

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE PROGRAMI
DOKTORA TEZİ**

**KANTÇI VE HEGELCİ KAYNAKLARI İLE
ALOIS RIEGL'İN *KUNSTWOLLEN* KURAMI:
ESTETİĞİN BİR SANAT BİLİMİ VE
SANAT TARİHİNİN FELSEFİ BİR BİLİM OLARAK
TEMELLENDİRİLMESİ**

Gamza AYDEMİR

**Danışman
Prof. Dr. Doğan GÖÇMEN**

İZMİR-2022

TEZ ONAY SAYFASI



YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Kantçı ve Hegelci Kaynakları ile Alois Riegl’ın *Kunstwollen* Kuramı: Estetiğin Bir Sanat Bilimi ve Sanat Tarihinin Felsefi Bir Bilim Olarak Temellendirilmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

05/07/2022

Gamza AYDEMİR

ÖZET

Doktora Tezi

**Kantçı ve Hegelci Kaynakları ile Alois Riegl'in *Kunstwollen* Kuramı:
Estetiğin Bir Sanat Bilimi ve Sanat Tarihinin Felsefi Bir Bilim Olarak
Temellendirilmesi
Gamza AYDEMİR**

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

Felsefe Programı

Bu tez, Alois Riegl'in *Kunstwollen* kuramını, alımlanma tarihindeki çelişkili yorumların neden olduğu felsefi kaynakları problemi ile birlikte tartışmaya açarak, tinbilimleri alanındaki çok sayıda yaklaşıma, çok çeşitli bakımlardan etki etmiş olan bu sanat ve sanat tarihi kuramının, felsefi konumunu, estetik tarihindeki anlamını ve sanat tarihi bilimindeki kurucu işlevini belirlemeyi amaç edinmektedir. Riegl'in alımlanma tarihini, büyük ölçüde, *Kunstwollen* kuramının bir yanda Kantçı, diğer yanda Hegelci bir kuram olarak anlaşıldığı ve sıklıkla tek bir felsefi yanlılığa indirgenmeye çalışıldığı erken yorumları domine eder. Riegl'in nihai hedefi, sanat tarihini özerk bir bilim olarak temellendirerek, tüm sanatsal yaratımların ve bir disiplin olarak sanat tarihinin saygınlığını sağlamak ve bunu gerçekleştirmek için de öncelikle estetiği sıkı bir sanat bilimi olarak yeniden tesis etmektir. Söz konusu amaçlar doğrultusunda geliştirilen bir sanat kuramının köklerinin, Kant ve Hegel'in felsefelerinde bulunması, Riegl'in yöntemine, sanat ve sanat-tarihsel gelişim anlayışına ve özgün terminolojisine yönelik titiz bir araştırmanın ortaya koyacağı üzere, hiç de şaşırtıcı değildir. Öte yandan böyle bir çalışma, aynı zamanda söz konusu amaçların gerçekleştirilebilmesi için, Riegl'in tam da bazı Kantçı ve Hegelci kabulleri aşma çabasını da ortaya koyacaktır. Ne var ki Riegl'in öğretisinin özü, onun çalışmalarındaki sanat eserlerine ve stil çağlarına ilişkin detaylı analizlerle perdelendiğinden, *Kunstwollen* kuramı ile ilgili hemen

her yorum, Riegl'in kendisinden ziyade, daha anlaşılır gibi görünen önceki yorumları referans almıştır. Bu durum, *Kunstwollen* kuramının anlamı ve felsefi konumu ile ilgili anlaşmazlıkların giderek artmasına neden olur. Bu sebeple bu çalışmayla, doğrudan Riegl'in metinlerine odaklanan ve bilhassa onun *Kunstwollen* kuramını geliştirmesine neden olan motivasyonlarını dikkate alan ve böylece mevcut tartışmanın eleştirisini olanaklı kılan, kuramın yeni ve titiz bir okumasının ortaya konarak, Riegl'in ve *Kunstwollen* kuramının felsefi konumun, estetik tarihindeki anlamının ve sanat tarihi bilimindeki kurucu işlevinin belirlenmesi görevi üstlenilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat tarihi, estetik, sanat felsefesi, sanat bilimi, sanat tarihi felsefesi, Riegl, Kant, Hegel, Semper, sanat istemi, optik-haptik, dünya görüşü, stil.

ABSTRACT
Doctoral Thesis
Doctor of Philosophy (PhD)
Alois Riegl's *Kunstwollen* Theory with Kantian and Hegelian Sources:
The Foundation of Aesthetics as a Science of Arts and
Art History as a Philosophical Science
Gamza AYDEMİR

Dokuz Eylül University
Graduate School of Social Sciences
Department of Philosophy
Philosophy Program

This dissertation aims to open Alois Riegl's *Kunstwollen*-theory up for discussion along with the problem of its philosophical sources caused by contradictory interpretations in the history of reception, thereby determining the philosophical position, the meaning in the history of aesthetics, and the founding function in the science of art history, of this theory of art and art history, which has influenced many approaches in the field of *Geisteswissenschaften* in many ways. Riegl's reception history is largely dominated by early interpretations in which *Kunstwollen*-theory is understood as a Kantian on the one hand and a Hegelian on the other, and is often tried to be reduced to a single philosophical tendency. Riegl's ambition is to make respectable all artistic creations and the history of art as a discipline by founding art history as an autonomous science and to do this, first of all, to re-establish aesthetics as a rigorous science of arts. It is not surprising that the roots of an art theory developed in line with these aims are found in the philosophies of Kant and Hegel, as a rigorous research on Riegl's methodology, understanding of art and art-historical development and original terminology reveals. On the other hand, such a study will also reveal Riegl's effort to transcend precisely some Kantian and Hegelian assumptions to achieve these aims. However, since the essence of Riegl's theory is concealed by the detailed

analysis of the artworks and style ages in his work, nearly every interpretation of *Kunstwollen*-theory has referenced earlier interpretations that seem more understandable than Riegl himself. This has led to gradually increasing disagreements about the meaning and philosophical position of the *Kunstwollen*-theory. For this reason, this study has undertaken the task of determining the philosophical position, the meaning in the history of aesthetics, and the founding function in the science of art history, of Riegl and *Kunstwollen*-theory, by introducing a new reading of the theory that takes into account Riegl's motivations to develop the *Kunstwollen*-theory in particular, and focuses directly on Riegl's works, thus enabling a critique of the current debate.

Keywords: Art history, aesthetics, philosophy of art, science of arts, philosophy of art history, Riegl, Kant, Hegel, Semper, will-to-form, optic-haptic, worldview, style.

**KANTÇI VE HEGELCİ KAYNAKLARI İLE
ALOIS RIEGL'İN KUNSTWOLLEN KURAMI:
ESTETİĞİN BİR SANAT BİLİMİ VE
SANAT TARİHİNİN FELSEFİ BİR BİLİM OLARAK
TEMELLENDİRİLMESİ**

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii

GİRİŞ	1
-------	---

BİRİNCİ BÖLÜM	
SANATIN GRAMERİ	10

1.1. GÖRSEL SANATLARIN OLUŞUM VE GELİŞİM YASASI ÜZERİNE	12
1.2. SANAT ARAŞTIRMASINDA BİLİMSELLİĞİN KURULUŞU	15
1.3. RIEGLCİ YÖNTEMİN KURUCU ÖĞELERİ OLARAK EVRENSELLİK VE TARİHSELLİK	21

İKİNCİ BÖLÜM	
SANAT YARATIMI	28

2.1. SANATIN AMACI	32
2.1.1. Sanatın Pratik Amaçları	32
2.1.2. Asıl Sanat Amacı	34
2.2. SANATIN NELİĞİ	37
2.2.1. Sanat Motiflerinin Kaynağı	38

2.2.2. Güzellik ve Yaşam Gerçekliği: İnorganik ve Organik Motifler Bağlamında Simetri ve Hareket	41
2.2.3. Organik ve İnorganik Motiflerde İlkellik Problemi	48
2.3. SANATIN FORMU	53
2.3.1. Optik ve Haptik Algı	56
2.3.2. Algı Türleri ile Sanat Stilleri Arasındaki İlişki	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ

67

3.1. RIEGLCI DÜNYA GÖRÜŞÜ TEORİSİ	68
3.2. DÜNYA GÖRÜŞÜ İLE SANAT ALANI ARASINDAKİ İLİŞKİ	73
3.3. SANATTA TARİHSEL GELİŞİM VE ÇÜRÜME PROBLEMİ	77

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİR BÜTÜN OLARAK KUNSTWOLLEN KAVRAMI

87

4.1. KUNSTWOLLEN KAVRAMININ OLUŞUMU	88
4.2. KUNSTWOLLEN KAVRAMININ SEMPERCİLİĞİN ELEŞTİRİSİ DOLAYISIYLA KAZANILMASI	93
4.3. MATERYALİST-TEKNİK SANAT TEORİSİ İLE İDEALİST SANAT GÖRÜŞÜNÜN UZLAŞIMI OLARAK KUNSTWOLLEN KAVRAMI	102

