sanatın tanımlayıcı koşullarını bulmak adına yapılan her bir deneme zamanla daha derinlemesine düşünen ve daha kavramsal olan bir süreci tasvir eder. Danto modernizmin bu görüntüsünden sanatın belirli bir şekilde görünmesi gerekmediği fikrine ulaşır. İleriki sayfalarda değineceğimiz üzere bu sonuca ulaşmasında ona yardımcı olan olay, Danto'nun Warhol'un *Brillo Kutuları* ile karşılaşmasıdır.

Danto modernizm yorumundan sonra onun bir anlatısını içeren Greenberg epizoduna yer verir. Greenberg epizodu Clement Greenberg'in (1909-1994) yorumlarından oluşan bir anlatıdır. Danto'nun birinci epizod olarak ele aldığı Vasarici bakış açısına göre sanatın kendisinde estetik kaygılar ve dış gerçekliği taklit etme ilkeleri yer almaktadır. Bununla birlikte Vasari epizodunun aksine Greenberg epizodunda sanatın özünde belirli bir nitelik ya da ölçütün net bir şekilde belirlenemez olduğu fikri yer alır. Bu belirlenemezlik belirli bir ilkenin bulunmadığına işaret etmez. Aksine bu düşünce sanatın özünde belli birtakım ölçütlerin olduğunu fakat onu dile getirmenin imkânsız olduğu iddiasını içerir. Bu durumu Greenberg şu şekilde ifade eder:

¹¹⁸ Stephen Houlgate, “Hegel, Danto and the ‘End of Art’”, **The Impact of Idealism: The Legacy of Post-Kantian German Thought**, Ed. by., Nicholas Boyle, Liz Disley, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, s. 276.

Ölçütler mevcuttur; ama bunları söze dökmek mümkün değildir. Sanatta iyi ve kötü arasındaki farkı dile dökmek kadar olanaksızdır bu. Sanat yapıtları insanı daha büyük ya da daha az ölçüde duygulandırır, hepsi bu. Şimdiye kadar sözcükler bu noktada yetersiz kalmıştır. Hiç kimse sanata ya da sanatçılara bir reçete sunamaz.¹¹⁹

Greenberg'in yukarıdaki ifadelerinde gördüğümüz gibi sanatın özünde belirli bir ölçüt ya da nitelik bulunmaktadır, fakat bu ölçüt ya da nitelikleri dile getirmek imkansızdır. Greenberg deneyim (*experience*)¹²⁰ ve bolca pratik yapmış olan göz (*the practiced eye*) ilkeleri ile bu belirlenemezlik durumuna çözüm getirir. Sanatın tek yüksek mahkemesi olarak tanımladığı göz sayesinde iyi sanat ile kötü sanat ayırt edilir, fakat Danto'ya göre bunda da birçok sorun bulunmaktadır. Bunlardan biri, sanat eleştirmeninin sürekli olarak pratik yapma zorunluluğu ve bu deneyim sonucunda gözün verdiği hükümlerle birlikte bir sanatçının sürekli savunucu olması durumudur. Bir başka bir sorun da ün peşinde koşan bir sanat eleştirmeninin tanınmamış ya da bilinmeyen sanatçıların sürekli peşinden gitmesidir. Sanat eleştirmeninin karşı çıktığı bir sanatçının sonraki zamanlarda iyi bir sanatçı olabilme imkânı da hiç kuşkusuz Greenberg'in belirlenemezlik ilkesi açısından ciddi sorunlar doğurur.

Greenberg 1960'ların sonunda eleştiri yazmaya son vermiştir. Bu kararı vermesinin sebebi Danto'ya göre son derece açıktır. Sanata ve sanat eserine dair değerlendirmeler yapan Greenberg, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Warhol'un *Brillo Kutuları* üzerine herhangi bir yorum yapmamıştır. Çünkü bu yıllarda her şeyin sanat olabileceği ve sanat eserlerinin belirli bir biçimde olması gerekmediği gündeme gelmiştir. Böylece sanat eserleri gerçek nesnelerden ayırt edilemez hale gelmiştir. Bu nedenle Greenberg'in deneyime ve pratik göze yaptığı vurgular yetersiz kalmıştır. Zira Danto açısından Greenberg'in deneyimi ve pratik gözü Warhol'un *Brillo Kutuları*'nı Brillo kutularından ayırt edemez ve bunların neden sanat eseri olarak görülmesi gerektiğine dair bir çözüm getiremez. Başka bir deyişle tek başına pratik yapmış göz deneyimi bu noktalarda yetersiz kalıyordu. Bundan ötürü Danto Greenberg'in latekse batırılmış pamuklu bez, vinile batırılmış ip ve neon tabelaları gördüğünde sessiz

¹¹⁹ Danto, *After The End of Art*, s. 89-90.

¹²⁰ A.e., s. 87.

kalacağını ve kekelemekten başka bir şey yapamayacağını söyler. Nitekim göz bu sanat eserlerini diğer gerçek şeylerden ayırt edemez.¹²¹

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi Danto için ilk epizod olan Vasari epizodunda *mimesis* teorisi ve estetik kaygılarla eserini meydana getiren sanatçı yer alır. Filmin icad edilmesiyle bu dönem sona ermiş ve “sanat nedir?” sorusuna cevap veren bir dizi anlatıyı barındıran modernizm de bu süreci takip etmiştir. Bu anlatılar bir tür sanatı felsefi olarak tanımlama girişimidir.

Greenberg epizodu sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in sanata dair getirdiği yorumlarından oluşur. Vasari epizodundaki fark edilebilir ve ifade edilebilir ölçütlerin aksine Greenberg epizodunda fark edilebilir ya da ifade edilebilir ölçütler bulunmamaktadır. Greenberg’e göre ölçütler vardır, fakat bu ölçütleri dile getirmek imkânsızdır. Modernizmin merkezinde yer alan “sanat nedir?” sorusuna yanıt veren bir dizi anlatı ve Greenbergci yorumlar, pop art ile birlikte son bulmuştur. Özelde Warhol’un *Brillo Kutuları* genelde pop art ile birlikte “sanat eserlerini diğer gerçek nesnelerden ayırt eden şey nedir?” sorusu gündeme gelmiştir. Bu sorunun merkezinde sanatın hem Warhol’un *Brillo Kutuları* hem de hazır-nesnelerden yola çıkılarak yapılan sanat eserleri arasındaki farkı artık gösterememesi durumu yer almaktadır. Bu durumun sebebi gerçek nesnelerden yola çıkılarak sanat eserlerini meydana getirme ve sanat eserleri ile hazır-nesneleri birbirinden ayırt edebilme zorluğudur. Bunun karşısında Danto kendi yorumlarını dile getirir. Danto’ya göre Warhol ile ortaya çıkan sorunun sanat tarafından değil, felsefe tarafından cevaplanması gerekmektedir. Artık sanatın doğasına ilişkin yapılacak tanım sanat eserlerinden ya da sanatın kendisinden çıkartılamayacağı için tamamen felsefenin yardımıyla yapılabilecek bir kavramsal tanım ihtiyacı ortaya çıkmıştır.

Danto’nun sanat tarihi yazımına dair yorumlamaları Vasari epizodu ve Greenberg epizodu ile sınırlı değildir. Genelde pop art özelde Warhol’un *Brillo Kutuları* ile sanat için yeni bir dönem başlamıştır. Danto bu dönemi “tarih sonrası dönem” olarak adlandırmaktadır. Danto’nun ortaya koymuş olduğu tarih sonrası

¹²¹ A.e., s. 92.

dönem olarak adlandırdığı çağdaş sanat dönemidir. Bu dönem, sanatın sona ulaşmasıyla başlamaktadır.

2.3.Tarih Sonrası Döneminin Başlangıcı Olarak Sanatın Sonu

Danto'ya göre sanatın tarihi bir dizi anlatılardan oluşur ve sanat bu anlatılardan geçerek sona ulaşır. Danto bu sona ulaşma durumunu olumsuzlamaz, aksine bunun hem yeni bir döneme kapı araladığını hem de sanatın özgür bir forma ulaşması bakımından olumlu bir işleve sahip olduğunu düşünür. Bu noktada Danto için tarih sonrası dönemin başlamasında ve sanatın sona ulaşmasında merkezî bir role sahip olan sanatçı Andy Warhol'dur. Warhol sadece sanatın sonu ile birlikte yeni bir döneme girilmesine kapı aralamakla kalmamış, Danto'yu sanat felsefecisine dönüştürmüştür. Bu yüzden hem Danto'nun estetik anlayışında hem de Danto'nun akademik yaşamında Warhol önemli bir role sahiptir. Nitekim Danto Warhol olmasa **Sıradan Olanın Başkalaşımı** kitabını yazamayacağını ifade etmiştir.¹²²

Nisan 1964'te Stable Galerisinde Andy Warhol'un sergisi ile karşılaşan Danto bu tarihten itibaren sanatın sonunu ve bunun sonucunda sanat felsefesine dair düşüncelerini yeniden ortaya koyar. Aslında bu sergi, sıradan ve gündelik yaşamda ya da marketlerde görebileceğimiz Brillo Kutuları ve yüzlerce hazır-nesnelerden oluşmuştur. Bu durum hem sergiyi hem de sanatçıyı farklı kılar. Günlük hayatımızda karşılaştığımız ya da sıradan gördüğümüz nesnelerin bir sergi alanına taşınması ve izleyicilerin bu nesneleri sanat yapıtı olarak görmesi farklı bir duruma işaret etmektedir. Danto'nun tarih sonrası dönemi olarak adlandırdığı çağdaş sanatı özgün ve farklı kılan nokta da burasıdır. Bu dönemin başlangıcı ise pop-art olarak nitelendirilmektedir.

Danto tarih sonrası dönemi açıklamak için Warhol'un *Brillo Kutuları* ile birlikte Marcel Duchamp'ın *Çeşme (Fountain)* adlı eserini de örnek verir. Ona göre hem Warhol'a hem de pop-art'a giden yol Duchamp'dan geçer. Bu yüzden Andy

¹²² Arthur C., Danto, **Andy Warhol**, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009, s. 20.

Warhol'un *Brillo Kutuları*'nı ele almadan önce, Duchamp ve onun sanata dair bakışı üzerinde durmamız gerekir.

Duchamp sanatın özünde yer alan estetiği ve retinal (göze hitap eden) sanatı reddeder. Duchamp'ın benimsediği Dada akımı, göze hitap eden ve göze güzel gelen retinal sanata karşı bir akımdır. Sanatın içinde yer alan güzel, beğeni ya da hoş kavramları *Çeşme* adlı eser ile birlikte "sanat"tan dışlanır. Buna göre Duchamp kendisinin hazır-nesne seçimini herhangi bir estetik beğeniye göre yapmadığını ifade eder. Duchamp bu konudaki görüşlerine Modern Sanat Müzesi'nde (New York) yaptığı konuşmasında şöyle yer verir:

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; bu hazır-nesne seçimini ben kesinlikle estetik beğeniye göre yapmadım. Bu seçim iyi ya da kötü beğenin tam bir yokluğuyla... Aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla aynı zamanda bir görsel kayıtsızlık tepkisi üzerinde temellenmişti.¹²³

Danto'nun burada Duchamp'ın sözlerine yer vermesinin sebebi Duchamp'ın kendisinden önce sanatın özünde yer aldığı iddia edilen estetiği ve retinal sanatı reddetmesidir. Nitekim retinal sanat, tarih boyunca sanatın özünde yer alan bir ilke olarak görülmüştür. Ancak Duchamp'ın hazır-nesneyi temele alarak ortaya koyduğu *Çeşme* eseriyle birlikte estetik beğeni sanattan tamamen elenmiş ve devre dışı bırakılmıştır. Başka bir deyişle Duchamp sıradan, basit ya da işlevsel nesneleri kullanarak onları sanatsal bir pozisyona yükseltmiştir. Söz konusu bu hazır-nesnelerin sanatsal pozisyona yükselmesi ile birlikte sanat eserine değer kattığı düşünülen ontolojik düzlem ve estetik beğeni de bir kenara bırakılmıştır. Böylece Duchamp'ın hazır-nesneleri kullanarak sanat eserleri meydana getirmesiyle birlikte geleneksel sanatçıların yaratımlarında karşımıza çıkan el becerisi, dokunuş, sanatçının gözü, estetik vb. nitelikler de yok sayılmış olur. Bu durum sanat felsefesinde de bazı sorunları beraberinde getirmiştir. Sanatın sınırları nerededir? Eğer her şey sanat olabiliyorsa, sanatı diğer şeylerden ayıran şey nedir? Sanatın ontolojik bir boyutu yok mudur?

¹²³ Danto, **What Art Is**, s. 25.

Böylelikle Duchamp'ın hazır-nesneleriyle birlikte estetik-olmayan sanat eserleri gündeme gelir. Nitekim Duchamp'ın *Çeşme* adlı eseri bir şeyin güzel olmadan da sanat olabileceği düşüncesini yansıtır. Başka bir deyişle bir sanat eseri estetik ve retinal beğeni gibi kavramlar olmadan da ortaya konulabilir. Bu yeni bakış açısı Danto için yirminci yüzyılda felsefeye yapılmış en önemli katkılardan biridir. Bu durumu Danto şu sözlerle ifade eder:

Bana göre Duchamp'ın felsefi keşfi, neredeyse herkesin sanatı var eden şeyin estetik zevk olduğuna inandığı bir dönemde, sanatın onsuz da var olabileceğini ve sanatın öneminin ayırt edici hiçbir estetik nitelik taşımamasına da dayanabileceğini göstermiş olmasıdır. En azından bana göre bunu başaran onun hazır-nesneleridir.¹²⁴



Şekil 4. Marcel Duchamp- *Çeşme* (1917)

Danto'nun bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi Duchamp kendisine kadar sanatın özünde var olan estetik kavramını bir kenara itmiştir. Böylece sanatın estetik kavramı olmadan da var olabileceğini iddia edilir. Sanatçının eserini meydana çıkarırken kullandığı araç bir tuval ya da fırça değil, hazır-nesnedir. Başka bir deyişle Duchamp'un hazır-nesnesiyle birlikte sanat tarihi ve felsefesinde temerküz eden estetik beğeni kavramı sanatın özünden dışlanmış olmaktadır.