BEŞİNCİ BÖLÜM

KUNSTWOLLEN KURAMININ KANTÇI KAYNAKLARI SORUSU

110

5.1. ERWIN PANOFSKY'NİN KUNSTWOLLEN YORUMU VE YORUMUNUN ELEŞTİRİSİ	111
5.1.1. Erwin Panofsky'nin <i>A priori Kunstwollen</i> Yorumu	112
5.1.2. Kant'ın Nesnel Geçerlilik Koşulu Olarak <i>A priori</i> Kavramının Panofsky'nin <i>Kunstwollen</i> Yorumundaki Yeri	119

5.1.3. Erwin Panofsky'nin <i>Kunstwollen</i> Yorumunun Eleştirisi	123
5.2. <i>KUNSTWOLLEN</i> KURAMININ KANTÇI KAYNAKLARI	128
5.2.1. Riegl'in Sanat Bilimine Oluşturduğu Temel Bakımından Kant'ın Transendental Felsefesi	128
5.2.2. Kant'ta Zihnın Teorik Fonksiyonlarının <i>Kunstwollen</i> Kuramı Açısından Anlamı	132
5.2.3. Kant'ın Özgür Güzellik ve Bağlı Güzellik Kavramlarının <i>Kunstwollen</i> Kuramı Açısından Anlamı	138

ALTINCI BÖLÜM

<i>KUNSTWOLLEN</i> KURAMININ HEGELCİ KAYNAKLARI SORUSU	144
---	-----

6.1. <i>KUNSTWOLLEN</i> KURAMININ HEGELCİ YORUMLARI VE YORUMLARIN ELEŞTİRİSİ	145
6.1.1. Hegelci Yorumlara Genel Bakış	145
6.1.2. Ernst Gombrich'in <i>Kunstwollen</i> Yorumu	150
6.1.3. Ernst Gombrich'in <i>Kunstwollen</i> 'i Makinedeki Hayaletle İndirgeyen Yorumunun Eleştirisi	155
6.2. <i>KUNSTWOLLEN</i> KURAMININ HEGELCİ KAYNAKLARI	163
6.2.1. <i>Kunstwollen</i> Kuramının Kaynağı Olarak Hegel'in Tarih Felsefesi ve Estetiği	164
6.2.2. <i>Kunstwollen</i> Kuramının Hegelciliği Aşma Çabası	173

YEDİNCİ BÖLÜM

KANTÇI FORMALİST ESTETİK GELENEĞİ İLE HEGELCİ İDEALİST ESTETİK GELENEĞİNİN BÜTÜNLEŞTİRİLMESİ OLARAK

<i>KUNSTWOLLEN</i> KURAMI	177
----------------------------------	-----

SONUÇ	187
KAYNAKÇA	209

GİRİŞ

Sanat tarihi, hiçbir eşi ve tekrarı olmayan, ayrıca hiçbir ortak değişmez yasaya uymuyor görünen eserlerle doludur. Gotik mimariyi açıklamak üzere isterseniz *Kölner Dom* ya da *Duomo di Milano*'yu, isterseniz *Domkirche St. Stephan* ya da *Katedrála svatého Víta*'yı ele alabilirsiniz, fakat bu katedrallerin hiçbiri aslında bir diğerinin yerini alamaz; Edgar Degas'nın balerinleri resmettiği pek çok tablosu vardır ama hiçbiri bir diğerinin eşi değildir; 'son akşam yemeği' anlatısını yalnız Leonardo da Vinci resmetmemiştir, fakat onun eseri, öncekilerin, örneğin Duccio di Buoninsegna veya Andrea Del Castagno ya da Dieric Bouts tarafından yaratılmış olanın tekrarı değildir; her biri kendine hastır. Tarihsel ve doğabilimsel disiplinlerin yöntemsel farklarını belirlemeye yönelik *Geschichte und Naturwissenschaft* (1894) başlıklı konuşmasında Wilhelm Windelband, "yaşam, aynı şekilde defalarca yaşanmış ve defalarca tekrar edecek olsa, ne kadar değersiz olurdu"¹ dedikten sonra şöyle devam eder: "ve bireysel insan yaşamı konusunda geçerli olan şey, tarihsel sürecin bütünü için daha fazla geçerlidir; tarihsel süreç, yalnızca bir defaya mahsus ise değere sahiptir"² (Windelband, 1921: 156). Bir sanat eserinin değeri, onun yalnızca tarihsel tekiliğinden geliyor olmamalı, fakat onun böylesi bir nesne olduğu da şüphesizdir. Bu durumda sanat tarihi yalnızca özeli betimleyici bir incelemeye mi imkân tanır, yoksa sanatsal yaratımlar bağlamında özel olanların altında bulunduğu bir genellikten, yani bu biricik eserleri, bireysellikleri ve tarihsellikleri içinde anlamlı kılacak bir yasalılıktan söz etmek mümkün müdür? Yukarıdaki örneklerden hareketle devam edersek, sadece gotik mimari yapıların değil, genel olarak tüm mimari üretimin kendi içinde uyduğu yasalardan bahsedilebilir; aynı şekilde yalnızca empresyonist stilin ya da Hristiyan ikonografisinin değil, genel olarak tüm resim sanatının kendi içinde uyduğu yasalardan da söz edilebilir. Fakat böylesi türsel ve çoğu zaman teknik olan yasalar, tüm sanatların ortak ilke veya ilkeleri hakkında (eğer mümkünse) bize ne kadar bilgi verebilir? Bir bilim olarak sanat tarihinin çelişkisi, bir yandan nesnesinin eşi ve tekrarı olmayan ve hiçbir değişmez ortak

¹ Orj. "Wie schlimm entwertet ist das Leben, wenn es genau so schon, wer weiss wie oft dagewesen sein und, wer weiss wie oft sich noch wiederholen soll"

² Orj. "Und was so vom individuellen Menschenleben gilt, das gilt erst recht von der Gesamtheit des geschichtlichen Prozesses; er hat nur Wert, wenn er einmalig ist."

kurala uymayan tarihsel tekilliğini kabul etmesi, diğer yandan nesnesinin açıklamasını sağlamak için evrenselleştirilmesini mümkün kılacak bütünsel bir yapı yaratmak zorunda olmasıdır. Peki, Goethe'nin meşhur ifadesi ile sorarsak, “özel olan, ebediyen genel olana tabidir; genel olan, ebediyen özel olana boyun eğer”³ (Goethe, 1950: 677) gibi bir ilke, sanat tarihinde ne derecede geçerlidir ve sanat araştırmasına ne şekilde uygulanabilir? Bu sorular, esasen sanatın ve sanat tarihinin genel bilimsel bilgisinin imkânına ilişkin sorulardır. Bir genel sanat bilimi düşüncesi bugün bile zorlayıcı olabilir. Oysa geçtiğimiz yüzyıl, sanat ve sanat tarihi araştırmaları sırasında ortaya çıkmış olan *Kunstwissenschaft*, yani ‘sanat bilimi’ terimine hiç de yabancı değil.

Sanat tarihi, tarihsel bilimlerin diğer alanlarıyla kıyaslandığında, nispeten genç bir disiplindir. Çünkü sanat tarihinin özerk bir bilim olarak kuruluşu, yalnızca konusu, amacı, yöntemi gibi bakımlardan belirlenmesini değil, aynı zamanda diğer tarihsel disiplinlerin ve estetiğin yardımcısı konumundan özgürleştirilmesi gibi zorlu bir görevin yerine getirilmesini de gerektirmiştir. Bu kuruluş sürecinin en önde gelen mimarlarından biri, Alois Michael Riegl'dir (1858-1905). Viyana Üniversitesi ve Avusturya Tarih Araştırmaları Enstitüsü'nde olmak üzere, Franz Brentano, Alexius Meinong, Robert Zimmermann, Moritz Thausing, Max Büdinger, Theodor Sickel, Rudolf Eitelberger gibi filozof ve tarihçiler altında başladığı çalışmalarıyla, yaşamını mütevazı bir çocukluktan, Avusturya Sanat ve Endüstri Müzesi⁴ küratörlüğüne, ardından sanat tarihi profesörlüğü ve Viyana Sanat Tarihi Okulu kurucu üyeliğine ve nihayet Avusturya Sanat ve Tarihi Anıtların Araştırılması ve Korunması Merkez Komisyonu⁵ ilk genel başkanlığına taşıyan kişisel başarıları ile birlikte, disiplinin bilimsel özgürlüğünü ve yükselişini de gerçekleştirmiş, tam bir bilim insanıdır Riegl.