¹²⁴ A.e., s. 141.

Buraya kadar Warhol’a giden yolda Duchamp’ın etkisinden bahsettik. Bundan sonra Danto’nun sanatın sonu tezini ortaya koyarken merkeze aldığı Warhol’un sanat çalışmalarını ve etkilerini ele alalım.

Arthur Danto’nun sanat felsefesiyle ilgili yazıları ilk olarak *The Nation* dergisinde yayımlanır. Ancak onun alanda ün kazandıran asıl yazıları *Journal of Philosophy*’de yayımlanan “*Sanat Dünyası*” (*Artworld*) başlıklı makalesi ve 1981’de **Sıradan Olanın Başkalaşımı** (*The Transfiguration of the Commonplace*) adlı kitabıdır. Onun bu çalışmaları 1960’larda Andy Warhol ile başlayan sanattaki değişimlere yönelik felsefi düşünceler içerir. Tabi ki bunlara ek olarak Danto’yu tam anlamıyla sanat felsefesine dönüştüren sâik Warhol’un Nisan 1964’teki Stable Galerisindeki ikinci sergisi olmuştur.¹²⁵ Sergide günlük hayatta sıradan marketlerde görebileceğimiz yüzlerce Brillo Kutuları ve nesne bulunur. Bu durum hem sergiyi hem de sanatçıyı farklı kılar. Zira günlük hayatımızda karşılaştığımız ya da sıradan olarak gördüğümüz nesnelerin bir sergi alanına taşınması ve izleyicilere bu nesnelerin sanat yapıtı olarak gösterilmesi sanat dünyasında alışıldık bir durum değildir. Danto bu konuda Warhol ile ilgili yorumunu şu sözlerle ifade eder:

Andy’nin takdir edilmesinin nedeni gündelik yaşamın tümüyle sıradan bir nesnesinden sanat yaratmasıdır. O, kimsenin sanat olarak görmediği bir şeyi heykele dönüştürdü. Aynı şeyi dizayn yönünden Brillo Kutusunun yanında çok daha sıradan kutularla -mesela Kellogg mısır gevreği kutusuyla- da yaptı. Sadece Brillo Kutusu ile değil, market kutularının sekiz çeşitlemesinin her biri birer heykeldir.¹²⁶

Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi Warhol’un sanatı ve pop-art doğrudan Amerikalıların gündelik yaşamlarından, yiyip içtikleri şeylerden, sıradan hayatta karşılaştıkları nesnelerden, kendi ikonları saydıkları kişilerden, sinema ve popüler müzik gibi kitlesel kültürde ön plana çıkan (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi) figürlerden oluşur. Zaten insanların gazete ya da dergilerde görüp hayran olduğu ve pop-art’ın da malzemesini oluşturan fotoğraflar, figürler, objeler ve imajların ticarileştirilmesi ve sıradanlaştırılması Warhol’un hayran olduğu şeydir.¹²⁷ Warhol’un bu tutumu onun ‘Amerikalı’yı olduğu gibi resmetme çabasıyla alakalıdır.

¹²⁵ Danto, **Andy Warhol**, s. 18.

¹²⁶ Danto, **Andy Warhol**, s. 69.

¹²⁷ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2019, s. 731.

Nitekim onun kullandığı imajlara bakıldığında, Amerikan halkının günlük hayatta karşılaştığı broşürlerden, gazetelerden, romanlardan ya da dergilerden alındığı görülür. İmajlar olabildiğince basit, aleni ve anlaşılırdır. Bu nedenle onların ifşası durumu söz konusu değildir. Başka bir deyişle bu imaj ya da nesneleri gören herkes bunların anlamı ya da neye işaret ettiği konusunda hemfikirdir.¹²⁸

Bununla birlikte o yıllarda Warhol'un kullandığı imajlar sanat olarak görülmez. Örneğin kendisinin 1961 Nisan'ında, New York'ta Bonwit Teller vitrininde sunulan ilk sergisinde, insanlar vitrine baktıklarında sadece kadın kıyafetleri ve bir vitrin dekoratörünün gündelik imajlarıyla karşılaşır. O yıllarda halkın bu imajları basit ve sıradan olarak görmesinin yanı sıra sanat dünyasında da bu objeler hazır-nesne olarak görülmekte ve sanat eseri olarak kabul edilmemektedir. Bonwit Teller vitrini oradan geçenler için aslında bir tür gösteri salonu gibidir. Vitrinde teşhir edilen şeyler gündelik hayatta sıkça karşılaşılan basit ve sıradan imajlar olduğundan, oradan geçen herkes bu imajların ne olduklarını kolayca anlar.¹²⁹ İmajların yansıttığı dünya Amerikan halkının dünyasıdır. O dönemde sanat zümresini oluşturan Soyut Dışavurumcu Sanatın yansıttığı dünya ise o resimleri yapan sanatçıların dünyasıdır. Bu bakış açısıyla biri halkın dünyasında yer alan nesne ya da imajlardan, diğeri sanatçının dünyasından beslenir. Tam bu noktada Danto Pop-art teriminin Soyut Dışavurumcu sanat kültüründen farklı olmasını şu şekilde ifade eder:

Bu küstah ve saygısız sanat, anlamların kişisel ve sır olduğu, çok enerjik bir şekilde sürülen, akıtılan ya da geniş tuval yüzeylerine fırlatılan boyalarla dışa vurulduğu, seyirciye de buna tepki olarak "Vauv" demekten başka bir şeyin kalmadığı Soyut Dışavurumcu resim kültüründen çok farklıydı. Pop sanatın karşısında da söylenecek fazla bir şey yoktu; çünkü neyle ilgili olduğunu herkes biliyordu.¹³⁰

Danto'nun belirttiği gibi özelde Andy Warhol'u genelde ise pop-art'ı Soyut Dışavurumcu sanattan farklı kılan şey onun kolay anlaşılır ve basit olması, gündelik hayattan beslenmesi ve herkesin bu nesne ve imajları zaten biliyor olmasıdır. Halkın

¹²⁸ Danto, **Andy Warhol**, s. 34.

¹²⁹ **A.e.**, s. 39.

¹³⁰ **A.e.**, s. 43.

bu imajları bilmesi ve günlük hayatta sıkça karşılaşmasından dolayı izleyicinin bunlar karşısında bir şeyler söylemesine ya da yorum yapmasına da gerek kalmaz.

Bu yönüyle Pop-sanat Soyut Dışavurumculuğa tepki ve sanatsal bir dönüşüm meydana getiren bir niteliğe sahiptir. Artık sanat belirli bir grubun anlayabileceği alandan çıkıp halka hitap etmeye başlamış, halkın kendi gündelik hayatından izler ve imajlar bulabileceği bir yapıya bürünmüştür. Sanat elitist bir tavırdan demokratik bir tavra evrilmiştir. Diğer bir deyişle yüksek statüye sahip olan elitist sanat, gerçekliğin sanat olduğu ve herkesin anlayabileceği demokratik bir tavra dönüşmüştür. Böylelikle pop-art'la birlikte herhangi bir imaj ya da markette gördüğümüz bir ürün sanat olma statüsü kazanmıştır. Bu yüzden artık sanat eserine yabancı kalan değil, ona aşına olan bir izleyici vardır.

Danto'ya göre Warhol'un *Brillo Kutuları* ile sanatın sonunu gelmiş ve sanat kendi öz-farkındalığına erişmiştir. Sanatın sona ermesi ve öz-farkındalığına erişmesi ile birlikte tarih sonrası dönem de başlamıştır. Warhol yukarıda ifade ettiğimiz gibi kendisinden önce kullanılan sanat malzemelerini terk ederek bunların yerine gündelik hayatta kullandığımız ya da gördüğümüz nesneleri tercih eder. Warhol halkın marketlerde gördüğü sıradan Brillo Kutusu'ndan yola çıkarak kendisine ait *Brillo Kutuları*'ni meydana getirmiştir. Böylece sanatçı tuval, fırça ya da boya gibi geleneksel sanat malzemelerinin yerine günlük hayatta kullanılan basit ve sıradan nesnelerden hareketle kendi eserini ortaya koyar.¹³¹ Bununla birlikte sanat tarihinde yeni sorular da gündemdeki yerini alır. O halde sanat ile sanat olmayan ürün ya da eser arasındaki fark nedir? Sanat eserlerini sanatsal kılan şey yok mudur? Gündelik hayatta yer alan üretim nesnelerinin benzerleri olan sanat eserlerini sanat eseri yapan şey

¹³¹ Warhol'un *Brillo Kutuları* sıradan olan bir nesnenin farklı bir statüye yükselmesi açısından Danto'nun sisteminde önemli bir yer tutmaktadır. Buradaki mesele "deuteopraxis" kavramından uzak değildir. Jerome Bruner ve David Olsen tarafından türetilen bu terim, belirli sıradan nesnelerin ve ortak sosyal uygulamaların içsel amaçları dışında bir kenara bırakılarak hem özel hem de farklı bir statü kazanmasıdır. Örneklerini çeşitli kabilelerden uygarlıklara kadar her türlü toplumlarda görebiliriz. Bunlar; çakıl taşları, postlar, pençeler, maskeler vb. olabilir. Bu şekilde "özel kılınan" bir şey şimdi kendisini değil, toplum için önemli bir meseleyi temsil etmesi anlamında, örtük bir ötekilik yükü taşır. Bkz. Lawrenz, "Danto and the Pale of Aesthetics", s. 660-661. Tıpkı kabilelerde veya uygarlıklarda gördüğümüz bazı nesnelerin farklı bir statü kazanmasını yukarıda ifade ettiğimiz gibi Warhol'un ya da Duchamp'ın çalışmalarında da görebiliriz. Warhol'un *Brillo Kutuları* ve diğer çalışmaları "deuteopraxis" kavramından uzak değildir. Çünkü Warhol'un çalışmaları popüler kültürde yer alan ya da halkın gündelik hayatında sürekli olarak karşılaştığı sıradan nesnelerin ya da imajların sanat statüsüne yükselmesidir.

nedir? Bu eserleri gerçek nesnelerden ayırt eden bir ölçüt var mıdır? Danto'ya göre bu sorularla birlikte yeni bir felsefi bilinç düzeyine ulaşılmıştır. Bu yeni felsefi bilinç düzeyi ise sanatın kendi özünde gerçekleşen bir öz-bilinçtir.



Andy Warhol- *Brillo Kutuları* (1964)

İlk bakışta gündelik hayatta marketlerde karşılaşılan Brillo kutuları ile Warhol'un *Brillo Kutuları* arasındaki farkı görmek pek kolay değildir. İki kutu da birbirlerine benzemektedir ve aralarındaki farkı görebilmek zordur. Böylece sanat gerçek şeyler ile karşıtlık gösteren bir konumdan çıkmakta ve gerçeklik ile sanat eseri ikiliğinin arasında yer alan sınır silinmektedir. Bu ayırt edilemezlik (*indiscernibility*) noktasında Danto sanatın sonu tezini ortaya atmış ve kendi sanat felsefesini geliştirmiştir.

Danto'ya Warhol'un *Brillo Kutuları* ile fabrika kutuları arasında *görünmez bir fark* vardır. Buradaki görünmezlik aslında daimî olarak görünmez kalan niteliklerdir. Bu nitelikleri Danto özcü bir çizgide ilerleyerek belirler. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

1) Bir şeyi sanat yapan görünmez niteliklerdir. Bu görünmez niteliklerden biri sanat eserlerinin bir tür gündüz düşleri (*wakeful dreams*)¹³² gibi olmasıdır. Danto bu fikrini şu sözlerle ifade eder:

¹³² Danto, **What Art Is**, s. 48.

Rüya ile algıyı birbirinden ayırt etmenin hiçbir içsel yolu yoktur. Belki her zaman değil, ama çoğu zaman. Bazen rüyamda bilgisayarımın başında kitap yazmakta olduğumu görürüm. Aslında yatağımda uyuyordumdur. Uyanıklık ve düş yaşantısının birbirinden ayırt edilemediği durumlar vardır. İşte *Brillo Kutusu* ve Brillo Kutusu bize bunu yaşatır. Kutular pratik ve felsefi olarak tamamen birbirine benzer. Bu da sanat eseri *Brillo Kutusu*'yla sıradan ticari ürün Brillo kutusunun durumunun, birinci "Meditasyon"un ilk kısmına çok benzediğini gösterir. Sanat eserini sıradan Brillo kutusundan ayırmamız mümkün değildir, en azından gözümüze ilk çarptıkları anda.¹³³

Dolayısıyla Danto açısından rüya ile uyanıklık durumlarını ayırt etmenin algısal ya da görsel bir ölçütü bulunmaması gibi, hazır-nesne ve hazır-nesnenin sanat statüsüne çıkartılmasıyla meydana gelen sanat eserlerini de birbirinden ayırt etmenin görsel bir ölçütü bulunmamaktadır. Bu durum sanatın önceki dönemlerinden farklı bir duruma işaret eder. Warhol'a kadar sanat görsel ya da algısal ölçütlere bağlıdır, ancak bu görsel ya da algısal ölçütler *Brillo Kutuları* ile birlikte yetersiz kalmış ve çözüm üretemez hale gelmiştir.

Danto bir sanat eserinin gerçekte benzediği nesne ile olan ilişkisini iki filozofun felsefi düşüncelerinden yararlanarak açıklar. Bunlardan biri Descartes diğeri de Platon'dur. Danto bu iki filozofun görüşlerine referans vererek içerikleri aynı olmasına rağmen düş ile algı arasındaki karşıtlığı, sanat eseri ile gündelik nesne arasındaki ilişkiye uyarlar. Onun örnek gösterdiği ilk filozof **Meditasyonlar** adlı kitabından hareketle Descartes'tır:

Kim bilir kaç kez rüyamda kendimi bu tanıdık haldeyken gördüm; giyinik durumda şöminenin başında oturduğumu sanırken aslında yatağımda yatıyordum. Şunu açık bir şekilde algılayabiliyorum, uyanık haliyle, gündelik hayatın canlı bir rüyasını görmenin birbirinden ayırt edilebilmesi için hiçbir belirli bir işareti yok. Şu an kendimi rüya görüyor olduğuma neredeyse ikna edebilirim.¹³⁴

Danto Descartes'ın bu ifadelerine yer verdikten sonra rüya ile algıyı birbirinden ayırt edebilmenin hiçbir içsel yolu olmadığını iddia eder. Buradaki rüyaya da düş durumunu sanat eseri, algıyı da sanat eserinin gerçekte benzediği nesne olarak anlayabiliriz. Buradan hareketle Warhol'un *Brillo Kutuları* ile gündelik hayattaki

¹³³ A.e., s. 46.