Tarihteki anlamı disiplininin sınırlarını aşan bu bilim insanı için, Wilhelm Worringer'in henüz 1907 yılında dile getirmiş olduğu, “kısmen eserlerinin güç anlaşılabilirliği dolayısıyla, ne yazık ki çığır açan öneminin hak ettiği ilgiyi bulamadığı”⁶ yönündeki iddiasının (Worringer, 1921: 10), bugün bile geçerli olduğu söylenebilir.

³ Orj. “Das Besondere unterliegt ewig dem Allgemeinen; das Allgemeine hat ewig sich dem Besondern zu fügen.”

⁴ *Das Museum für Kunst und Industrie*

⁵ *Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*

⁶ Orj. “teilweise durch die schwere Zugänglichkeit der Publikation - leider nicht die Beachtung fand, die es bei seiner epochemachenden Bedeutung verdiente.”

Yine de, yaklaşık bir yüzyıldır, azımsanamayacak sayıda sanat tarihçisinin, Alois Riegl'in sanat tarihinin bir bilim olarak kuruluşunun en etkili figürlerinden biri olduğu konusunda birleştiği belirtilmelidir. Hatta kimilerine göre Riegl “ilk modern sanat tarihçisi”⁷dir (Bauer, 1979: 75). Çünkü “ilk sanat tarihi sistemini, her ifadenin bir referans bağlamına yerleştirilmesini mümkün kılan, birbirini destekleyen belirlenimler örgüsünü”⁸ formüle etmiştir (Dittmann, 1967: 16).⁹ Riegl, kimilerine göre çağının düşünce biçimlerini yeniden düzenlemeye kasten koyulmamış olsa da, geçmiş hakkında yargılayıcı olma konusundaki kararlı ve bilinçli isteksizliğiyle, sanat tarihi yazımının ve sanat araştırmalarının düzenini ve yönünü değiştirmiş, görüşleriyle tartışmasız tüm disiplini diriltmiş bir tarihçidir (Holly, 1984: 70). 19. yüzyılın sonlarında sanat tarihinin temel kanaatlerinin pek çoğuna karşı görüşler sunarak, “sanat tarihi alanını baştan sona yeniden açmıştır”¹⁰ (Zerner, 1976: 179). Gerçekten Riegl’i çığır açıcı yapan şey, en başta, muhalifliğindeki tutarlılığı ve istikrarında bulunabilir. Riegl, olguların toplamından oluşan bir sanat tarihine, kendini eserlerin konusuyla sınırlayan ikonografik bakışa, biyografik eleştiri veya sanatçının bireyselliğine verilen önceliğe, stil gelişimine dair materyalist veya mekanik açıklamaya, sanatı tarihten ayıran her türlü estetik kurama, normatif sistemlere ve uygulamalı sanatlar ile yüksek sanatlar arasındaki hiyerarşik ayrıma karşı mücadelesini tüm eserlerinde sürdürmüştür. Riegl’in tüm bu meselelerle yüzleşme konusundaki muazzam çabası hala eşsizdir ve üzerinde düşünülmeyi talep etmeye devam etmektedir.

Bugün, Riegl’in tüm çabasının bağlı olduğu en derin arzusunun, sanat tarihini, bağımlı olduğu ana disiplinlerden, konusu, hedefleri, yöntemleri ve kendine özgü ilkeleri bakımından ayırarak, özerk bir bilim olarak temellendirmek, böylece sanat tarihini ve belki de aslında daha çok tüm sanatsal yaratımları, hem tamamen yardımcı statülerinden, hem de salt estetik değerlendirme kriterlerinden kurtarmak olduğu, daha iyi anlaşılmaktadır. Ernst Gombrich’in söylediği gibi, “Riegl’in

⁷ Orj. “der erste moderne Kunsthistoriker”

⁸ Orj. “das erste System der Kunstgeschichte, ein Gefüge sich gegenseitig stützender Bestimmungen, das es ermöglicht, jede Aussage in einen Verweisungszusammenhang einzustellen.”

⁹ Dittmann şöyle devam eder: “Onların [Riegl’in eserlerinin], sanat tarihi teorisindeki devam eden tüm çalışmalar için esassı önemleri nedeniyle, yeni bir eleştirel tartışmadan vazgeçilemez” (Dittmann, 1967: 17). Orj. “Ihrer grundlegenden Bedeutung für alle folgende kunstgeschichtstheoretische Arbeit wegen kann auf eine erneute kritische Erörterung nicht verzichtet werden.”

¹⁰ Orj. “Riegl completely reopened the field of art history.”

tutkusu, tüm öznel değer ideallerini ortadan kaldırarak, sanat tarihini bilimsel olarak saygın kılmaktır”¹¹ (Gombrich, 1984: 13). Bunun için bir sanat tarihçisi olarak ideali, hem kişisel zevkleri hem de çağının eğilimleri ve önyargılarını paranteze alabilen bir bilim insanı olmaktır. Öğrencisi, meslektaşı ve arkadaşı Max Dvořák, Riegl’in şöyle söylemiş olduğunu aktarır: “En iyi sanat tarihçisi, kişisel beğeniye sahip olmayandır, çünkü sanat tarihinde söz konusu olan, tarihsel gelişimin nesnel kriterlerini bulmaktır”¹² (Dvořák, 1929: 285). Riegl, sanatsal gelişimin, ilerleme ve çöküşe ilişkin öznel yargıların soruşturmaya dâhil edilmeden, nesnel düzeyde tartışılabileceğini ve zaten sanat tarihçisinin görevinin yargılamak değil, açıklamak olduğunu, ayrıca doğa bilimlerinden ödünç alınan teknikleri kullanarak, bir tarihçinin, dikkatli gözlem ve karşılaştırma yoluyla, bir sanat nesnesinden ne kadar çok şey öğrenebileceğini, kuramsallaştırarak gösterir. Böylece Riegl’in yöntemi ve geliştirmiş olduğu teori, tarih ve doğabilimleri arasında aracılık yapar. Gelgelelim Riegl’in metinlerini dolduran sanat eserlerine yönelik empirik betimlemenin zenginliğine kapılan okuyucu, onun teorik başarısına dair burada söylenenler karşısında şaşırabilir. Zira Riegl’in metodolojik kaygıları, nadiren tarihsel anlatının bildirdiklerinden ayrı olarak ele alınır ve bu bakımdan onun açıklamaları hiç de teorik değildir. Riegl her ne kadar ‘**sanatın grameri**’ni formüle etmek istese de, o adeta bir ana dil konuşmacısıdır. Bir kimsenin kendi ana dilinin gramerini formüller üzerinden değil, kendine en anlamlı gelen şekilde, yani onun kullanımı dolayısıyla, örnekler üzerinden anlatması gibi, Riegl da sanatın ve sanatsal gelişimin yasasını, tarihsel karşılığı üzerinden anlatır. Çünkü Riegl’in bize sunduğu gramer, önünde hazır şekilde bulunan ve ihtiyacı olan parçaları formül üzerine yerleştirdiği bir yasayı değil, tek tek parçaların birliğinden soyutlayarak edindiği tarihsel bir yasallığı anlatır. Bu yüzden bu çalışmada ve bilhassa **birinci bölümde** amaçlanan, Riegl’in metodolojik kaygılarını, amaçlarını, yöntemini, kaynaklarıyla ve onu öncüllerinden ayıran özgünlükleriyle, mümkün olan en duru şekilde sunmaktır.

Riegl, sanat tarihini bilimsel bir disiplin olarak kuran yöntemleri modeller, fakat bu şekilde sanat tarihini yalnızca akademik bir disiplin olarak şekillendirmekle

¹¹ Orj. “Riegl’s ambition was to make the history of art scientifically respectable by eliminating all subjective ideals of value.”

¹² Orj. “Der beste Kunsthistoriker ist der, welcher keinen persönlichen Geschmack besitzt, denn es handelt sich in der Kunstgeschichte darum, objektive Kriterien der historischen Entwicklung zu finden.”

kalmaz, aynı zamanda yirminci yüzyılın pek çok sanat hareketini de öngörür ve bir teorisyen olarak, sanat tarihi ve teorisine yönelik çok sayıda ve çok çeşitli yeni yaklaşıma da ilham verir (Reynolds-Cordileone, 2016: 1, 17). Öte yandan Riegl'in bilhassa metodolojik başarısını açıklamaya yönelen bir girişim, onun görüşlerinin baştan sona tutarlı şekilde organize edilmiş sistematik bir yapı, bir tür *Lehrgebäude* olarak anlaşılmasına neden olabilir. Oysa Riegl'in görüşleri, nihayetinde tarihsel-bilimsel bir sanat kuramı olarak kendini gösterse de, süreç içinde belirli gelişim aşamaları ve hatta bilimsel kuruluş amacı doğrultusunda bazı önemli yön değişiklikleri sergiler. Bu sırada eserlerinde, genellikle vurgusuz bir kullanımla ortaya çıkan ve açıkça tanımlanmayan neolojizmler belirir. Riegl, sanat tartışmalarını doğrudan açıklayıcı kategoriler etrafında yapılandırmaya isteksizdir. Bir analizin başlangıcında kavramsal sınırları belirlemek yerine, örnek alınan sanat eserinin ya da stilinin veya çağının detaylı anlatısında, kavramın çok yönlü önemini ve anlamının çözülmesini tercih eder. Bu yüzden kendine özgü kavramsal terminolojisini bile açıkça belirlemek zordur (Gubser, 2006: 4). Kısmen Riegl'in kavramlarının ve fikirlerinin kolay anlaşılabilirliği sebebiyle, onun alımlanma biçimleri de büyük değişiklikler gösterir. Wilhelm Worringer, Riegl'in kavram çiftlerini, büyük ölçüde basitleştirerek, tarihsel-antropolojik stil psikolojisine temel alır (Worringer, 1921). Ernst Bloch, "kendiyi karşılaştırmak" deneyiminin anlatımında Riegl'in özgün kavramlarını benimser (Bloch, 1973: 29-40). Erwin Panofsky, Riegl'i sanat eserinin içkin sembolik yapısını kavrama girişimine dâhil eder (Panofsky, 1920). Paul Feyerabend, önceki sanat tarihi açıklamalarının kaba ilerlemeciliğini reddettiğinden yola çıkarak, Riegl'in sanat kavrayışını kendi bilimsel görelilik anlayışına örnek alır (Feyerabend, 1984). Gilles Deleuze ve Félix Guattari, Riegl'in ünlü kavram çiftlerinden biri olan optik ve haptik ayrımını kendi teorilerine uyarlar (Deleuze ve Guattari, 1987: 492-3). Walter Benjamin, Georg Lukács, Karl Mannheim, Mikhail Bakhtin, Hermann Bahr gibi daha pek çok filozof, Riegl'i farklı şekillerde kaynak alır. Riegl'i benimseme biçimlerindeki şaşırtıcı çeşitlilik, kısmen onun türetmiş olduğu kavramların ve yeni anlamlar verdiği terimlerin zor anlaşılabilirliğinden, fakat kanımca daha çok onun görüşlerinin çok yönlülüğünden kaynaklandığından, **ikinci bölüm**, söz konusu neolojizmler ile birlikte **sanat yaratımına** ilişkin kapsamlı görüşlerini bir bütün olarak sunmayı amaçlamaktadır.

Riegl'in, her ne kadar açık belirlenimlerle sunulmamış olsa da, kendine özgü terminolojisi, tek başına bile, onun sanat eserini analiz etmenin yeni yollarını açtığına göstergesidir. Bu yeni yolların anlamı, "sanat tarihsel araştırmanın haritası üzerindeki karanlık kıta"¹³yı (Riegl, 1901: 2), öznel ideallerin dâhil edilemediği biçimsel bir değerlendirmeye açması ve böylece sanatın tarihsel gelişiminin nesnel kriterlerinin keşfine olanak sağlamasıyla artar. **Üçüncü bölüm**, ihmal edilmiş ya da aşağı görülen sanat türlerinin, dönemlerinin, yozlaşmış olarak değerlendirilen sanat stillerinin, bilimsel bir incelemenin değerli ve hatta zorunlu öğeleri kılınmasını sağlayan, Riegl'in **sanatın tarihsel gelişimi** anlayışını konu edinir. Sanat tarihinin bir bilim olarak kuruluşu da, esasen ancak böyle bir anlayışta sağlanabilir, zira tarihsel gelişimin tüm evrelerinde kendini gerçekleştirmesi gereken bir yasallığın zorunluluğu ve anlamlılığı, sanatsal gelişimin her bir döneminin bir diğeri kadar temel ve anlamlı, tüm stillerin ve türlerin eşit değerde alınmasıyla mümkündür. Riegl'in açmış olduğu, sanat eserini ve tarihsel gelişimini analiz etmenin yeni yollarının anlamı, o halde aslında sanat tarihi disiplininin üzerine inşa edileceği sağlam ve özerk temelin arayışıdır. Bu özerk temel, Riegl'in en bilinen ve en çok tartışılan neolojizmi olan *Kunstwollen* kavramıyla ifade bulur. *Kunstwollen*, pek çoklarına göre "kuşkusuz onun formüle ettiği en kafa karıştırıcı ve can sıkıcı kavramdır"¹⁴ (Neher, 2004: 9). Şimdiye dek örneğin sadece İngilizcede bile, *will to form*, *will of art*, *art drive*, *artistic volition*, *artistic intention*, *artistic impulse* ve daha pek çok farklı şekillerde karşılanmıştır (Neher, 2004: 9; Murár, 2015: 43). Yalnızca tercümesi konusundaki bu çeşitlilik dahi, kavramın neden olduğu tartışmanın boyutu hakkında fikir verebilir. Diğer taraftan, günümüzde hemen hemen her dilde tercüme edilmeden, orijinal haliyle kullanılması yönünde adeta sessiz bir mutabakat sağlanmış olması, Türkçeye "sanat istemi" şeklinde çevrilebilir olan bu tartışmalı kavramın, bu çalışmada *Kunstwollen* olarak kalması yönündeki kararımın onayı olarak görülebilir.

Yaklaşık bir yüzyıldır, çoğu sanat tarihçisi ve sanat tarihi ile yakından ilgilenen çoğu filozof, Riegl'i yalnızca sanat tarihinin özerk bir bilim olarak kuruluşunun en önde gelen mimarlarından biri olarak tanımak konusunda değil, aynı zamanda bu başarıda, onun *Kunstwollen* konseptinin önemi konusunda da birleşir.

¹³ Orj. "der dunkle Welttheil auf der Karte der kunstgeschichtlichen Forschung"

¹⁴ Orj. "without doubt the most perplexing and vexing concept that he formulated."

Hatta Hans Heinz Holz'un sanat tarihinin temel kavramlarına dair analizine göre, sanat tarihinin seyri ve sanat formlarının çeşitliliği için metodolojik olarak güvenli anahtar kavramların ve sınıflandırma ilkelerinin ayrıntılı bir şekilde geliştirilmesi görevi, ancak her dönem için özgün bir "*Kunstwollen*" düşüncesinin kurulması ile ortaya çıkabilmiştir (Holz, 1997: 37). *Kunstwollen* kavramı, sanat ile ilgili pek çok alanda kısa sürede bir sembol haline gelir, hatta öyle ki "Riegl'in adı günümüzde tek bir kavramı, *Kunstwollen* kavramını temsil eder"¹⁵ olmuştur (Reichenberger, 2003: 69). Ne var ki diğer taraftan, *Kunstwollen* kavramının hangi anlamda anlaşılması gerektiği, kimi zaman hayranlığa, kimi zaman ise kökten reddetmeye varacak kadar farklı ve hatta çelişkili yorumlara sebep olur. Riegl, yukarıda belirtildiği gibi, kavramsal sınırları tarihsel analiz öncesinde saptayarak, sanat araştırmasını belirlenmiş kategoriler çerçevesinde yapılandırmak yerine, kavramlarının anlamını ve önemini, analizin detayları sırasında açmasını tercih eder ve bu tutum belki de en çok *Kunstwollen* kavramında kendini gösterir. Bu yüzden *Kunstwollen* kavramına yönelik yorumların tutarsızlığının nedeni olarak, sıklıkla Riegl'in kavramına belirli bir tanım vermemiş olması gösterilir. Peki ama kavramın aşırı uçlardaki yorum çeşitliliğine, yalnızca Riegl'in bu teorik sessizliği mi sebep olmuştur? Riegl her ne kadar açık bir tanımlamada bulunmasa da, kavramın nasıl anlaşılması istendiği bilinemez midir? Bir kavramın, yaratıcısı tarafından hangi anlamda veya anlamlarda anlaşılması istendiğine, belki de en çok, onu böyle bir kavramı üretmeye götüren nedenlerin analizi yaklaştırabilir. **Bir bütün olarak *Kunstwollen* kavramını** ele almak için, bu yüzden **dördüncü bölüm**, kavramın oluşum tarihinin yanı sıra, hatta bilhassa, bir kavram olarak ortaya çıkış nedenlerinin analizine odaklanarak, kavramın bilinemezliği problemine bir çözüm önerisi getirmek istemektedir.