¹³⁴ A.e., s.46.

Brillo Kutuları rüya ile algı arasındaki ilişkiye benzer. İlk bakışta rüya ile algıyı ayırt etmemizi sağlayan görsel bir ölçüt olmadığı gibi, sıradan Brillo Kutuları ile *Brillo Kutuları*’nı ayırt edecek görsel ya da algısal bir ölçüt de bulunmamaktadır.

Sıradan bir nesne ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi açıklamak için Danto’nun başvurduğu bir diğer filozof da Platon’dur. Platon da benzer şekilde idealar dünyası ile oluş dünyasını birbirinden ayırır. Ontik düzlem itibariyle üst katmanda bulunan idealar asli ve tözsel gerçeklikler iken, oluş dünyası yansımalarından ibarettir. Örneğin marangozun sedir nesnesi oluş dünyasındadır ve bu nesneler görünürdür. Hâlbuki marangozun bakışını çevirdiği “sedir” ideası görünmezdir. Sanat da şeylerin yansıması olduğu için alt katman yani oluş dünyasında yer alır. Rüyalar da aynı şekilde alt katmanda yer alır ama gerçek değildir. Danto’ya göre Descartes’ta olduğu gibi Platon’da da bu iki düzlemi ayırt etmek için görünür bir nitelik bulunmamaktadır.

Danto Descartes’in algı-rüya ilişkisine dair görüşü ve Platon’un rüyalara dair fikirlerinden yola çıkarak kendi sanat anlayışını ortaya koyar. Ona göre sanat rüya değildir, ama rüyaya benzeyen gündüz düşleridir. Danto’nun burada sanatın evrenselliğini vurgulamak için rüya kavramı yerine gündüz düşleri kavramını tercih etmesi önemlidir. Çünkü rüyada olmak için uyumak gerekir, fakat gündüz düşleri uyanık olmamızı gerektirir. Benzer şekilde Danto sanat ile düş arasındaki ilişkinin çok etkileyici olduğunu da vurgular. Örneğin romanlar ve tiyatrolar düş gibidir ve hakiki olmalarına gerek yoktur. Danto ayrıca Warhol’un *Brillo Kutuları*’ndan yola çıkarak söz konusu ayırt edilemezlik durumunu gündüz düşleri fikriyle açıklamaya çalışır ve sanatın tanımına gündüz düşleri fikrini de ekler.¹³⁵

11) Sanat eserleri cisimleşmiş anlamlardır.¹³⁶ Başka bir deyişle sanat nesnesi, anlamı, bütünüyle ya da kısmen cisimleştirir. Danto için ruh ile bedenin iç içe geçmiş olması gibi, anlam da maddesel nesne ile iç içe geçmiştir. Danto bu fikrini şu sözlerle ifade eder:

¹³⁵ A.e., s. 47.

¹³⁶ A.e., s.37.

Sanat eseri maddesel bir nesnedir. Nesnenin bazı nitelikleri anlama aittir, bazıları değildir. İzleyicinin yapması gereken, anlamı barındıran nitelikleri, bu niteliklerin cisimleştirmeyi hedeflediği anlamı kavrayabilecek bir yol ile yorumlamaktır.¹³⁷

Danto'nun bu ifadelerinde gördüğümüz gibi sanat eseri kendisinde bir anlamı barındırır. Bu yönüyle sanat eserleri cisimleşmiş anlamlardır ve bu anlam tarafından dönüşüme uğrar. Anlam ile birlikte ortaya çıkan sanat eseri nesnenin görünümünü değiştirmek zorunda değildir. Böylece dönüştürülmüş nesneler dönüştürülmemiş nesnelerden farklı görünmezler. Bu durum bizlere hazır-nesneler ve sanat eserleri arasındaki farkın görsel ölçütlerle tayin edilemeyeceğini ortaya koyar. Burada gündelik hayatta karşımıza çıkan hazır-nesnelerin de anlamları olduğu söylenebilir. Böylelikle Danto gündelik hayatımızda yer alan hazır-nesnelerin anlamlarının olduğunu ve bu anlamların nesnelerin kullanımıyla özdeş olduğunu savunur. Örneğin bir giysi olarak gelinliğin anlamı onun kullanımıdır. Kullanımı ise onun evlilik töreninde giyilmesidir. Ancak sanat eseri için sanat eserinin anlamı onun kullanımı değil, onun ne olduğu ile ilgilidir.¹³⁸

Sanat eserinin anlama dayanması ya da bir şey hakkında olmasını Danto aynı şekilde Warhol'un *Brillo Kutuları* üzerinden açıklar. Warhol'un *Brillo Kutuları* sanat eseridir. Gerçekte onu tasarlayan Harvey'in Brillo kutuları ise "ticari amaçlı" grafik sanat eseridir. Harvey bu kutuları tasarladıktan sonra binlerce kutu üretilmiştir. Bu kutular imal edilirken hafif olmaları ve kolay açılabilmesi gibi ticari fonksiyonlar ve amaçlar göz önünde bulundurulmuştur. Yani yararlı nesnelerin de bir anlamı vardır, ancak bunların sanat eserlerinden farkı yararlı nesnelerin anlamlarının nesnelerin kullanımıyla özdeş olmasıdır. Warhol'un kutuları da belirli bir anlamı barındırır, fakat bu anlam ticari olmaktan çok sanatsaldır. Ayrıca Harvey'in tasarladığı kutular görsel kültüre, Warhol'un kutuları ise yüksek kültüre aittir.¹³⁹

11) Sanat eserleri bir şey hakkındadır ve belirli bir anlama dayanır. Ancak bu anlamlar maddesel olmak zorunda değildir.¹⁴⁰ Sanat cisimleşmiş anlamlardır ve bu anlamlar ile nesneler dönüşüme uğramaktadır. Bu durum bizlere sanat eserlerinin

¹³⁷ A.e., s.38.

¹³⁸ Houlgate, "Hegel, Danto and the 'End of Art'", s. 273.

¹³⁹ Danto, **What Art Is**, s. 44.

¹⁴⁰ A.e., s. 37.

görsel algılamalardan çok bir tür düşünme etkinliği olan yorumlama ile anlaşılacağına işaret eder.¹⁴¹ Yorumlama etkinliği Danto'nun felsefesinde ve sanatın özüne dair ileri sürdüğü tezinde önemli bir yer tutar. Ona göre yorumlama sanatın özünü meydana getiren unsurlardan biridir. Yorumlama etkinliği sayesinde sanat eserinin başarılı olup olamayacağına karar verilir. Böylece Danto nesnenin maddi ya da görsel durumuna bakarak onun sanat eseri olduğunun görülemeyeceğini savunur. Burada bize yardımcı olacak ilke de yorumlama etkinliğidir. Danto için yorumlama etkinliği sadece saf bir düşünme faaliyeti de değildir. Yorumlama etkinliği aynı zamanda görsel düşünme ve yorumlayıcı görmeyi de içine alır.¹⁴² Bu yorumlama etkinliği sanatçılar, sanat eleştirmenleri, küratörler ve koleksiyoncular tarafından yapılır. Yorumlama etkinliğini gerçekleştiren bu kişiler Danto'nun sanat dünyası¹⁴³ adını verdiği bütünün içinde yer alır.

Danto'ya göre Warhol tüm bu gerekçelerle sanat tarihinde son derece önemli bir etki yaratmıştır. Bu etkiyi belirgin kılmak adına Danto onu Picasso'ya benzetir.¹⁴⁴ Ona göre Picasso özellikle resim ve heykelde özgürlükçü bir tarzda devrim yapmıştır. Aynı şekilde Warhol da sanat alanında bir devrim yaşatmıştır. Bu devrimin temel motivasyonu Amerikan halkının gündelik yaşamında sıkça karşılaştığı nesne, imaj ya da figürlerin sanat olarak sunulmasıdır. Ortak kültür ya da yaşamdan yola çıkarak sanatsal bir yaratım gerçekleştiren Warhol böylece *Brillo Kutuları*'nı, hatta ondan çok daha sıradan sayılabilecek -Kellogg mısır gevreği kutuları gibi- objeleri kullanarak bunu başarmıştır. Tüm bu sanatsal çalışmaları ile Warhol Danto'ya göre sanatın özünün görsel ya da algısal niteliklere bağlı olmadığını göstermiştir.

¹⁴¹ A.e., s. 38. Danto'ya göre iki çeşit yorumlama etkinliğinden bahsedilebilir. Bunlar sanatsal ve tarihsel yorumdur. Sanatın sonu tezinde önemli olan sanatsal yorumdur. Danto, sanat yazını bakımından sanatın sonu tezini ele alırken yöntemsel olarak tarihsel boyutu kullanır. Ancak sanatın sonundan sonra sanatın özü için sanatın tarihsel boyutunun önemi kalmamaktadır. Bu yüzden sanatın özünde yer alan anlam ve bu anlamla ilişkili olan yorumlama faaliyeti tarihsel değil, sanatsal bir yorumdur. Zira sanatın özü Danto için her zamanda ve her yerde geçerli olan bir kavramdır. Bkz. Chiel van den Akker, "Arthur Danto, the End of Art, and the Philosophical View of History", w. Place, Brill Publishers, **Journal of the Philosophy of History**, 2018, s. 8.

¹⁴² Houlgate, "Hegel, Danto and the 'End of Art'", s. 274.

¹⁴³ Detaylı bilgi için bkz. Arthur C. Danto, "The Artworld", **The Journal of Philosophy**, Published by: Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19, 1964, s. 571-584.

¹⁴⁴ Danto, **Andy Warhol**, s. 58.

Danto ayrıca Warhol'un sanat ve felsefe tarihinde onu farklı kılan özelliklerini açığa çıkarmak için **Andy Warhol** adlı kitabında Edmund White'in şu ifadelerine yer verir:

Andy akla gelebilecek her türlü sanat tanımına meydan okudu. [...] Sanat, ressamın elinin izini gösterir: Andy serigrafi kullandı. Sanat eseri tek ve benzersiz bir objedir: Andy çok sayıda çıkardı. Ressam, resim yapar: Andy film yaptı. Sanat, ticariden ve pratikten boşanmıştır. Andy, Campell çorba kutuları ve dolar banknotları üzerinde yoğunlaştı. Resim ancak fotoğrafa zıtlığıyla tanınabilir: Andy fotoğraf karelerini tekrardan kullandı. Sanat eseri, sanatçının imzaladığı bir şeydir; onun yaratıcı seçiminin amaçladığı şeylerin kanıtıdır: Andy, nasıl olursa olsun her türlü objeye imzasını attı. Sanat, sanatçının kişiliğinin, kendi söylemine uygun bir ifadesidir: Andy kendi yerine, tanıtım turu gibi bir görüntü gönderdi.¹⁴⁵

Böylece Warhol sanat tarihinde yer alan görsel veya algısal ölçütlerin yetersiz kaldığını ortaya koymuş ve sanatın özüne çekilen sınırları belirsiz hale getirmiştir. Warhol'un eserlerinde serigrafi kullanması, sanat çalışmalarının çok sayıda ve tekrarlanıyor olması, sanatının ticari ve pratik hayattan beslenmesi, eserlerinin sıradan nesnelerden ayırt edilemez olması ve elle üretme şartını kenara itmesi gibi özellikler sanat tarihinde geleneksel olarak sanat kavramına getirilen tanımlara aykırıdır. Halbuki Warhol ve pop-art dönemine kadar var olanki geleneksel sanat anlayışında eserlerin çok sayıda olması, tekrarlanabiliyor olması ve hazır-nesne ya da imajların sanat eseri olarak sunulması söz konusu değildir. Oysa geleneksel sanat anlayışında karşımıza çıkan özgünlük, sanat eserinin diğer hazır-nesnelerden ayırt edilebiliyor olması ya da orijinallik gibi sanatın özüne dair olan özellikler ya da sanata belirli bir yön veren anlatılar Warhol ve pop-art ile birlikte son bulmuştur. Ancak buradaki "son" ifadesi daha önce belirttiğimiz gibi sanatın tamamen ortadan kalkması ve sanat eserlerinin yapılamayacağı şeklinde yorumlanmamalıdır. Bu ifadeyle kastedilen şey sanatın tanımına ya da özüne ait ilke ve anlatıların son bulmasıdır.¹⁴⁶

¹⁴⁵ A.e., s. 69.

¹⁴⁶ Anlatıların son bulması konusunda Noël Carroll, anlatı ve süregelen tarih olayları (kronolojik) kavramları arasında ayrım yapar. "Tarihsel anlatımlar iki türe ayrılabilir: anlatılar ve süregelen tarih olayları (kronolojiler). Olayların kroniği, zamana göre sıralanmış olayların bir listesidir. Önce x olur, sonra y olur, sonra z, vb. Ancak bir anlatıda olaylar, geçici bir ardılıktan daha fazlasıyla bağlantılıdır: kapanışta birleşen karmaşıklıklara yol açan bir başlangıç vardır. [...] Danto sanat tarihinin bittiğini söylediğinde, belli bir gelişmeyi kasteder, yani belirli bir anlatı gelişimi bitmiştir. Bu, sanat tarihinin kronolojisinin bittiği anlamına gelmez." Bkz. Noël Carroll, "The End of Art?", **History and Theory**, w. Place, Wesleyan University Press, Vol. 37, No: 4, 1998, s. 18. (Danto'nun anlatı ve kronolojik tarih

Hazır nesneler sanatın içine dahil edildiğinde sanat sona ulaşmıştır. Başka bir deyişle sanatın sonundan sonraki dönem yani tarih sonrası dönem denilen döneme kadar gerçeklik (hazır-nesneler) sanatın temsil etmesi gereken bir ilke vazifesi görürken, sanatın sonundan sonra bu gerçeklik sanatın içine entegre edilmiştir. Bu bakımdan bu dönemle birlikte çivi, neon, araba lastikleri, hayvan nesneleri ve daha birçok nesne sanatın kendisi olmuştur.¹⁴⁷

Danto ayrıca bu görüşünü daha iyi açıklamak için felsefe tarihinde meydana gelen değişimlerden de örnek verir. Danto'ya göre Antikçağda filozoflar doğrudan doğayı, varlığı ve nesneyi araştırmışlardır. Ancak özellikle Kartezyen felsefeyle birlikte modern dönemde özne merkeze alınmış ve felsefi ilgi nesneden özneye çevrilmiştir. Danto bu süreci paralel bir şekilde sanat tarihine uyarlar. Modernizm öncesinde sanatçılar doğa manzaralarını, tarihsel olayları ve nesnel şeyleri eserlerine yansıtmışlardır. Başka bir deyişle modern öncesi dönemde sanat şeylerin görünüşlerini temsil ederken, modern dönem sanatının merkezinde modern felsefede olduğu gibi özne fikri yer alır. Böylece doğadan ya da oluştan yola çıkarak temsil etme yerine sanat artık kendi kendinin öznesi haline gelir.¹⁴⁸

Warhol'un *Brillo Kutuları* ile sanat gerçek nesnelerden ayırt edilemez hale gelmiş ve görsel ya da algısal ölçütler işlevselliğini yitirmiştir. Böylece Warhol görsel veya algısal ölçütlerin sanatın özünde yer alan tanımlayıcı unsurlar olmadığını göstererek yeni bir bakış açısı getirir. Danto'ya göre Warhol'dan sonra sanat kendi doğasına ilişkin sorularla birlikte gerçek anlamda felsefi bir keşfe ulaşmıştır. Warhol'un *Brillo Kutuları*'ndan sonra belirli bir anlatı, ilke ya da sanatın özüne sınır çeken ilkeler son bulmuştur. Danto'nun vurgulamak istediği asıl nokta da burasıdır. Danto burada sanatın özüne sınır çizen belirli birtakım tarihsel sanat formlarından

ayrımını detaylı olarak aynı zamanda *Analytical Philosophy of History* adlı kitabında da görebiliriz.) Bu ayrımı Danto'nun sanat felsefesine dair görüşlerinde gördüğümüz gibi Hegel'in sisteminde de görebiliriz. Çünkü her ikisi de sanat eseri üretme pratiğinin sona erdiğini iddia etmiyor. Hem Danto için hem de Hegel için sanatın tarihinin bir bitiş noktasının olmayacağını söyleyebiliriz. Fakat sanat tarihinin ucu her zaman açık olmasına karşın anlatı sonlandırılmış, içsel gelişimini tamamlamış ve sona ermiş olandır. Hegel'de sanat, içsel gelişim sürecini tamamlayıp kendisini dine teslim ederken, Danto'da ise anlatı kendi öz-bilincine erişerek son bulur. Bunlardan yola çıkarak hem Hegel'de hem Danto'da anlatının son bulunduğunu, ancak sanatın tarihi ve sanat eseri üretme pratiğinin sona ermeyeceğini söyleyebiliriz.

¹⁴⁷ Danto, **What Art Is**, s. 20.

¹⁴⁸ Danto, **After The End of Art**, s. 7.

kurtulmayı amaçlar. Platon'dan başlayıp günümüze kadar filozoflar sanatı ontolojik bir hiyerarşiye göre konumlandırmış ve bir şekilde felsefenin rasyonalist, dinsel ya da metafiziksel taleplerine maruz bırakmışlardır. Öte yandan sanat eleştirmenleri de belli bir tarihsel formu ölçüt olarak benimsemişlerdir. Danto bu geleneği kırmak ve sanatın kendi özüne erişmesini ister. Kendisinin tarih sonrası olarak adlandırdığı çağdaş sanat dönemi de böyle bir amacın sonucudur. Yoksa Danto'nun iddiası sanatın artık bu dönemden sonra yapılamayacağı değildir. Hatta bu dönem ve sonrasında diğer tüm dönemlerden çok daha fazla sanat eserleri üretilmiştir.

Ayrıca Danto sonu gelmiş olanın, sanat tarihinde yer alan anlatının öznesi değil, anlatının kendisi olduğunu ifade eder. O halde artık sanatın kendisi olmayacak mı? Danto için anlatının sona ermiş olması sanatın artık olmayacağı anlamına gelmez, çünkü sona eren anlatının öznesi değildir. Dolayısıyla sanatta sona eren şey ona tarihte anlatılar yoluyla çizilen teorik, ilkesel ve sistematik çerçevedir. Bu yüzden ilkin olumsuz bir izlenim yaratan “sanatın sonu” fikri Danto için son derece olumludur. Sanat eserleri belirli bir konuşma şekline ya da ilkelere bağlı kalmadan üretilmeye devam edecektir.¹⁴⁹

Sanat sona geldiğinde artık sanatın tarihsel misyonu da biter. Tarihsel misyonunun tamamlanması, anlatıların baskıcı hareketlerinden kurtulmanın da tek yoludur. Böylece bu anlatıların çizmiş olduğu yönün ve bu yönde ilerlemenin zorunluluğunun ortadan kalkması ile birlikte sanat da kendisini gerçekleştirir.¹⁵⁰ Bu tarihsel misyonun son bulmasıyla birlikte sanatın kendisinde var olan felsefi öz de açığa çıkar.¹⁵¹

¹⁴⁹ Terry Eagleton, **But Is It Art?**, (Çevrimiçi), <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/02/16/reviews/970216.eagleton.html>, 16 Şubat 1997

¹⁵⁰ Danto, **The Philosophical Disenfranchisement of Art**, s. 171-189.

¹⁵¹ Elizabeth Frank'a göre sanat felsefi anlamda zaten her zaman canlı ve dinamiktir. Hegel'in felsefesinde gördüğümüz kendi öz bilincine ulaşma görevi ya da sanatın içinde yer alan bu felsefi öz Duchamp'ın *Pisuar* adlı eserinde ve Warhol'un *Brillo Kutularında* kendisini göstermiştir. Bu noktadan itibaren sanat bu misyonu felsefeye devretmiştir; zaten felsefe bu misyonu doğrudan ve kesin bir şekilde yerine getirecek yapıya sahiptir. Sanatın kendi öz bilincine ulaşması ve bu misyonu felsefeye teslim ederek başardığı şey de sanat felsefesidir. Bkz. Elizabeth Frank, “The End of Art According to Arthur Danto”, **Salmagundi**, w. Place, no. 76/77, Skidmore College, 1987, s. 269.

Sanatın sonu fikrinde belki de en önemli nokta sanatın sona geldiğinde ya da kendisini gerçekleştirdiğinde kendi misyonunu felsefeye teslim etmesidir. Öncelikle belirtmeliyiz ki, Warhol'dan önce sanat teoriye bağımlıdır. Sorulardan ziyade anlatılara bağlı kalan, sanata yön tayin eden sanattır. Ancak Warhol'un *Brillo Kutuları* ile birlikte sanat gerçeklikten ayırt edilemez hale gelmiş ve teoriye bağımlılıktan kurtulmuştur. Başka bir deyişle sanat eserlerinin gerçek nesnelerden ayırt edilemezlik durumu, sanatın kendi öz kimlik sorununu felsefî bir forma büründürmüştür. Bu noktadan sonra sanat "resimsel denklige" ulaşır. Resimsel denklik, sanatın özünün algısal olarak ele alınamayacağını gösterir. Gerçek nesneler artık sanatın kendisi olmuş ve sanat gerçek nesnelerden ayırt edilemez hale gelmiştir. Öte yandan ayırt edilemezlik durumu, sanatın özünün algısal düzeyde değil, entelektüel düzeyde keşfedilebileceğini göstermiştir. Bu noktadan sonra felsefe sanatı tanımlama görevini üstlenir, çünkü Danto için ayrılmazlık sorununu sadece felsefe çözebilir.

Bununla birlikte bazı sorular sanatın tek başına cevaplayabileceği sorular da değildir. Sözelimi onlardan bazıları şunlardır: Hazır-nesne ile bunlardan yola çıkılarak ortaya konulan sanat eserleri arasındaki fark nedir? Gündelik hayatta yer alan üretim nesnelerinin benzerleri olan sanat eserlerini sanat eseri yapan nedir? Bu eserleri gerçek nesnelerden ayırt eden bir ölçüt var mıdır? Bu soruları cevaplamada sanat başarısız olduğu için kendisini felsefeye teslim eder. Bu durum Hegel'in tek başına sanatın kavramsal düşünceden ve araçlardan yoksun olduğu fikrini anımsatır. Ayrıca Danto'nun sanatın sonu düşüncesine genel olarak bakıldığında sanatın bu yeni sorular karşısındaki başarısızlığının hem olumsuz hem de olumlu bir yönü vardır. Bu başarısızlığın olumlu olan yönü sanat kendi doğasını sorgulamış ve kendi özüne dair olan soruları bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Olumsuz olan yönü ise felsefe olmaksızın sanatın bu sorulara yanıtlar bulacak bir gücünün olmamasıdır. Bu yüzden sanatın aradığı tanımı sanat değil, sanat felsefecileri ortaya koyabilir; çünkü sanatın tanımı felsefededir.

Dolayısıyla sanatın tek başına gerçekleştiremeyeceği şeyi felsefe üstlenir.¹⁵² Felsefenin üstünlüğüne karşın sanatın da burada önemli bir fonksiyonu vardır. Bu da

¹⁵² Kelly, "Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art", s. 39.

sanatın kendi tanımına katkısı, ayırt edilemezlik problemi ve kimlik sorununu felsefi bir seviyeye yükseltmesidir. Bu durum sadece felsefenin yapabileceği bir şey de değildir. Ancak bir kez soru(n) ortaya çıktığında ve sanat buna cevap vermekte yetersiz kaldığında bu işi sadece felsefe üstlenebilir. Danto “felsefeye dönüş” fikrini sanatçı Joseph Kosuth ve filozof Hegel’i işaret ederek savunur.¹⁵³ Joseph Kosuth, sanatçının görevinin sanatın kendisinin doğasını sorgulamak olduğunu söylerken, Hegel de sanatın bizi entelektüel düşünceye davet ettiğini ve bunu yaparken amacının yeniden sanat eseri yaratmak değil, sanatın neliğini felsefi açıdan bilmek olduğunu söyler.¹⁵⁴ Dolayısıyla hem Joseph Kosuth hem de Hegel için sanatın ne olduğunu sorgulamak, açıklığa kavuşturmak ve bunu felsefi açıdan bilmek son derece önemlidir. Ancak Danto’ya göre sanatta bu değişim filili olarak ancak 1960’larda başlamıştır. Çünkü sanatı felsefi açıdan düşünebilmek ancak her şeyin sanat olabileceğinin netlik kazanmasıyla mümkün hale gelmiştir. Ayrıca Danto’ya göre ancak bu yolla gerçek bir sanat felsefesi olasılığı hâsıl olmuştur.¹⁵⁵

Dolayısıyla Hegel’in felsefesinde gördüğümüz öz-bilinç ya da sanatın içinde yer alan bu felsefi öz ancak Warhol’un *Brillo Kutuları*’nda kendisini göstermiştir. Hegelci terminolojiyle ifade edilecek olursa, sanatın özünde mevcut idenin dışa vurumu için Warhol’u beklememiz gerekiyordu. Bu noktadan itibaren sanat, kendisini tanımlama misyonunu da felsefeye devretmiştir. Sanatın öz-bilincine ulaşması ve bu misyonu felsefeye teslim ederek başardığı şey ise sanat felsefesidir. Sanat kendisini tanımlama ödevini yerine getirerek felsefe ile yollarını ayırmıştır. İşte tarih sonrası dönem felsefe ve sanat arasındaki yolların ayrılmasıyla başlar.

Sanatın bu öz-bilince ya da öz-farkındalığa erişmesi sanatın sonunu hazırlamış ve Danto’nun tarih sonrası dönem olarak adlandırdığı yeni bir döneminin başlamasına sebep olmuştur. Burada hem tarih yazımı bakımından sanatın sonu fikrinin hem de Hegelci anlamda sanatın sonu tezinin iç içe geçtiğini görmekteyiz. Böylelikle Danto’da sanat, bir dizi anlatılardan geçerek sonunda Warhol’un *Brillo Kutuları* ile yeni bir felsefi bilinç düzeyine yükselmiş ve öz-farkındalığına erişmiştir. Sanatın öz-

¹⁵³ Danto, **After The End of Art**, s. 13.

¹⁵⁴ **A.e.**, s. 13-14.

¹⁵⁵ **A.e.**, s. 14.

farkındalığına erişmesiyle birlikte tarih yazımında sona ulaşılmış ve tarih sonrası dönem başlamıştır.

2.3.1.Tarih Sonrası Dönem ve Sanatın Özellikleri

Sanat tarih sonrası dönemle birlikte felsefe ile yollarını ayırmış ve kendi misyonunu felsefeye devretmiştir. Bu durumun sonucunda diğer dönemlerden farklı olarak sanatın kendisinde, sanatçılarda ve sanata ilişkin kurumlarda değişimler meydana gelmiştir. Bu değişim ya da dönüşüm olarak değerlendirebileceğimiz durumları iki noktada ele alabiliriz:

- 1) Sanat üretimi (sanat) ve sanata ilişkin kurumlar (müze)
- 11) Sanatçının durumu (sanatçı)

Tarih sonrası dönemde en belirgin değişim geçiren alan sanatın kendisidir. Bu durumun en göze çarpan özelliği sanatın özüne sınır çeken tek bir anlatı ya da hâkim bir üslubun olmamasıdır. Özellikle tarih sonrası döneme kadar süregelen estetik, güzellik ve beğeni gibi kavramlar terk edilmiştir. Bu dönem genelde estetik ya da güzellik merkezli bir anlatı çerçevesinde sanat eseri üretme çabası içermemektedir. Sanat yapıtlarının nasıl görülmesi gerektiği konusunda *a priori* bir ilke de artık bulunmamaktadır. Bunlara ek olarak sanatın özü ya da kimliği dine, siyasete veya metafiziklere de bağımlı değildir.¹⁵⁶ Bu yüzden sanatın ne olduğunu belirleyen bir anlatı ya da ölçüt bulunmadığı için *anlatısal istikametsizliğin*¹⁵⁷ yaşandığı yeni bir döneme girilmiştir. Bundan dolayı sanatın sonu ile başlayan tarih sonrası dönemde birçok üslup kullanılmıştır. Böylelikle önceki dönemlerde gördüğümüz gibi üsluplara bağımlı kalarak sanat eserleri meydana getirme gibi bir durum artık söz konusu değildir. Herhangi bir üsluba bağlı kalma zorunluluğu olmadığı için tarih sonrası dönemin çoğulcu (*pluralist*) olarak adlandırılması yerinde olacaktır. Ayrıca Danto için çoğulculuk teorik bir anlatıdan ziyade sanatsal pratikte karşılığını bulan bir tavidir.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Kelly, “Essentialism and Historicism in Danto’s Philosophy of Art”, s. 36.