Ne var ki *Kunstwollen* kavramı ile ilgili belki de asıl problem, onun ve dolayısıyla Riegl'in bulunduğu felsefi konumun, temsil ettiği kuramın felsefe tarihindeki anlamının belirlenmesi meselesidir. Bu konudaki girişimlerin bazıları, *Kunstwollen*'in, Riegl'in kendi açıklamasından yola çıkarak, empirik pozitivistizmin kelime dağarcığına aktarılması gerektiğini, daha açıklayıcı girişimlerin çoğu ise idealist kelime dağarcığına ait olduğunu gösterir, fakat onlar da kendi içlerinde birbirlerini dışlayıcı şekilde farklı anlayışlara sahiptir. Riegl'in en erken ve en etkili

¹⁵ Orj. "Riegls Name steht heute für einen Begriff, den des 'Kunstwollens'."

yorumcularından biri olan Erwin Panofsky, *Kunstwollen*'i Kantçı *a priori* bir kavram olarak alır (Panofsky, 1920). Hans Sedlmayr'e göre ise Riegl'in öğretisinin özü Panofsky'nin sunduğundan çok farklıdır; Riegl kesinlikle Hegelci bir tarihçidir (Sedlmayr, 1929). Sonraki kuşaktan bir sanat tarihçisi olan Lionello Venturi'ye göre Riegl, örneğin Konrad Fiedler'in estetiğini karakterize eden Kantçı düşünce titizliğine sahip değildir, ancak Riegl'i da salt pozitivist düşüncenin üstesinden gelme ihtiyacı yönlendirir ve idealist bir iddia olarak *Kunstwollen* konseptini ortaya koyar (Venturi 1964: 280-1). Hans-Berthold Busse, tıpkı Panofsky gibi *Kunstwollen*'i Kant'ın transendental düşüncesiyle karşılaştırılabilir bir kategori olarak görür (Busse, 1981: 61). Diğer taraftan Friedrich Piel, *Kunstwollen*'i "Hegelci *Weltgeist*'in kati seküler formu"¹⁶ olarak tanımlar (Piel, 1963: 36). Aynı şekilde *Kunstwollen*'de Ernst Gombrich de Hegelci bir anlam bulur ama bu onun için, *Kunstwollen*'in, Riegl'i "tek neden fetişizmi"ne kurban eden mitolojik bir kelime olduğu anlamına gelir (Gombrich, 1978: 114). "Riegl'in teorilerinin Hegel'in ilerleme düşüncesiyle sarılmış"¹⁷ olduğunu kabul eden Werner Hofmann'a göre ise (Hofmann, 1986: 281), Gombrich'in iddiasının aksine, "Riegl'in geliştirilmemiş diyalektiği [...] tamamen pozitivist himaye altında yürümektedir"¹⁸ (Hofmann, 1986: 286).

Kunstwollen, şimdiye dek yalnızca Kantçı ya da Hegelci bir kuram olarak anlaşılmak istenmiş değildir. Örneğin Hermann Bauer, *Kunstwollen*'de aynı zamanda Schopenhauer ile bir paralellik bulunabileceğini (Bauer, 1979: 76); Wolfgang Kemp ise Nietzsche'nin 'güç istenci' ile bir benzerlik kurulabileceğini düşünmüştür (Kemp, 1999a: 50). Benjamin Binstock, *Kunstwollen*'i Lacan'ın 'bakış' (*gaze*) kavramıyla ilişkilendirirken (Binstock, 2001: 246); Roberto Salvini'ye göre ise *Kunstwollen* tıpkı bir ayna görüntüsü gibi Dante Alighieri'nin *intenzion dell'arte* (sanatın amacı) ifadesini yansıtır (Salvini, 1984: 23). Fakat bu tür benzerlikler, *Kunstwollen* kuramının sıklıkla yalnızca belirli bir yönüyle ele alınmasıyla kurulmuş olmasının yanı sıra, Kantçı veya Hegelci alımlamalarda olduğu gibi birer yorum geleneğine de dönüşmemişlerdir. Bu sebeple bu çalışma, Riegl'in hiç açıkça atıfta bulunmamış olduğu Kant ve Hegel ile olan ilişkisine yönelir. **Beşinci bölüm, *Kunstwollen***

¹⁶ Orj. "die endgültig säkulare Form des Hegelschen Weltgeistes"

¹⁷ Orj. "Riegls Theorien sind mit Hegels Fortschrittsdenken verklammert"

¹⁸ Orj. "Riegls undifferenzierte Dialektik [...] ganz und gar unter positivistischem Vorzeichen verläuft."

kuramının Kantçı kaynakları sorusuna; altıncı bölüm, *Kunstwollen* kuramının Hegelci kaynakları sorusuna ayrılmıştır. *Kunstwollen* kuramının Kant ve Hegel’de bulunan köklerinin, ilgili yorumlardan ve -Riegl’in yöntemine, sanat yaratımı anlayışına, sanat-tarihsel gelişim anlayışına ve doğrudan *Kunstwollen* kavramına odaklanan ilk dört bölümün sağladığı bilgi dolayısıyla- bilhassa yorumların eleştirisinden yola çıkan bir soruşturma ile açığa çıkarılabilir olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni, özellikle *Kunstwollen* kuramı erken yorumcularının, Riegl’i anlamının önünde zorlu engeller oluşturmuş olmalarıdır. Yirminci yüzyılın sonlarına kadar, Riegl çoğunlukla yorumcularından okunur. Fakat Andrew Hopkins’in dikkat çektiği gibi, “Riegl’in alımlanmasıyla ilgili asıl sorun, eserlerinin okunmasının zor ve tercüme edilmesinin daha zor olması, fakat Panofsky ve Sedlmayr’in Riegl okumalarının ötesinde düşünmeye hazır olunmaması durumunda, tam olarak değerlendirmenin daha da zorlayıcı olmasıdır”¹⁹ (Hopkins, 2010: 70-1). Bu yüzden yalnızca ‘Kantçılık’ ve ‘Hegelcilik’ sorgusuna ayrılmış olan iki bölüm değil, tezin tamamı, Riegl okumalarının ötesinde düşünmeye hazır olunmasını gözeterek tasarlanmıştır.

Sanat tarihinin özerk bir bilim olarak kuruluşunun önde gelen bir mimarı olduğu iddiasıyla karşımıza çıkan ve çalışmaları ile disiplininin sınırlarını aşan Alois Riegl’in ve artık bu bilim insanını anmanın daha iyi bir yolu haline gelmiş olan *Kunstwollen* kuramının, felsefe ve estetik tarihindeki anlamına, temellendirici konumuna ve bu konumda kaynaklarının anlamı ile tekil bir felsefi yanlılığa indirgenip indirgenemeyeceğine yönelik tartışmalara, nihayet **yedinci bölümde** bir çözüm önerisi getirilebilecektir.

Bu tez, Viyana Üniversitesi’nde, TÜBİTAK BİDEB 2214-A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Burs Programı’nın finansal desteği ile yürütülen çalışmanın neticesinde yazılabilmektedir. Desteği için TÜBİTAK’a teşekkürlerimi sunarım.

¹⁹ Orj. “The real issue with Riegl’s reception is that his works are difficult to read and more difficult to translate, but even more challenging to appreciate fully if one is not prepared to think beyond Panofsky’s and Sedlmayr’s readings of Riegl.”

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATIN GRAMERİ

*Sanatı ne estetik ne de sembolik bir amaca tabi kılan kişi
ancak tamamıyla onun hakkını verebilecektir.
Çünkü o, estetik uyarıcıdan ve illüstrasyondan fazlasıdır;
sanat, bilgi edinimine hizmet eden bir dildir.*²⁰

Konrad Fiedler

Alois Riegl, Viyana Okulu'nun önde gelen bir sanat tarihçisi olarak, yalnız sanat kuramları ve sanat tarihi yazımı alanında değil, öncüsü olduğu 'genel sanat bilimi' (*allgemeine Kunstwissenschaft*) anlayışı ile birlikte, tinbilimleri metodolojisi alanında da etkili olmuş bir figürdür. Bu sebeple, aynı zamanda *Kunstwollen* konseptinin temelini oluşturan, Riegl'in sanat bilimi anlayışının incelenmesine adanmış bir bölüm kaçınılmazdır. Rieglci yöntem öğretisinin aydınlatılmasında, özellikle onun iki büyük eseri; *Stilfragen*²¹ (1893) ve *Spätrömische Kunst-Industrie*²² (1901), ayrıca *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*²³ (1898) ve *Naturwerk und Kunstwerk*²⁴ (1901) gibi etkili yazıları bize belirleyici emareler sunmaktadır. Ancak tezin bu bölümü, daha çok onun *Historische Grammatik der bildenden Künste*²⁵ başlığıyla yayımlanan eserine dayanmaktadır. *Historische Grammatik*, Riegl'in diğer eserlerinden farklı olarak, yarım yüzyıldan uzun süre yayımlanmadan ve iki farklı versiyon halinde kalmış bir çalışmadır: 1897/98 yıllarındaki kitap taslağından oluşan ilk versiyon (*Buchmanuskript der Jahre 1897/98*) ve 1899 yaz döneminde Viyana

²⁰ (Fiedler, 1914: 33) Orj. "Nur wer die Kunst weder einem ästhetischen noch einem symbolischen Zwecke dienstbar macht, wird ihr ganz gerecht werden können; denn sie ist mehr als ästhetisches Reizmittel und mehr als Illustration, sie ist eine der Erkenntnis dienende Sprache."