¹⁵⁷ Danto, **After The End of Art**, s. 12.

¹⁵⁸ Tarih sonrası dönemde oluşan çoğulculuk atmosferi Danto’nun sanatın özüne dair yorumları ile de örtüşür. Danto, **After the End of Art**, s. 28-36; Houlgate, “Hegel, Danto and the ‘End of Art’”, s. 281.

Bunun aksine manifestolar çağı olan modernizmin hâkim paradigmaları ve üslupları bulunmaktadır. Ayrıca bu çağ neyin sanat olup olmayacağını tayin eden bir ölçütü kendisinde barındırmaktadır. Fakat tarih sonrası dönemde paradigma niteliği taşıyan bir üslup ya da üslup bütünlüğü bulunmamaktadır. Bu dönem artık her şeyin sanat olarak tayin edilebileceği bir ortamı temin ettiği için hoşgörü bu dönemin önemli özelliklerden bir olarak karşımıza çıkmaktadır. Danto tarih sonrası dönemdeki çoğulculuk ortamıyla bağlantılı olarak onun bu özelliğini Warhol'un 1963 tarihinde verdiği bir röportajı örnek göstererek şöyle açıklamaya çalışır: "Tüm üsluplar eşit değerdedir, hiçbirisi diğerinden daha iyi değildir. İyi ya da kötü oluş belirli bir üslup çerçevesinde şekillenen yargılar değildir."¹⁵⁹ Hem sanatın hem de sanatçının dünyasında belirli bir üslup olmadığı için bu durum hoşgörü ortamını beraberinde getirmiştir. Danto bu ortamı şu sözlerle ifade eder:

Bizimkisi, en azından sanatta, hatta belki de yalnızca sanatta, derin bir çoğulculuk ve topyekûn bir hoşgörü anı. Hiçbir şey dışarda bırakılmıyor.¹⁶⁰

Tarih sonrası dönemin bir başka özelliği de özgürlükçü bir ortama sahip olmasıdır. Bu özgürlükçü ortamda resim merkezli bir sanat anlayışı terk edilmiş, bunun yerini enstalasyon, performans, video, bilgisayar ve daha birçok nesnenin yer aldığı yeni bir sanatsal üretim alanı ön plana çıkmıştır. Bu dönemde tek bir alanın hâkimiyeti yerine birçok alanın işler olduğunu ve bu alanların hiçbirinin diğerine üstünlük sağlamadığını görmekteyiz. Bu yüzden bu dönemde sanatsal faaliyetlerin de tarihsel bir önemi yoktur. Belirli bir tarihsel anlatı ya da hâkim bir üslubun izinde ilerleyen bir sanat ortamı olmadığı için sanatsal çoğulculuk bu dönemin en göze çarpan özelliğidir. Bu sanatsal çoğulculuk ortamında herhangi bir tavır ya da üslup diğeri daha iyi değildir, çünkü tarih sonrası dönemde artık uygulanacak bir kriter kavramı da bulunmamaktadır. Danto bu özgürlükçü ortamı şu sözlerle ifade eder:

Bundan sonra sanat ne güzel olmak ne sadece gerçek dünyanın uyandırabileceği hislere eşdeğer hisler uyandırmak, ne konu olarak resimsel özne kullanmak, ne biçimleri resimsel arka plana uydurmak ve yerleştirmek, ne de ressamın "büyülü dokunuşunun" eseri olmak zorundadır.¹⁶¹

¹⁵⁹ Danto, **After The End of Art**, s. 37.

¹⁶⁰ **A.e.**, s. xx.

¹⁶¹ Danto, **Beyond The Brillo Box, The Usual Arts in Post-Historical Perspective**, s. 4.

O halde tarih sonrası dönemde sanatın ya da sanatçının benimseyeceği belirli ilke ya da üslup söz konusu değildir. Hem sanat hem de sanatçı böylece özgürlüğüne kavuşur. Herhangi bir üslubu benimsemede zorunluluk bulunmadığı için bu özgürlük ortam çoğulcu bir görünümün oluşmasına sebep olmuştur. Danto bu sanatsal çoğulculuğun olduğu ortamda başlayan performans, video, enstalasyon, bilgisayar ve daha birçok nesnenin dahil olmasını ve belirli bir üslup ya da tarihsel anlatı ekseninde ilerlemeyen bu ortamı ırmağın yapısına benzetir. Sanata dahil olan bu yeni alanları Danto bu çoğulculuk ortamında tek bir ırmağın çözülerek farklı kollara dönüşmesi olarak yorumlar.¹⁶²

Bunun yanı sıra sanatsal çoğulculuk ortamı ister istemez tarih sonrası dönemin bir başka özelliğini daha ortaya çıkarmaktadır. Bu özellik sanatta belirli bir üstünlüğün ya da hâkimiyetin olmamasıdır. Geleneksel ve modern sanat anlayışında gördüğümüz sanat akımı ya da manifestoların özelliklerinden birisi, sanatın merkezine tek bir üslup ya da ilkeyi alarak kendini göstermesidir. Böylece sanata dair ortaya atılan teori ya da akımlar kesin bir söylem itibarıyla “dır/dir” ile bitmesine rağmen, tarih sonrası dönemde “olması gereken” eleştirel olarak dile yerleşir. Dolayısıyla tarih sonrası dönemde tek bir ilkenin otoritesinde teşekkül eden sanatsal bir üretim alanı yerine farklılıklar kendisine yer bulmuş ve modernizmin anlatıları sona ermiştir. Danto bu bağlamda Garry Knox Bennett’in mobilyasını örnek olarak gösterir.¹⁶³ Bennett kusursuz mobilya ahşaplarını birleştirerek bir dolap yaptıktan sonra dolaba dokuz santimlik bir çivi çakarak onu bükmüş ve izlerini de olduğu gibi bırakmıştır. Danto buradan hareketle sanatçının özgür seçimini ve kendisine özgün bir tarzda eserini meydana getirmesini olumlar. Bundan ötürü çoğulculuğun ve özgürlüğün olduğu tarih sonrası dönemde belirli bir paradigmanın kendini dayatması anlamında doğru ya da yanlış kavramlarına da yer yoktur.¹⁶⁴

Sanatın sonundan sonraki dönemde sanatın içeriği konusunda da belirsizlik söz konusudur. Bu belirsizliklerden müzeler de payını alır. Danto tarih sonrası dönemde müzelerin artık güzellik tapınakları olmaktan çıkıp birer kültür fuarı haline

¹⁶² Danto, **After The End of Art**, s. 136.

¹⁶³ **A.e.**, s. 137.

¹⁶⁴ Danto, **Beyond The Brillo Box, The Usual Arts in Post-Historical Perspective**, s. 230.

geldiğini düşünür.¹⁶⁵ Nitekim müzede yer alan sanat eserlerinin ne ile ilgili olduğu ya da alıcısı için ne anlam ifade ettiği konusunda uygun bir anlatı artık mevcut değildir. Danto bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

Sanatçıya müzeyi istediği gibi kullanma hakkı veriliyor; o da müzenin kaynakları arasından, kendi oluşturduğu bağlantılar dışında birbiriyle hiçbir tarihsel ya da formel bağlantısı bulunmayan nesneler seçip bir sergi düzenliyor. Müze bir anlamda sanatın tarih sonrası dönemini tanımlayan tavır ve pratiklerin hem sebebi hem sonucu hem de ifadesi.¹⁶⁶

Danto'nun ifadelerinde yer aldığı gibi müze tarih sonrası dönemin hem sebebi hem sonucu hem de ifadesidir. Çünkü tarih sonrası dönemde anlatısal istikametsizlik bakımından çoğulcu ve özgürlükçü bir ortam kesin, belirli ve vaz edici anlatıların yerini alır. Bu yüzden sanatta meydana gelen değişim sanatın etkileşim içinde olduğu diğer alanları da etkilemiştir. Bu alanlardan biri müze olduğu için müzeler de tarih sonrası dönemin genel özelliklerine uygun bir alan haline gelmiştir. Tarih sonrası dönemle birlikte müzelerde üslup açısından birbiriyle uyumlu sanat eserlerinin bulunması zorunluluğu da ortadan kalkmıştır. Tarih sonrası dönemde müzelerin işlevine ilişkin Danto'nun bir başka yorumu da şu şekildedir:

Pop-artçı, bant çizgi romanlar, konserve çorbalar, sevkiyat kutuları ve çizburgerler gibi sıradan hayata ait olan nesneler, herkesin bildiği şeyleri yeniden üretilip sanat haline getirdi. Bu durum sıradanlığın kapsamlı bir dönüşümü olduğu kadar farklı dünyaların ve göz zevki terbiyesinin mâni olduğu hayat tarzlarının da estetikleştirme faaliyetiydi. Sonraki yıllarda yeni türden müzelerin ortaya çıkması şaşırtıcı değildi. Müze sanata erişimin imtiyaz unsuru olmaktan çıkıp temel insan hakkına dönüştüğü, kral ve kraliçelere münhasır o kutsal alanın kamusal alan olarak yeniden tesis edildiği 1793 yılının Napoléon Müzesi haricinde hiç olmadığı kadar popüler bir mekân haline geldi.¹⁶⁷

Danto'nun bu ifadelerinden de anlaşıldığı gibi müzelerin kutsal bir alandan çıkıp popüler mekânlar haline gelmesi tarih sonrası dönemin en çarpıcı özelliklerinden birisidir. Yüksek sanat kavramını merkeze alan müzeler yerine popüler kültüre, popüler beğeniye ve belli kalıplara bağlı kalmadan istenildiği gibi üretilen sanat eserlerine yer veren müzeler bu dönemde ortaya çıkmıştır.

¹⁶⁵ A.e., s. 11.

¹⁶⁶ Danto, *After The End of Art*, s. 6.

¹⁶⁷ Danto, *Beyond The Brillo Box, The Usual Arts in Post-Historical Perspective*, s. 4.

Sanatta yaşanan bu değişimler hiç kuşksuz sanatçıları da etkilemiştir. Belli bir anlatı, teori ya da ilkeye bağlı kalmaksızın farklı birçok üslubun kullanılması süreklilik arz edecek bir anlatısal istikamet in de yokluğunu getirmiştir. Anlatısal istikametsizlik olarak nitelendirilebilecek bu durum böylece dönem sanatçıları için de özgürlük ortamını hazırlamıştır. Böylece her türlü üsluba yer veren bu dönem çoğulculuğun hâkim olduğu bir görüntü ortaya çıkarmıştır. Bu durumu Warhol şöyle betimler: “Kişi, soyut dışavurumcu, pop ressamı, gerçekçi ya da başka bir şey olabilir.”¹⁶⁸ Başka bir deyişle tek bir iyi, güzel ya da hoş olmadığı için sanatçı herhangi bir kalıba girmeden ve estetik anlamda hâkim herhangi bir otoriteye boyun eğmeden eserini üretebilir. Bu kırılma modernizmden kopuşun da en belirgin göstergelerinden birisidir. Nitekim modernizm bir dizi manifestolardan ya da anlatılardan oluşan bir dönemdir. Hâlbuki modernizmden farklı olarak tarih sonrası dönemde sanatçıya belirli bir yön ya da tarz dayatılmaz. Artık sanatçı istediği yön ve doğrultuda eserlerini yaratabilir. Danto sanatçının bu özgürlüğünü de şu şekilde dile getirir:

Tarihin külfetinden azat edilmiş sanatçılar istedikleri amaç uğruna ya da hiçbir amaçları olmadan istedikleri biçimde sanat yapmakta özgürdür. Çağdaş sanatın ayırt edici özelliği budur ve modernizmin aksine çağdaş bir tarz diye bir şeyin olmayışı kimseyi şaşırtmamalıdır.¹⁶⁹

Böylece tarih sonrası dönemle birlikte tarihin ya da anlatıların tahakkümünden kurtulan sanatçılar istedikleri yönlerde hareket etme özgürlüğüne erişmişlerdir. Sanatçıların özellikle estetik, güzellik ya da beğeni gibi kavramlara boyun eğme gibi bir zorunlulukları bulunmamaktadır. Ayrıca sanatçının bakacağı bir nesneye de ihtiyaç kalmamıştır. Nesne sanatın kendisi olmuştur. Danto açısından bu durum tarih sonrası yani çağdaş sanat döneminin en belirgin özelliklerinden biridir.

Tarih sonrası dönem sanatçılarınd a gördüğümüz bir diğer özellik de geleneksel sanatçılarda gördüğümüz el becerisi, dokunuş, sanatçının gözü ve estetik gibi özelliklerin bu dönemde yok sayılmasıdır. Artık zorunlu olarak bu ilkelere boyun eğen genel bir sanatçı görünümü yoktur. Örneğin, sanatçılar el becerisine sahip olmadan

¹⁶⁸ Danto, **After The End of Art**, s. 44.

¹⁶⁹ **A.e.**, s. 15.

hazır-nesneler aracılığıyla eserlerini meydana getirebilmektedir. Bu durum geleneksel sanat ve modern sanatta bulunmayan bir özelliktir.¹⁷⁰

2.3.2.Tarih Sonrası Dönem ile Sanat Felsefesinin Ortaya Çıkışı

Hegel'in Mutlak Tin felsefesinde üç aşama yer almaktadır. Bunlar sanat, din ve felsefedir. Bu süreç duyusal olandan kavramsal olana doğru ilerleyen bir gelişimi içine alır. Tüm bu gelişim sürecinde Hegel'in sanatın sonu fikri önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim sona ulaşma ile birlikte bir sonraki aşamaya geçilir ve Mutlak Tin gelişimine devam eder. Hegel'in bir sonraki aşamayı kendi içine alarak onu aşması ve Mutlak Tin'in tarih aracılığıyla belirli aşamalardan geçerek gelişim göstermesi düşüncesi (*Aufhebung, sublation*) Arthur Danto için önemli bir hareket noktası olmuştur. Bununla birlikte Danto Hegel'in felsefesinde önemli bir yer tutan Mutlak Tin kavramına yer vermez. Bunun yerine Danto sadece sanat kavramına yoğunlaşarak sanat felsefesini oluşturur. Dolayısıyla Hegel metafiziğinde gelişim gösteren ve öz-farkındalığına erişmek için tüm aşamaları kat ederek ilerleyen Mutlak Tin'in kendisi iken, Danto'nun felsefesinde sanat bu görevi üstlenir.

Danto için sanat tarih aracılığıyla bir dizi aşamalardan geçerek sona ulaşır. Ancak bu son ampirik olarak bir bitiş de değildir. Aksine sanat diğer dönemlerden çok daha etkin bir biçimde üretilmeye devam edecektir. Dolayısıyla buradaki son düşüncesi sanatın kendi görevini felsefeye devretmesi ve özgürlüğüne kavuşması olarak yorumlanmalıdır. Nitekim sanat hem kendisini tanımlama potansiyeline sahip değildir, hem de tarih boyunca usta anlatıların tahakkümü altındadır. Sona ulaşan sanat bu anlatılardan özgürleşerek kendi misyonunu tamamlar. Bu misyon daha önce de ifade ettiğimiz gibi sanatın öz-farkındalığına erişmesi ile son bulur.

Warhol'un *Brillo Kutuları* ile gerçek felsefi sorular ortaya çıkmıştır. Sanat ile sanat olmayan ürün/eser arasındaki fark nedir? Gündelik hayatta yer alan üretim

¹⁷⁰ Danto'nun bu tezinde Wittgenstein'in dil-oyunları ve aile-benzerliği görüşlerinin de etkisi olabilir. Her ne kadar Wittgenstein ikinci döneminde estetik ve sanat konularına doğrudan yoğunlaşmasa da onun dil felsefesinde önemli bir yer işgal eden bu teorisinin çağdaş dönemde sanat felsefesi ve estetik alanındaki çalışmalara ışık tuttuğu iddia edilebilir. Ayrıntılı bir okuma için bkz. Muharrem Hafız, "Gramer olarak Sanat: Wittgensteinci Estetik Üzerine Bir Araştırma", *Felsefe Dünyası*, sy. 62, 2015, s. 150-173.

nesnelerinin benzerleri olan sanat eserlerini sanat eseri yapan nedir? Bu eserleri gerçek nesnelerden ayırt eden bir ölçüt var mıdır? Danto'ya göre bu sorularla birlikte yeni bir felsefi bilinç düzeyine ulaşılmıştır. Bu bilinç düzeyi sanatın kendi özünde gerçekleşen bir öz-bilinçtir.

Danto sanatın bu sorularla yeni bir felsefi bilinç düzeyine ulaşmasını sanatın görsel ya da algısal olarak değil, Hegel'in düşüncesinde olduğu gibi entelektüel bir düzeyde ele alınması gerektiğini düşünür. Bu görevi yerine getirecek olan da felsefedir. Danto bu noktada Hegel çizgisinde ilerleyerek felsefenin entelektüel ve soyut bir düzleme sahip olmasını önemli görür. Danto'ya göre ancak soyut düzleme sahip olan felsefe aracılığıyla sanatı tanımlama girişiminde bulunabiliriz. Hatta bu yönüyle Danto tarih sonrası dönemi felsefi evre olarak ele alır:

Şimdiki son yani felsefi evre, kendisinin giderek daha yeterli bir tanımını bulmaktı ama ben bunun sanatsal bir görevden ziyade felsefi bir görev olduğunu iddia ediyorum.¹⁷¹

Tarih sonrası dönem ile birlikte sanat kendi öz-bilincine erişmiştir. Başka bir deyişle öz-bilincine erişmek için sanat kendi görevini felsefeye devreder. Bu aşamadan sonra sanat felsefesi devreye girer. Dahası Danto bu aşamada felsefeye müracaat etmenin zorunluluk olduğu iddiasındadır.¹⁷² Nitekim sanatın kendisini tanımlayamayacağı noktada felsefe bu görevi üstlenir. Sanatın bu bağlam itibarıyla yetersizliği karşısında felsefeye dönüş yapmanın gerekliliğini Danto şu sözlerle ifade eder:

Altmışlarda bir üslup patlaması yaşandı ve bu çekişmeler sürecinde ilk önce *nouveaux realistes* ve pop sayesinde sanat yapıtlarının benim “sırf gerçek şeyler” olarak tanımladığım nesneler ile karışıklık oluşturacak şekilde farklı, belirli ve özel görünmek zorunda olmadığı, bana kalırsa giderek açıklık kazandı. Nitekim ‘sanatın sonu’ndan söz edişimin başlıca gerekçesi de buydu. En sevdiğim örneği vereyim: Andy Warhol’un *Brillo Kutusu* ile süpermarketteki Brillo

¹⁷¹ Danto, **After The End of Art**, s. 136.

¹⁷² Danto açısından modernizm, gereksiz olanın sanatın özünden silinme sürecidir. Bu dönemde yer alan her bir anlatı kendisinden önceki akıma ya da hâkim anlatıya bir tür tepki niteliğindedir. Bu sürecin doruk noktasına özelde Warhol genelde de pop-art ile ulaşılmıştır. Nitekim Warhol ya da pop art ile gerçeklik bizzat sanatın kendisi haline gelmiştir. Sanatın öz-bilincine ulaşması ya da gerçek bir kavrayışa ulaştığı nokta burasıdır. Pop-art ile birlikte sanatın özüne gereksiz olarak dâhil edilen her şey ihraç edilmiştir. Bu görevi ise sanat değil felsefe üstlenir. Bu noktadan sonra sanat hem özgür bir forma erişmiş hem de görevini felsefeye devretmiştir. Bkz. Stephen Houlgate, “Hegel, Danto and the ‘End of Art’”, s. 282.

Kutuları arasındaki farkı hiçbir şeyin, dışarda belirtmesi gerekmiyor. Dahası kavramsal sanat bir şeyin görsel sanat yapıtı olması için elle tutulur bir görsel nesne olmasına bile gerek duymadığını gösterdi. Bu artık sanatın anlamını örnekler aracılığıyla öğretemeyeceğimiz anlamına geliyordu. Görünüş açısından her şey sanat yapıtı sayılabilirdi ve sanatın ne olduğunu keşfedecekseniz duyuşal deneyimden düşünceye dönmek zorundaydınız. Uzun lafın kısıası, felsefeye.¹⁷³

Sanatın kendi özünü ve tanımını belirlemede görevini felsefeye devretmesi sanat felsefesinin imkânını doğurur. Danto'nun gözünde bu imkânı yaratan Warhol'un *Brillo Kutuları*'dır. *Brillo Kutuları* ile sanat gerçek nesnelerden ayırt edilemez hale gelmiştir. Bu ayırt edilemezlik karşısında da daha önce karşılaşmadığımız yeni sorular ortaya çıkmıştır. Bu noktada sanat felsefî bilinç düzeyine ulaşır. Felsefî bilinç düzeyi sanatın kendi özünde gerçekleşen bir öz-bilinçtir. Bu öz-bilinç ile sona ulaşma sayesinde sanat hem kendi görevini felsefeye devretmiş hem de tarih sonrası dönem başlamıştır. Bu dönem aynı zamanda Danto'nun ifadesiyle sanatın sonundan sonraki dönemdir. Artık sanatın kendisini tanımla görevi sanat felsefesinin görevi haline gelmiştir ki, sanatın sonunu belirleyen şey de sanat ve felsefenin yollarını ayırmasıdır.¹⁷⁴ Danto sanatın sonu ile ortaya çıkan sanat felsefesi hakkındaki görüşlerini şu şekilde izah eder:

Hal böyleyken, örneğin sanatın özde resim ve heykel olduğu gibi salt yerel gerçekler üzerine temellenemeyen ciddi bir sanat felsefesinin bir olasılığa dönüşmesi ancak 1960'larda gerçekleşmiştir. Sanat hakkında felsefî olarak düşünebilmek ancak her şeyin sanat olabileceğinin netlik kazanmasıyla mümkün oldu. Ancak o zaman gerçek bir genel sanat felsefesi olasılığı doğdu.¹⁷⁵

Dolayısıyla Danto açısından her şeyin sanat olduğu ve algısal ölçütlerin yetersiz kaldığı bir ortamda sanat felsefesi ortaya çıkmıştır. Ona göre gerçek bir sanat felsefesi temel anlatı ya da ilkeleri değil, soyut bir düzlemi kendisine merkez alarak kendini gerçekleştirmelidir. Bu düzlem ise modern ve kadim sanatı, doğu ve batı sanatını içine alacak şekilde oluşturulmalıdır. Başka bir ifadeyle gerçek bir sanat felsefesi bütün sanat eserlerini kuşatmalıdır. Bu anlamda Danto'cu anlamda sanat felsefesinin, hem tarihin değişimine ve anlatılarına göğüs gerebilecek yapıda olması

¹⁷³ Danto, **After The End of Art**, s. 13.

¹⁷⁴ Danto, "The End of Art: A Philosophical Defense", s. 134.

¹⁷⁵ Danto, **After The End of Art**, s.14.

hem de kuşatıcı ve evrensel diyebileceğimiz çoğulcu bir yaklaşımı benimsemesi gerekmektedir.¹⁷⁶ Bu açıdan tarih sonrası dönem ile ortaya çıkan sanat felsefesi algısal ölçütleri aşan bir tarzda soyut bir düzlemi içermelidir.

Öte yandan Danto tarih sonrası dönemde sanat felsefesinin geleneksel ve modern anlatılardan bağımsız bir tarzda evrensel ve özsel olarak bu görevi ne şekilde yürüteceği hakkında ayrıntılı açıklamalarda da bulunmamıştır. Ancak onun bu bağlamda aşağıdaki şu ifadelerine yer verilebilir:

Felsefenin bundan sonra, sonun ardından, yapması gereken neydi bunu söylemek güçtür; ama bu muhtemelen yararlı ve insanlığa doğrudan hizmet eden bir şey olacaktı. Daha önce tartıştığım gibi, pop art sanatın sonu anlamına geliyordu; sanatçıların sanatın sonundan sonra ne yapması gerekiyordu, bunu da söylemek güçtür ama sanatın da insanlığa doğrudan hizmetine yazılacağı, en azından bir olasılıktı. Kültürün her iki veçhesi de özgürleşmeciydi, Wittgenstein şişenin içindeki sineğe çıkış yolunun nasıl gösterileceğinden söz ediyordu. Ondan sonra nereye gideceği ve ne yapacağı sineye kalmıştı; gelecekte sinek şişelerden uzak durduğu sürece.¹⁷⁷

Bu paragraftan da anlaşıldığı üzere Danto tarih sonrası dönemde felsefenin ve sanat felsefesinin tam olarak ne yapması gerektiği konusunda net bir yorumda bulunmamıştır. Aslında onun bu duruşu postmodern düşünürlerin genel yaklaşımını da yansıtmaktadır. Eğer bu noktadan sonra Danto da bir “teori” ya da “ilke” vaz etme anlamında sanat felsefesinin “ne yapması gerektiği” ile ilgili yasalarını açıklamış olsaydı, hemen hemen tüm yapıtlarında eleştirdiği ve tarihsel olarak aşıldığını iddia ettiği eski ve anlatılara bağlı sanat teorisyenleriyle aynı konumda yer alacaktı. Hâlbuki Danto böyle yapmadı. Bununla birlikte bu sorunun sadece Danto özelinde değil, özcü ya da felsefi bilinç gibi kavramlara yer vermesine rağmen değişime ve çoğulculuğa her zaman açık olan postmodern düşünce itibarıyla değerlendirilmesi daha uygun gibi görünmektedir.

¹⁷⁶ Danto, **Beyond The Brillo Box, The Usual Arts in Post-Historical Perspective**, s. 230.

¹⁷⁷ Danto, **After The End of Art**, s. 130.

SONUÇ

Felsefe tarihinde sistemli olarak ilk kez Hegel tarafından ele alınan sanatın sonu düşüncesi, daha sonraki zamanlarda bazı filozoflar ve sanat eleştirmenleri tarafından savunularak farklı tarzlarda sürdürülmüştür. Benjamin, Kuspit ve Danto bu düşünürler arasındadır. Bu çalışmada sanatın sonu fikrine dair öne sürülen farklı yorumlar incelenmiştir.

Sanatın sonu tezi sanatın tamamen bittiği ya da artık sanat eserlerinin üretilmeyeceği şeklinde anlaşılmamalıdır. Bilakis bu iddia Danto için olumlu bir anlama sahiptir. Çok yönlü bir kavram olan ve içine farklı alanları dahil eden sanatın sonu tezi bu çalışmada öncelikle Hegel, sonrasında da Benjamin ve Kuspit'ın görüşleri üzerinden incelenmiştir. Danto'nun sanatın sonu tezi ise üç farklı perspektiften ele alınarak ortaya konmuştur. Aynı fenomenin üç farklı uzantısı olarak ele alınan bu noktalar 1) Hegelci çizgide gelişen sanatın sonu tezi, 11) sanat tarihi yazımı ile ortaya çıkan sanatın sonu tezi ve 111) yeni bir dönemin başlamasına sebep olan sanatın sonu tezidir. Bu tarz bir bölümlendirme hem Danto'nun genel olarak sanat felsefesini hem de sanatın sonu tezini derli toplu bir biçimde anlamamıza ve açıklayabilmemize imkân tanımıştır.