²¹ Eserin tam adı, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*'tir. Türkçesi: "Stil Soruları: Süsleme Tarihinin Temelleri".

²² Eserin tam adı, *Die spätrömische Kunst-Industrie: nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*'dir. Türkçesi: "Geç Roma Sanat Endüstrisi: Akdeniz halkları arasında görsel sanatların genel gelişimi ile bağlantılı olarak Avusturya-Macaristan'daki buluntuların ardından".

²³ Türkçesi: "Sanat Tarihi ve Evrensel Tarih". Bu makale, Alois Riegl'in hocası Max Büdinger onuruna bir anma için kaleme alınmış olup, *Festgaben zu Ehren Max Büdinger's von seinen Freunden und Schülern* adlı kitapta yer almaktadır.

²⁴ Türkçesi: "Doğa Yapıtı ve Sanat Yapıtı". *Naturwerk und Kunstwerk I* ve *Naturwerk und Kunstwerk II* olmak üzere aynı yıl yazılmış iki ayrı metinden oluşur.

²⁵ Türkçesi: "Görsel Sanatların Tarihsel Grameri". Eser bundan böyle "Historische Grammatik" şeklindeki kısaltılmış adlandırma ile anılacaktır.

Üniversitesi'nde vermiş olduğu ders notlarından oluşan ikinci versiyon (*Kollegheft des Jahres 1899*). İlk kez 1966 yılında, Karl M. Swoboda ve Otto Pächt editörlüğünde, iki versiyonun da bulunduğu bir derleme ile yayımlanan bu çalışma, dolayısıyla Riegl'in etki tarihinde nispeten geç yer bulmuş bir kaynaktır.

Bilhassa bu bölüme özgü olmak üzere, *Historische Grammatik*'e yönelik bağlılığa gelince, bunun birden fazla nedeni vardır. Öncelikle bu çalışma, Riegl'in bilimsel gelişiminin kritik bir evresinde meydana gelmiştir. Tarihsel olarak bu evre, Riegl'in ilk büyük eseri ile *magnum opus*'u arasında geçen süredir. Diğer bir deyişle bu evre, süsleme sanatı üzerine hem tarihsel hem de teorik sorulara odaklanan *Stilfragen* (1893) ile görsel sanatlar teorisini bir kültür ve dünya görüşü (*Weltanschauung*) teorisine genişletip derinleştirdiği *Spätrömische Kunst-Industrie* (1901) arasındaki dönemdir. *Historische Grammatik*, bu ara konumundan dolayı, görsel sanatlar alanından kültürel ifade alanına geçişi, ayrıca Riegl'in 'dünya görüşü' kavramını ve dünya görüşlerinin görsel temsil alanı ile olan ilişkisini gün ışığına çıkarmaktadır. Bu sayede, Riegl'in önceki ve sonraki diğer iki büyük eserinin ilişkilendirileceği bütüncül bir zemin sağlarken, aynı zamanda tüm eserlerini kapsayan düşünce zenginliğindeki benzerlikleri, farklılıkları ve dalgalanmaları da anlaşılır kılmaktadır.

Ancak elbette hepsinden önce, *Historische Grammatik*'te ortaya konan, diğer temel eserlerinin aksine, bir sanat tarihinden ziyade sanat tarihi metodolojisinin dayandığı temellerin açıklanışıdır. Burada böylece, belirli çağların ve halkların sanat tarihlerini sunduğu diğer eserlerinde, ufukta bulanık görülen metodolojik yaklaşım ve estetik arka plan, çok daha bariz hale gelir. *Historische Grammatik*'in her iki versiyonu da, biri görsel sanat eserinin kökensel öğelerini, diğeri de dünya görüşleri temelinde sanat tarihi dönemlerini inceleyen, birbirine sıkı sıkıya bağlı iki ana bölümden oluşur. Böylece tarih ve görsel temsil, sıkı bir ilişkide birbirine bağlanır. Bu sırada, görsel temsillerin tarih boyu gelişiminde işleyen 'gramer'i formüle etmesi ile Riegl, sanat tarihinden bir genel sanat bilimine veya Riegl'in ifadesiyle "modern estetik"e yükselir (Riegl, 2017: 242), ki zaten genel bir sanat bilimi olarak anlaşılan bu yeni estetiğe duyulan gereklilik, ilk planda, sanat tarihinin birliği ve özerk bir bilim olarak kuruluşu içindir.

1.1. GÖRSEL SANATLARIN OLUŞUM VE GELİŞİM YASASI ÜZERİNE

Historische Grammatik der bildenden Künste, Riegl’in, bir bilim olarak sanat tarihinin temellerine odaklandığı kitap taslağını (1897/98), sonrasında bu taslak temelinde Viyana Üniversitesi’nde vermiş olduğu bir dersi ve bu ders çerçevesinde tutulmuş el yazmasını (1899) ve nihayet, kısmi farklılıklar içeren bu iki el yazmasının tek bir ciltte yayımlanmasıyla (1966) ortaya çıkan kitabını niteler. Bu kısa başlık altında, içerik bakımından da oldukça kapsamlı bir proje bulunmaktadır. Yine de söz konusu projenin özünü vermek için bu kısa başlıktan daha iyisi düşünülemezdi. Elbette “görsel sanatların tarihsel grameri” ifadesi, dil ve sanat arasındaki yakınlıktan hareketle, Riegl tarafından temellendirilmiş bir metafor:

İnsanlar uzun zamandır “sanat dili” metaforunu kullanmaya alışkınlar. Görsel sanatın öğeleri her ne kadar dilinkinden farklı olsa da, her sanat eserinin kendi belirli sanat dilini konuştuğu söylenir. Ancak bir sanat dili varsa, onun bir tarihsel grameri de vardır, elbette sadece metaforik anlamda; ancak bir metafor makul olarak tanınıyorsa, diğeri de geçerli kılınabilir (Riegl, 2017: 246).²⁶

Riegl’in belirttiği gibi, sanatın kendine özgü bir dili olduğu, sıklıkla ifade edilen bir kabuldür. Sanat dili metaforunun kabulü dolayısıyla, yine metaforik anlamda olmak üzere, öyleyse bu sanat dilinin gramerinden de söz edilebilir. Riegl’in, dil ve sanat arasındaki yakınlıktan hareketle, ilkinde özgü olarak bilinen bir şeyi ikincisine aktarmaktaki amacı, görsel sanatların gramerini, yani genel yasalarını (*allgemeine Gesetze*) formüle etmektir (Riegl, 2017: 244). Buradaki gramer, her ne kadar metaforik anlamda olsa da, görsel sanatların gramerine duyulan gereksinim ile bir dilin gramerine duyulan gereksinim, o halde yasalılık gibi ortak bir amaca dayanır.

Şu halde, bir dilin sözlerine değil de, bir resmin, heykelin ya da mimari bir eserin simgelerine, bu temsillere karşılık gelen imgelere atıfta bulunan bir gramer nasıl anlaşılmalıdır? Zira gramer deyince hemen dilsel bir alana yönelmekteyiz; sistematik olarak yapılanmış düzen ve kurallara atıfta bulunan ve dilin öğelerini doğru bir söz diziminde bir araya getirerek, doğru konuşma ve yazma için zorunlu

²⁶ Orj. “Man hat sich längst gewöhnt die Metapher von einer ‘Kunstsprache’ zu gebrauchen. Man sagt: jedes Kunstwerk redet seine bestimmte Kunstsprache, wenn auch die Elemente der bildenden Kunst natürlich andere sind als diejenigen der Sprache. Gibt es aber eine Kunstsprache, so gibt es auch eine historische Grammatik derselben, natürlich auch nur in metaphorischem Sinne; ist aber die eine Metapher als berechtigt anerkannt, so wird man auch die andere gelten lassen dürfen.”

olan bir alana. Ne var ki gramer kelimesinin kökenine bakıldığında, konuşulan dil ile görsel temsil arasında kurulan bu analojinin, hiç de zorlama bir ilişki olmadığı görülür. Yunanca *grámma* (γράφμα) kelimesi, kazımak, karalamak, çizmek anlamlarındaki *gráphein* (γράφειν) fiilinden gelmektedir (Hock ve Joseph, 2009: 11) ve dolayısıyla *γράφμα*, harf, yazı, yazılmış şey, ama aynı zamanda resim veya çizimi ifade eder. Bu demektir ki gramer kavramının dilsel alandan görsel alana genişletilmesi, kavramın doğuşundan itibaren mümkündür. Üstelik okuma-yazma becerisi anlamındaki *grammatike* (veya *grammatike techne*), Helenistik dönemde giderek günümüzdeki filolojik anlamını almıştır (Steiner-Weber, 2010: 328). Dolayısıyla gramer, epistemik bir alana, onun kökensel öğelerinden başlayarak hâkim olma yetkinliği ile ilişkilidir. Diğer bir deyişle, gramer ifadesinde, doğru konuşabilme, yazabilme, çizibilme gibi, sadece bir şeyin bilgisindeki pratik yetkinlik türünde bir ima yoktur, daha ziyade burada gerekçeli bir bilgi iması; neyin, neden, nasıl, ne ile yapıldığı ve bu hususta hangi kurallara uyulduğu sorularının cevaplanması, kısaca bilimsellik söz konusudur. Gramer kavramı ile birlikte görsel alanda uygulanmak istenen bilimselliğin doğası, (bu, bir sonraki bölümün inceleme konusu olmasına rağmen, şimdiden denilebilir ki) o halde pratik yetkinlik anlamında değil, fakat görsel sanatlar alanına, burada işleyen yasaları açığa çıkaracak şekilde, kökensel öğelerinden başlayarak hâkim olma anlamında düşünülebilir.