Hegel'in felsefesinden ödünç aldığı fikirler ile ortaya koyduğu sanatın sonu tezinde Danto, sanat tarihinde yer alan anlatılara felsefi birer olgu gözüyle bakar ve bu anlatılardan yola çıkarak sanatın sonu fikrine ulaşmaya çalışır. Buna göre sanat belirli anlatılardan geçerek öz-farkındalığına erişir. Sanat tarihi de aslında sanatın öz-farkındalığının ve bilincinin tarihidir. Danto'nun genelde sanat tarihi felsefesi özelde sanatın sonuna dair düşüncelerini ortaya koyarken merkeze koyduğu kişi Hegel'dir. Her ne kadar Danto kendisini “gelecekte doğmuş bir Hegelci” olarak adlandırsa da onun Hegelci metafizik temelli düşünce sistemini bütünüyle benimsemediği de görülür. Dolayısıyla Danto Hegelci çizgide gelişen bir tarzda sanatın sonu tezini savunsa da, Mutlak Tin'in kendini gerçekleştirme olarak sanat-din-felsefe diyalektiğini kabul etmez. Aslında Danto da belli bir tarzda reflektif ve içsel bir süreci içeren bir sanat tarihi modeli önerir. Ancak Hegel'den farklı olarak bu sürecin

merkezine Danto Mutlak Tin'i değil, sanatın kendisini yerleştirir. Nitekim Danto'nun gözünde kendini gerçekleştiren ve öz-farkındalığa erişen sanatın kendisidir. Bu açıdan Danto'nun Hegel yorumunun metafizik ve diyalektik içerikten ziyade, sanat alanıyla sınırlı olduğu iddia edilebilir.

Danto'nun sanatın sonu tezinde ön plana çıkan bir diğer görüş sanatın gelişimsel olan ve öz-bilince erişme imkânı sağlayan yapısıdır. Aslında Hegel metafiziğinde de Mutlak Tin sanat, din ve felsefeden geçerek öz-bilince erişmektedir. Ancak Danto'nun gözünde Mutlak Tin değil, bizatihi sanatın kendisi bir dizi süreçten geçerek öz-farkındalığına ulaşır. Danto'ya göre bu süreçler sanat tarihinde yer alan anlatılardır. Sanat bu anlatılardan geçerek en sonunda felsefi bilinç düzeyine yükselir. Danto tarih boyunca sanatın özünün belirli anlatı ve ilkeler tarafından dikte edildiğini düşünür. Öte yandan anlatılar aracılığıyla ama onları aşarak öz-farkındalığına ulaşan sanat en sonunda özgürlüğüne kavuşmuş olur. Sanatın sonuyla birlikte sanat gelişim evresini tamamlar ve öz farkındalığına erişir. Bu yönüyle Danto'nun Hegel'den almış olduğu gelişimsel tarih anlayışını sanat tarihine uyarladığı söylenebilir.

Danto'ya göre sanatın bir dizi süreçlerden geçerek sona ermesi ve öz-bilince erişmesi iki açıdan önem arz etmektedir. Bunlardan birincisi fotoğraf ve sinema sanatının ortaya çıkması, diğeri de Andy Warhol'un *Brillo Kutuları*'dır. Nitekim fotoğraf ve sinema dış dünyayı insanın el becerisinden çok daha iyi bir şekilde taklit ettiği için sarsıntıya uğramıştır. Warhol'un *Brillo Kutuları* ise Danto'nun sanat felsefesinde çok daha önemli bir yer tutar. Danto'ya göre *Brillo Kutuları* ile sanat öz-farkındalığına erişmiştir. Zira Warhol'un *Brillo Kutuları* ile sıradan Brillo Kutuları arasındaki ayırım görsel algılarla tayin edilemez hale gelmiştir. Bu durumun sonucunda şu sorular ortaya çıkmıştır: Marketteki sıradan Brillo Kutuları sanat eseri değilken, Warhol'un *Brillo Kutuları* neden sanattır? İşte tam bu noktada Danto sanatın özünün algısal ölçütler yerine düşünsel düzeye bağlı olduğunu ifade eder. Bu durum Danto'nun Hegel'den etkilendiği bir başka noktadır.

Danto'nun sanatın sonu fikrinde Hegelci çizgide ilerlediğini gösteren bir başka nokta onun sanat tarihine getirmiş olduğu yorumlardır. Danto sanatın tarih sonrası döneme kadar kendi özünde gizli olan "son" kavramını içererek belirli bir amaca doğru

yol aldığını düşünür. Danto’da bu amaç sanatın öz-farkındalığa erişmesidir. Bu amacı kendisinde barındıran sanat, tarih boyunca belirli anlatılardan geçer ve en sonunda öz-farkındalığına erişir. Bu bağlam itibarıyla de Danto’nun Hegel’den etkilendiği görülür. Zira Hegel de sistemini hem özcü hem de tarihselci içeriğiyle destekler. Dolayısıyla Danto için bu iki kavram birbiriyle çelişik değil, bilakis uyumlu ve bağlantılıdır. Ona göre sanatın özü tarihsel anlatılara bağlı değildir ve her zaman geçerlidir. Bununla birlikte Danto’nun Hegel’den ayrıldığı en ciddi nokta, gelişimini ve sürecini tamamlayan şeyin Tanrı olarak Mutlak Tin değil, bizzat sanatın kendisi olduğu tezidir.

Bu noktada Danto’da sanatın sonu düşüncesinin ikinci ayağı devreye girer. Bu aşama Danto’nun sanat tarihi üzerinden yapmış olduğu tarih yazımı ile ortaya çıkar. Danto’ya göre sanat tarihi birçok anlatıyı içermekle birlikte sanatın öz-farkındalığa ulaşma sürecinin tarihidir. Bu öz-farkındalığına erişme sürecinde sanat, tarih boyunca üç dönüm noktasından geçmiştir. Danto’ya göre bunlar Vasari epizodu, Greenberg epizodu ve tarih sonrası epizodudur. Üçüncü epizod çalışmamıza tarafımızca ilave edilmiştir. Nitekim Danto açısından diğer epizodlardan farklı özellikleri içeren tarih sonrası dönem onlar gibi bir dönüm noktasıdır ve yeni bir görünüme sahiptir.

Danto sanat tarihi yazımı üzerinden sanatın sonuna nasıl eriştiğini ve öz-bilincine nasıl ulaştığını anlatmaya çalışır. Bu uğrakların başında Rönesans sanatı için önemli bir yer tutan Vasari epizodu gelir. Danto bu epizod üzerinden bu dönemde sanatın üretiminde *mimesis* teorisinin ve Platoncu çizginin baskın rolünü ön plana çıkarır. Bu dönemin bir diğer özelliği de sanat eserlerinin estetik kaygılarla üretilmesi ve bunlara hizmet etmesidir. Ayrıca temellerini Tanrı inancında bulan bu dönem sanatında estetik üretim sıkı kurallara bağlı düzenli, ölçülebilir ve görsellik üzerine yaratıcı bir tasarımılamayı gerektirir. Vasari’nin taklit (*mimesis*) merkezli anlayışından dolayı Danto, onun bu anlatısını sanatın temsili yorumlanması olarak değerlendirir. Vasari epizodunun köklerini Platon’un *mimesis* teorisinde bulan Danto sanatın tarihini de sanatın bastırılmasının tarihi olarak yorumlar. Bu baskı tarihinin temelleri Platon’un öne sürmüş olduğu *mimesis* teorisine dayanır ve batıda özellikle Vasari epizodunda varlığını sürdürür. Zira sanat bu dönemde belli birtakım anlatı ve teoriler tarafından baskılanmaktadır. Vasari epizodu filmin icadı ve gelişim göstermesiyle son bulmuştur.

Bu dönemin sona ermesiyle birlikte içinde bir dizi anlatıları barındıran modernizm çağı başlar. Danto modernizmin 1880'lerin sonunda Van Gogh ve Gauguin'in yapıtlarında Vasarici ölçütlerden radikal bir şekilde kopuşla başladığını öne sürer. Danto'nun bu görüşünden hareketle de sanatın tarihsel anlatılar üzerinden süreçsel bir yapı arz ettiği söylenebilir. Danto için bu dönemde yer alan her bir anlatı, sanatı tanımlama ya da sanatın özüne ulaşma girişimidir. Bu yönüyle modernizm tarihinde yer alan her bir sanat eseri “sanat nedir?” sorusuna bir tür cevap niteliğindedir. Bu dönemde yer alan anlatılar sürekli olarak bir tür çıkarma ve silme faaliyetidir. Böylece “sanat nedir?” sorusuna manifesto olarak verilen her bir yanıt, kendisini bir akım, teori ya da anlatı şeklinde ortaya koyar ve sonrasında başka bir anlatı tarafından silinir.

Greenberg epizodu, modernizme dair yorumlarından oluşan bir anlatıdır ve Vasari epizodu gibi bir dönüm noktasına işaret eder. Vasari epizodunun aksine Greenberg epizodunda sanatın özünde belirli bir nitelik ya da ölçütün net bir şekilde belirlenemez olduğu fikri hâkimdir. Aslında belirlenemezlik düşüncesi belirli bir ilkenin bulunmadığına işaret etmez. Bilakis Greenberg'e göre bu ölçütler vardır ancak dile getirilemez. Greenberg sanatın ölçütü olarak tanımladığı deneyim ve pratik göz sayesinde iyi sanat ile kötü sanatın ayırt edilebileceği savunmaktadır. Bu bağlamda Danto Greenberg'in önerdiği bu ilkelerin birçok sakıncayı bünyesinde barındırdığını ileri sürer. Bunlardan biri, sanat eleştirmeninin sürekli olarak pratik yapma zorunluluğudur. Diğer de ün peşinde koşan bir sanat eleştirmeninin tanınmamış ya da bilinmeyen sanatçıların sürekli peşinden gitmesidir. Hâlbuki bir sanat eleştirmenin karşı çıktığı bir sanatçı sonraki zamanlarda iyi bir sanatçı olarak tarihte yerini alabilir. Dolayısıyla Danto anlatı merkezli Vasari epizodunu gibi salt deneyim ve pratiği ön plana çıkaran Greenberg epizodunu da eleştirir ve onlarla arasına mesafe koyar.

Danto'ya göre Andy Warhol'ün *Brillo Kutuları* ile sanatta yeni bir dönem başlar ve ayırt edilemezlik problemi ortaya çıkar. Nitekim Greenberg'in pratik göze ve deneyime yaptığı vurgular bu noktada yetersiz kalmıştır. Danto'ya göre Greenberg'in pratik göz ve deneyim vurgusu, Warhol'un *Brillo Kutuları*'ni hazır-nesne Brillo kutularından ayırt edememekte ve bunların neden sanat eseri olarak görülmesi gerektiğine dair bir çözüm önerisi ortaya koyamamaktadır.

Bu iki dönüm noktasından sonra Danto'nun tarih sonrası dönem olarak adlandırdığı yeni bir dönem gelmektedir. Bu dönem sanatın sona ulaşmasıyla başlamıştır. Andy Warhol sadece sanatın sonu ile yeni bir döneme girilmesine kapı aralamakla kalmamış, aynı zamanda Danto'yu sanat felsefecisine dönüştürmüştür. Nisan 1964'te Stable Galerisinde Andy Warhol'un sergisi ile karşılaşan Danto bu tarihten itibaren sanatın sonu tezini ve bunun sonucunda sanat felsefesine dair düşüncelerini ortaya koyar. Serginin içeriği günlük hayatta karşılaşılabilecek hazır-nesnelerdir. Bu sıradan nesnelerin bir sergi alanına taşınması ve izleyicilerin bu nesneleri sanat yapıtı olarak görmesi farklı bir duruma işaret etmektedir. Bu farklı durum Danto'nun tarih sonrası dönem olarak adlandırdığı çağdaş sanat dönemidir. Bu dönemin başlangıcı aynı zamanda pop-art olarak adlandırılmaktadır.

Danto Warhol'un kendisinden önce kullanılan sanat malzemelerini terk ederek bunların yerine gündelik hayatta karşılaşılan hazır-nesneleri kullanmasını fazlasıyla önemser. Sıradan halkın marketlerde gördüğü Brillo Kutusundan yola çıkarak kendisine ait *Brillo Kutuları*'nı üreten Warhol tuval, fırça, boya vb. geleneksel sanat malzemelerinin yerine günlük hayatımızda kullanılan basit ve sıradan nesnelerden yola çıkmış ve kendi sanat eserlerini meydana getirmiştir. İlk bakıldığında gündelik hayatta marketlerde karşılaşılan Brillo kutuları ile Warhol'un *Brillo Kutuları* arasındaki farkı görmek zordur. İki kutu da birbirlerine çok benzemektedir. Böylece sanat gerçek şeyler ile karşıtlık gösteren bir konumdan çıkmakta ve gerçeklik ile sanat eseri ikiliğinin arasında yer alan sınırlar da ortadan kalkmaktadır. Danto'nun sanat felsefesini ve sanatın sonu tezini özgün kılan nokta da söz konusu bu ayırt edilemezlik düşüncesidir.

Danto Warhol'un *Brillo Kutuları* ile gerçek hayattaki ticari kutuların arasındaki farkın görünmez olduğunu ileri sürerek bu soruna çözümler getirmeye çalışır. Buradaki görünmezlik daimî olarak görünmez kalan niteliklerdir. Danto sanatta görünmez kalan nitelikleri özcü bir çizgide ilerleyerek ifade eder. Söz konusu bu görünmez kalan niteliklerden birincisi sanat eserlerinin bir tür "gündüz düşleri" gibi olmasıdır. Rüya ile uyanıklığı ayırt etmenin algısal ya da görsel bir ölçütü bulunmadığı gibi hazır-nesneler ile sanat eserlerini de birbirinden ayırt etmenin görsel bir ölçütü bulunmamaktadır. Danto'nun bu düşüncesi diğer dönemlerden farklı bir duruma işaret

etmektedir. Nitekim Warhol'a kadar sanat görsel ya da algısal ölçütlere bağlıydı, fakat bu görsel ya da algısal ölçütler *Brillo Kutuları* ile yetersiz kalmış ve Greenberg özelinde olduğu gibi çözüm üretemez hale gelmiştir.