Sanat ve dil arasında kurulan ilişki, ilk kez Riegl’da ortaya çıkan bir mesele olmadığı gibi, gramer ifadesini böyle bir paralellik üzerine ilk kez yerleştiren de Riegl değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, gramer kavramının, sanat ve dil ilişkisinin daha sıkı şekilde kurulmasında etkin bir rol üstlendiğini görebiliriz. İlk olarak Hermann Hettner, *Gegen die spekulative Ästhetik* (1845) başlıklı yazısında, sanatın temel gramerinin (*Elementargrammatik der Kunst*) olanağından bahseder (Hettner, 1959: 43). Hemen ardından İngiltere’de konu ile ilgili üç büyük çalışma üretilir: George Field’ın *Rudiments of the Painter’s Art: or a Grammar of Colouring*’i (1850), Owen Jones’un *The Grammar of Ornament*’i (1856) ve W. D. Richmond’ın *The Grammar of Lithography*’si (1878). Bu sırada Avrupa’nın diğer bölgelerinde de ‘sanat grameri’ düşüncesi ilerler: Fransa’da Charles Blanc’un, *Grammaire des arts du dessin* (1867) ve *Grammaire des arts décoratifs* (1881) başlıklı eserleri, İtalya’da ise Felice Tribolati’nin *Grammatica araldica ad uso degli*

italiani'si (1881) yayımlanır. Görsel gramer alanındaki, aynı zamanda Riegl'in *Stilfragen*'da süsleme teorisini detaylandırırken sıkça başvurmuş olduğu bir diğer eser ise Amerika'dan: W. Henry Goodyear'ın kitabı *The Grammar of the Lotus* (1891).

Bu kısa literatür taramasından bile hemen anlaşılabilir ki, gramer kavramı üzerinden dilsel alanla ilişkili bir inceleme yöntemini görsel alana taşıma arzusunda birleşen bir gelenek söz konusudur ve Riegl da bu geleneğin bir parçasıdır. Peki, Riegl'in bu gelenek içindeki özel konumu veya dil ile görsel alan araştırmasını birbirine bağlayan gramer kavramına yüklediği anlamın özel niteliği nedir? Bu özel nitelik, basitçe gramer kavramına eklenen "tarihsel" vurgusunda bulunuyor. Bu da bizi, ister dilsel ister görsel alanda olsun, öğelerin dizilişini, ne tür yollarla bir araya geldiklerini inceleyip kurallara bağlayan veya bu işleyişin özelliklerini tanımlayan bir uğraştan çok, kökensel öğelerin tarihsel gelişimini ve nedensellik ilkesine dayanarak insanlık tarihindeki anlamlarını keşfetmeye dair bir uğraşa götürür. Söz konusu uğraş ile ilgili olarak Riegl şöyle diyor:

Görsel sanat ile dil arasındaki yakın paralelliğe dikkat çekersem, belki de buna dair anlayışı aydınlayabilirim. Dilin de öğeleri vardır ve bu öğelerin gelişim tarihi, söz konusu dilin tarihsel grameri olarak adlandırılır. Bir dili yalnızca konuşmak isteyen kişinin gramere ihtiyacı yoktur, aynı şekilde dili yalnızca anlamak isteyen de. Ama bir dilin neden başka türlü değil de bu türlü geliştiğini bilmek, o dilin insanlık tarihi içindeki konumunu anlamak, söz konusu dili bilimsel olarak kavramak isteyen kişi, tarihsel gramere ihtiyaç duyar. Görsel sanatlar alanındaki şey de buna oldukça benzerdir. [...] Bir sanat eseri yaratmak isteyen kişinin -görsel sanatçıların-, görsel sanatın tarihsel gramerine ihtiyacı yoktur. Aynı şekilde sanat eserinden zevk almak isteyen de. Ancak bir sanat eserini bilimsel olarak kavramak isteyen kimse gelecekte bundan vazgeçemez (Riegl, 2017: 245-6).²⁷

²⁷ Orj. "Das Verständnis hierfür vermag ich vielleicht noch zu erleuchten, wenn ich auf die enge Parallele zwischen bildender Kunst und Sprache hinweise. Auch die Sprache hat ihre Elemente, und die Entwicklungsgeschichte dieser Elemente nennen wir die historische Grammatik der betreffenden Sprache. Wer eine Sprache bloß sprechen will, bedarf der Grammatik nicht; und ebensowenig derjenige, der sie bloß verstehen will. Wer aber wissen will, warum eine Sprache diese und keine andere Entwicklung genommen hat, wer die Stellung einer Sprache innerhalb der Gesamtkultur der Menschheit begreifen will, wer mit einem Worte die betreffende Sprache wissenschaftlich erfassen will, der bedarf der historischen Grammatik. Ganz analog liegen die Dinge auf dem Gebiete der bildenden Kunst. [...] Wer nun ein Kunstwerk schaffen will -der bildende Künstler-, bedarf der historischen Grammatik der bildenden Kunst nicht. Ebenso wenig derjenige, der das Kunstwerk sachlich genießen will. Wer aber ein Kunstwerk wissenschaftlich begreifen will, der wird ihrer in Hinkunft nicht entraten können."

Riegl'in belirttiği üzere, bir dilin öğelerinin gelişim tarihine, o dilin tarihsel grameri denir. Bununla birlikte, bir dili konuşmak ve anlamak için o dilin tarihsel gramerine hâkim olmak gerektiği söylenemez. Dilimiz, gramatik birliğe spontan şekilde bağlı olsa da, çoğunlukla bu işleyişin nedenleri hakkında bilgi sahibi değiliz. Buna rağmen dili anlamaya, konuşmaya ve hatta üretmeye devam ederiz. Ancak ne zaman bir dili yalnız konuşmak ve anlamakla yetinmez, hatta gramerini bir kurallar bütünü olarak bilmekle de yetinmez, o dili bütünüyle kavramak, yani nedenleriyle bilmek isteriz, işte o zaman tarihsel gramere gereksinim duyarız. Sanat alanı için de durum, Riegl'in iddia ettiğine göre tam da böyledir. Bu demektir ki Riegl, görsel sanatların tarihsel gramerini, ne sanatı yaratanlar ne de ondan zevk alanlar için amaçlar, zira her ikisinin de buna ihtiyacı yoktur. Ancak böylesi bir gramer, sanat tarihçileri ve teorisyenleri ve hatta dar anlamda sanat tarihi dışında kalan ve 'görsel kültür' başlığı altında özetlenen alanlarla ilgilenen herkes içindir. Daha kesin bir ifadeyle, sanatların neden başka türlü değil de bu türlü geliştiğini anlamak ve bu şekilde insanlık tarihindeki anlamlarını çözmek, yani sanatı bilimsel olarak kavramak isteyenler için zorunludur.

1.2. SANAT ARAŞTIRMASINDA BİLİMSELLİĞİN KURULUŞU

Riegl'in sanat ve dil analojisinden doğan tarihsel gramer anlayışı, heykel, resim, mimari gibi yüksek sanatlardan halı süslemeleri gibi zanaatkâr yaratımlara kadar, geniş bir görsel temsil alanını araştırmak ve tüm bu çeşitli alanları belirleyen genel yasalara ulaşmak için sıkı bir bilimsel yaklaşımın zorunluluğunu içerir. Bununla birlikte sanat tarihi alanında bilimsellik iddiası, Riegl'in öncülleri tarafından zaten paylaşılmaktadır. Öyle ki Riegl'in, bir dönemin çeşitli sanatlarında ortak olan ve bireysel eserleri daha yüksek bir bütün halinde birleştiren unsurların keşfine dair Johann J. Winckelmann'ı²⁸ öncü kabul etmesinin yanı sıra, "genel sanat bilimi"