Danto'ya göre sanat eserinin görünmez niteliklerinden bir diğeri de onun daima bir şey hakkında olması ve belirli bir anlama dayanmasıdır. Ancak bu anlamlar maddesel olmak zorunda değildir. Danto bunu sanat eserlerinin cisimleşmiş anlamlar olduğu belirterek izah eder. Sanat nesnesi anlamı, bütünüyle ya da kısmen cisimleştirir. Ruh ile bedenin iç içe geçmesi gibi anlam da maddesel olanla bir aradadır. Böylece dönüştürülmüş nesneler dönüştürülmemiş nesnelerden farklı görünmezler. Bu durum da hazır-nesneler ve sanat eserleri arasındaki farkın görsel ölçütlerle tayin edilemeyeceğini gösterir. Buradan hareketle gündelik hayatta karşımıza çıkan hazır-nesnelerin de anlamları olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Danto gündelik gündelik hayatımızda sıklıkla karşılaştığımız hazır-nesnelerin anlamlarının olduğunu, bu anlamların onların kullanımıyla uyumlu ve bağlantılı olduğunu iddia eder.

Yorumlama etkinliği de Danto'nun sanat felsefesinde önemli bir yer tutar ve sanatın özüne dair ileri sürdüğü tezinde yer alır. Ona göre yorumlama sanatın özünü meydana getiren unsurlardan biridir. Yorumlama etkinliği sayesinde sanat eserinin başarılı olup olamayacağına karar verilir. Danto nesnenin maddi ya da görsel yanına bakarak onun sanat eseri olarak görülemeyeceğini savunur. Burada bize yardımcı olacak etkinlik yorumlamadır. Yorumlama etkinliği saf bir düşünme faaliyeti değil, görsel düşünme ve yorumlayıcı görmeyi de içine alır. Bu etkinliği gerçekleştiren sanatçılar, sanat eleştirmenleri, küratörler ve koleksiyoncular Danto'nun sanat dünyası adımı verdiği bütünün içinde yer alırlar.

Sanatın sonu fikrinde en önemli nokta sanatın sona geldiğinde ya da kendisini gerçekleştirdiğinde kendi görevini felsefeye teslim etmesidir. Warhol'dan önce sanat sorulardan çok anlatılara ve teorilere bağlıdır. Bununla birlikte Warhol'un *Brillo Kutuları* ile sanat gerçeklikten ayırt edilemez hale gelmiştir. Böylelikle teoriye ya da belirli bir yöne bağlı kalan bir sanat yerine felsefi ve düşünsel soruların yön verdiği bir sanat ortaya çıkmıştır. Bu soruları cevaplamada sanat başarısız olduğu için görevini felsefeye devreder. Üstelik sanatın tanımını sanat değil, sanat felsefecileri

geliştirmelidir. Zira sanatın tanımı felsefededir. Bu açıdan Danto sanatın başarısızlığının felsefi açıklamasını bizlere sunar gibidir.

Felsefenin üstünlüğüne karşı sanatın da önemli bir işlevi vardır. O da Warhol'un *Brillo Kutuları*'nda olduğu gibi sanatın kendi tanımına katkısı, ayırt edilemezlik problemi ve kimlik sorunu bağlamında kendini felsefi bir seviyeye yükseltmesidir. Bu durum da felsefenin başarabileceği bir şey değildir. Ancak sanatta soru(n)lar bir kez ortaya çıktığında, bu soruları sanatın değil felsefenin üstlenebileceği söylemek Danto için son derece önemli bir ayrımdır. Nitekim bu noktadan itibaren sanat, kendisini tanımlama görevini felsefeye devreder. Sanatın kendi öz bilincine ulaştığı ve bu görevini felsefeye teslim ederek başardığı alan sanat felsefesidir. Böylece sanat kendisini tanımlama ödevini yerine getirerek felsefe ile yollarını ayırır. Tarih sonrası dönem de felsefe ve sanatın yollarının ayrılmasıyla başlar. Ancak Danto bir taraftan hazır-nesne ve sanat eseri arasındaki ayrımın bulanıklaştığını belirtirken, diğer taraftan sanatın özünün sanat felsefesi üzerinden düşünsel ve bilişsel faaliyetine devam ettiğine ilişkin birbirine karşıt iki görüş arasında gerilimi çözmeye yönelik herhangi bir öneride de bulunmamıştır. Belki de Danto'nun böyle bir öneride bulunmamasının nedeni tarih öncesi dönem itibarıyla eleştirdiği teori ve anlatı merkezli sanat felsefelerinin konumuna düşmekten çekinmiş olmasıdır. Nitekim Danto için gerçek bir sanat felsefesi temel anlatı ya da ilkeleri değil, soyut bir düzlemi dikkate alarak kendisini gerçekleştirmelidir. Bu düzlem Doğu ve Batı sanatını da içine alacak şekilde oluşturulmalıdır. Ayrıca sanat felsefesinin tarihin değişimine ve anlatılarına göğüs gerebilecek yapıda olması gerekmektedir. Burada da Danto'nun sanat felsefesinin Hegelci çizginin diyalektik yapısını yansıttığı görülür.

Sanatın sona ulaşmasından sonra diğer dönemlerden farklı olarak sanatın kendisinde, sanatçılarda ve sanata ilişkin kurumlarda değişimler meydana gelmiştir. Tarih sonrası dönemde temelde en belirgin değişim geçiren alan sanatın kendisidir. Bu durumun en göze çarpan özelliği sanatın özüne sınır çeken tek bir anlatı ya da hâkim bir üslubun olmamasıdır. Özellikle tarih sonrası döneme kadar süregelen estetik, güzellik ve beğeni gibi kavramlar bir kenara itilmiştir. Bu dönemde artık estetik ya da güzel merkezli bir anlatı çerçevesinde sanat eseri üretilmemektedir. Bunun sonucunda sanatın özünün dine, siyasete veya metafiziklere bağlı kalma zorunluluğunun ortadan

kalktığı söylenebilir. Bu yüzden tek bir anlatı ya da sanatın ne olduğunu belirleyen bir ölçüt bulunmadığı için anlatsal istikametsizliğin yaşandığı yeni bir döneme girilmiştir. Herhangi bir üsluba bağlı kalma zorunluluğu olmadığı için de tarih sonrası dönem çoğulculuğun ve özgürlükçü bir ortamın yaşandığı bir dönem olmuştur. Danto için çoğulculuk teorik bir anlatıdan ziyade sanatsal pratikte tebarüz eden bir tavidir.

Sonuç olarak Danto, sanat dünyasında hazır nesnelerin sanat statüsüne yükseltme girişimleri ile ortaya çıkan krize bir çözüm arayışı getirmeye çalışmıştır. Bu krizi sanatın sonu olarak yorumlamış ve çareyi kavramsal düzeye sahip olan felsefede bulmuştur, çünkü sanat eserleri ile hazır nesneler arasında ontolojik bir fark söz konusudur ve bu farkı belirleyecek olan sanatın kendisi değil felsefedir. Bu yönüyle sanat, farkları tayin edebilecek ve kendisini tanımlayabilecek güçten mahrumdur. Böylece Danto sanatın sonu düşüncesi üzerinden felsefenin gücünü ön plana çıkarmaya çalışır. Fakat sanatın sona ulaşmasıyla birlikte her ne kadar felsefi bir evre başlasa da, bu dönemde felsefenin işlevinin tam olarak ne olduğu konusunda Danto belirgin herhangi bir çözüm önerisi de getirmemiştir.

KAYNAKÇA

Akker, Chiel van den:	“Arthur Danto, the End of Art, and the Philosophical View of History”, Journal of the Philosophy of History , w. Place, Brill Publishers, 2018, s. 1-22.
Aytaç, Gürsel:	Edebiyat yazıları I , Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990.
Benjamin, Walter:	Estetize Edilmiş Yaşam , der. ve çev. Ünsal Oskay, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2015.
Benjamin, Walter:	Fotoğrafın Kısa Tarihi , çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınevi, 2018.
Benjamin, Walter:	Pasajlar , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020.
Bozkurt, Nejat:	Sanat ve Estetik Kuramları , Ankara, Sentez Yayıncılık, 2014.
Carroll, Noël:	“Essence, Expression, and History, Arthur Danto’s Philosophy of Art”, Danto and His Critics , w. Place, Wiley-Blackwell, 2012, s. 118-145.
Carroll, Noël:	“The End of Art?”, History and Theory , w. Place, Wesleyan University Press, Vol. 37, No: 4, 1998, s. 17-29.
Cascales, Raquel:	“The Development of the Sense of ‘the End of Art’ in Arthur Danto”, Rivista di Estetica , Vol. 68, Ed. by. Jacopo Domenicucci, w. Place, Rosenberg & Sellier Press, 2018, s. 1-14.

Cevizci, Ahmet:	Felsefe Tarihi , İstanbul, Say Yayınları, 2014.
Croce, Benedetto:	Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic: As Science of Expression and General Linguistic , trans. Douglas Ainslie, The Noonday Press, New York, 1956.
Danto, Arthur C.:	“The Artworld”, The Journal of Philosophy, w. Place, Published by: Journal of Philosophy , Vol. 61, No. 19, 1964, s. 571-584.
Danto, Arthur C.:	“The End of Art: A Philosophical Defense”, History and Theory , w. Place, Wesleyan University Press, Vol. 37, no. 4, 1998, s. 127-143.
Danto, Arthur C.:	“The Philosophical Disenfranchisement of Art”, Grand Street , w. Place, Vol. 4, No:3, 1985, s. 171-189.
Danto, Arthur C.:	After The End of Art , New Jersey, Princeton University Press, 2014.
Danto, Arthur C.:	Andy Warhol , çev. Sûha Sertabiboğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009.
Danto, Arthur C.:	Beyond The Brillo Box, The Usual Arts In Post-Historical Perspective , University Of California Press, London & California & Berkeley, 1998.
Danto, Arthur C.:	Brillo Kutusu, Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar , çev. Can Kayaş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
Danto, Arthur C.:	Sanat Nedir , çev. Zeynep Baransel, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.

Danto, Arthur C.:	Sanatın Sonundan Sonra , çev. Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
Danto, Arthur C.:	What Art Is , New Haven & London, Yale University Press, 2013.
Eagleton, Terry:	But Is It Art? , (Çevrimiçi), https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/02/16/reviews/970216.eagletont.html , 1997.
Farago, France:	Sanat , çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2003.
Frank, Elizabeth:	“The End of Art According to Arthur Danto”, Salmagundi , w. Place, no. 76/77, Skidmore College, 1987, s. 266-279.
Gaiger, Jason:	“Art as Made and Sensuous: Hegel, Danto and the 'End of Art'”, Hegel Bulletin , Vol. 21, no. 41/42, w. Place, Cambridge University Press, 2000, s. 104-119.
Gökberk, Macit:	Felsefe Tarihi , İstanbul, Remzi Kitapevi, 2016.
Hafız, Muharrem:	“Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi”, İslami Araştırmalar Dergisi , c. 26, sayı:1, 2015, s. 45-52.
Hafız, Muharrem:	Kutsal ve Sanat , İstanbul, DM Kitap, 2015.
Hafız, Muharrem:	Gramer olarak Sanat: Wittgensteinci Estetik Üzerine Bir Araştırma”, Felsefe Dünyası , sy. 62, 2015, s. 150-173.

Hansen, M. Bratu:	“Benjamin’s Aura”, Critical Inquiry , w. Place, The University of Chicago Press, Vol. 34, No. 2, 2008, s. 336-375.
Hegel, G. W. Friedrich:	Encyclopedia of the Philosophical Sciences, Theologian of the Spirit, Ed. Peter C. Hodgson, Fortress Press, Minneapolis, 1997.
Hegel, G. W. Friedrich:	Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler I , çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2012.
Hegel, G. W. Friedrich:	Güzel Sanat Üzerine Dersler II , çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2015.
Hegel, G. W. Friedrich:	Tinin Görüngübilimi , çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 2011.
Hilmer, Brigitte:	“Being Hegelian after Danto”, History and Theory , w. Place, Vol. 37, No:4, Wesleyan University Press, 1998, s. 71-86.
Houlgate, Stephen:	“Hegel, Danto and the ‘End of Art’”, The Impact of Idealism: The Legacy of Post-Kantian German Thought , Ed. by., Nicholas Boyle, Liz Disley, w. Place, Cambridge University Press, 2013.
Hulatt, Owen:	“Hegel, Danto, Adorno, And The End And After Of Art”, British Journal for the History of Philosophy , w. Place, Vol. 24, No: 4, 2016, s. 742-763.
Kelly, Michael:	“Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art”, History and Theory , Vol. 37, No: 4, w. Place, Wesleyan University Press, s. 30-43.

Kudielka, Robert:	“According To What: Art and The Philosophy Of The ‘End Of Art’”, History and Theory , Vol. 37, no. 4, w. Place, Wesleyan University Press, 1998, s. 87-101.
Kula, Onur Bilge:	Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1 , İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010
Kula, Onur Bilge:	Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı II , İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.
Kula, Onur Bilge:	Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramları III , İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.
Kula, Onur Bilge:	Marx, Benjamin, Adorno: Sanat ve Edebiyat , İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
Kuspit, Donald:	Sanatın Sonu , çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2016.
Lawrenz, Jürgen:	“Danto and the Pale of Aesthetics”, The European Legacy , w. Place, Routledge, Vol. 23, No:6, 2018, s. 658-673.
Mul, Jos de:	“Hegel, Heidegger, Adorno And The Ends Of Art”, Dialogue and Universalism , w. Place, the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences, No. 6, 2002, s. 1-20.
Platon:	Devlet , çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

Rutsky R.L.:	“Walter Benjamin and the Dispersion of Cinema”, Symplokē , w. Place, University of Nebraska Press, vol. 15, No. 1/2, 2007, s. 8-23.
Toluyağ, Dilek:	“Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan, Nesne Ve Sanatçı Örnekleri”, Akademik Sanat Tasarım Ve Bilim Dergisi , c.5, sayı: 11, 2020, s. 101-114.
Turani, Adnan:	Dünya Sanat Tarihi , İstanbul, Remzi Kitapevi, 2019.
Tükel, Uşun:	“Bir Sanat Yazarı Olarak Giorgio Vasari”, Sanatçıların Hayat Hikayeleri , çev. E. Gökteke, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013.
Türer, Celal:	“Alman İdealizmi”, Felsefe Tarihi , Ed. Celal Türer, Ankara, Bilimsel Araştırma Yayınları, 2019.
Ülger, Emir:	“Platon’un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi”, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi , sayı:16, 2013, s. 15-28.