²⁸ Johann J. Winckelmann (1719-1768) için Riegl şöyle diyor: "Winckelmann'ı ilk sanat tarihçisi yapan şey, incelediği tüm antik sanat eserlerinde ortak olanları saptamaya ve vurgulamaya yönelik belirgin çabasıdır. Tek tek sanat eserlerinin varoluşuyla kendileri için ilgili değildi, aksine tüm bireysel eserleri birbirine bağlayan ve onları yalnızca kavramsal bile olsa daha yüksek bir bütün halinde birleştiren ortak unsurun varoluşuyla ilgilendi. Böylece Winckelmann, ilk stil kavramının yaratıcısı oldu: Klasik sanat stili" (Riegl, 1996a: 42). Orj. "Was Winckelmann zum ersten Kunsthistoriker gemacht hat, ist sein ausgesprochenes Streben nach Fixierung und Heraushebung des Gemeinsamen, das er in sämtlichen von ihm untersuchten antiken Kunstwerken vorhanden vorfand."

terimini de Viyana'daki hocası Robert Zimmermann'dan *-Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft*²⁹ (1862) başlıklı yazısından- edinmiş olması çok olasıdır (Zimmermann, 1870: 227). Ayrıca Viyana Sanat Tarihi Okulu'nun kurucularından Moritz Thausing'in *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft*³⁰ (1873) başlıklı konuşması da, sanat tarihinin bir bilim olarak kuruluşuna çabalayan dönemin genel yapısını özetler niteliktedir (Thausing, 1983: 140-150). Bununla birlikte sanat araştırmasındaki bilimsellik arayışı elbette izole bir gelişim değildi. Kendi disiplini sıkı bir bilim olarak yeniden tesis etme çabası, Zimmermann'ın "tam bir bilim olarak estetik" tanımlamasından kırk dokuz yıl ve Thausing'in "bilim olarak sanat tarihi" tanımlamasından otuz sekiz yıl sonra, Avusturya'da yürütülen bilim ve felsefe çalışmalarını yakından takip eden Edmund Husserl'in, Türkçeye "Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe" şeklinde çevrilen *Philosophie als strenge Wissenschaft*'ı (1911) ile doruk noktasına ulaşacaktır. Riegl'in özellikle 1897 ve sonrası yıllardaki yazılarında belirginleşen sanat bilimi düşüncesi, dolayısıyla hâlihazırda sanat tarihi ve estetiğin sıkı bir bilim olarak yeniden kuruluşuna çabalanan ve böylesi bir bilimsellik çabasının daha sonra felsefede doruk noktasına ulaşacağı bu akademik iklimde şekillenmiştir.

Riegl'in bilimsel sanat tarihi metodunun ayırıcı niteliğine gelirsek, bu nitelik, Riegl'in yönteminin ilksel-neden araştırması (*Ursachenforschung*) olarak etiyolojik bir yaklaşım olmasıdır ki Riegl'a göre gerçek sanat bilimi de ancak bu yolda mümkündür. Çünkü 'neden' araştırmasına dayanmayan veya böyle bir araştırmada bütünlünmeyen her tür bilgi, en iyi ihtimalle, bilimsellik koşulunu asla tek başına sağlayamayacak bir uzmanlık bilgisi olabilir.

Somut bir örnek seçiyorum. M.Ö. 5. yüzyılın ikinci yarısındaki Attika sanatından tüm kategorilerin anıtlarını edindik: Mimari anıt olarak Parthenon tapınağı, yontu anıtları olarak Phidias heykelleri, ressamlık anıtları olarak çok sayıda boyalı vazo. Tüm bu anıtları ilk bakışta 5. yüzyılın Attika sanatına ait olarak tanıyacağınızı varsayıyorum. Fakat bu tanıma bilim midir? Hayır, çünkü o zaman antika satıcısı da bir bilim adamı olurdu. Bu tanıma, alıştırma yoluyla

Nicht die Existenz des einzelnen Kunstwerkes um seiner selbst willen hat ihn interessiert, sondern die Existenz eben jenes Gemeinsamen, das alle einzelnen Werke untereinander verknüpfte und zu einem höheren, wenn auch nur begrifflichen Ganzen vereinigte. So wurde Winckelmann der Urheber des ersten Stilbegriffes: desjenigen von der klassischen Kunst." Johann J. Winckelmann hakkında ayrıca bkz.: Minor, 2017: 121-6.

²⁹ Türkçesi: "Tam Bir Bilim Olarak Estetiğin Reformuna Dair".

³⁰ Türkçesi: "Bilim Olarak Sanat Tarihinin Yeri".

*edinilir, bu bir bilgi, bir malumattır ama bilim değildir. Bilim ancak şu soru sorulduğunda başlar: 5. yüzyıl Attika sanatı anıtları neden başka türlü değil de böyle üretilmiştir? Tüm modern bilim, bir mucizenin imkânsızlığına dair nedensellik yasasının her şeye kâdir olduğu kanaatine dayanır. Her görünüm, herhangi bir nedenin zorunlu etkisidir. Bilim, tam da bu nedeni sorgular (Riegl, 2017:243).*³¹

Riegl'in yukarıda işaret ettiği gibi, bir eserin hangi döneme ve halka ait olduğu veya ikonografik bakımdan neyi temsil ettiği bilgisi ya da örneğin herhangi bir dönemin eserlerinin genel özelliklerinin sıralanması; bu gibi bilgilerin hiçbiri tek başına bilimsellik koşulunu sağlamaz. Çünkü sanat bilimi, Riegl'a göre ancak bu tür bilgilerle ilişkili nedenlerin sorgulanmasıyla, kısaca "neden başka türlü değil de böyle üretilmiştir" sorusuyla başlayabilir. Her bilim, kendi 'neden' sorusunu sorar. Bu yüzden sanat tarihi, elbette onsuz olamaz olan uzmanlık bilgisini üretmeli, fakat özerk bir bilim olmak istiyorsa, tek başına 'ne' sorusunun değil, aynı zamanda 'nasıl' ve 'neden' sorularının da peşinde olan genel sanat bilimine dayanmalıdır.

Sanat tarihi (*Kunstgeschichte*) ve sanat bilimi (*Kunstwissenschaft*) ayırımına dair genel kabul, sanat tarihinin bireysel bir çalışmayı veya bir çalışma türünü, belirli bir tarihsel bağlamda sabitlemeye çalışmasına karşın, sanat biliminin sonuç olarak birden fazla durum için geçerli olan yasaları aradığıdır. Sanat tarihi, eserlerin bilgisel varlığını ve tasnifini güvence altına almak niyetiyle, tek tek parçalarda sistematik bir ayrışma peşinde iken, sanat bilimi deneysel olarak belirlenebilecek olanın ötesinde bilgi üretir. Bununla birlikte sanat biliminde zaman faktörünün ön plana çıkmadığı; evrimsel bir anlatıda eserlerin ve fenomenlerin yer ve zaman bakımından bir bağlama yerleştirilmesinin, sanat biliminin birincil amacı olarak tanımlanamayacağı kabul edilir. Sanat bilimi, sanat tarihinin aksine, sosyal bir işlev olarak sanatın çağlardan bağımsız nitelik ve bağlantılarıyla ilgilenir (Hartmuth, 2017: 34).

³¹ Orj. "Ich wähle ein konkretes Beispiel. Wir haben von der attischen Kunst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts vor Christus Denkmäler aller Kategorien erhalten: Der Parthenon als architektonisches Denkmal, die Skulpturen des Phidias als Denkmäler der Bildnerei, zahlreiche bemalte Vasen als Denkmäler der Malerei. Ich setze voraus, daß Sie alle diese Denkmäler auf den ersten Blick als attische des 5. Jh. erkennen. Ist dieses Erkennen schon Wissenschaft? Nein, denn dann wäre auch der Antiquitätenhändler ein Mann der Wissenschaft. Dieses Erkennen wird schon durch Übung erworben, es ist eine Kenntnis, eine Kunde, aber keine Wissenschaft. Die Wissenschaft beginnt erst dann, wenn die Frage aufgeworfen wird: Warum sind die Denkmäler der attischen Kunst des 5. Jh. so und nicht anders beschaffen? Alle moderne Wissenschaft basiert auf der Überzeugung vom Allwalten des Kausalitätsgesetzes, von der Unmöglichkeit eines Wunders. Jede Erscheinung ist die notwendige Wirkung irgend einer Ursache. Nach dieser Ursache fragt eben die Wissenschaft."

Burada Riegl'in genel sanat biliminin ayırıcı bir niteliğiyle karşı karşıyayız. Riegl için sanat bilimi, genel tanımlamadan farklı olarak, tam da yer ve zaman faktörleri olmaksızın düşünülemez. Riegl elbette her bir bireysel sanat eserini ve türünü kapsayan genel yasalara, bunun için de eserlerin ve türlerin bireysel niteliklerinin gerisindeki ortak unsurlara ulaşmak amacındadır, ancak söz konusu genel yasalar, tam da bu ortak unsurların özellikle tarihsel gelişimlerinin takibi ile elde edilebilirdir. Dolayısıyla genel sanat bilimi, özel alanlarda yürütülen sanat tarihi çalışmalarından elde edilen empirik veriler için hem bir sonuç hem de sanat tarihlerinin birliğini sağlaması bakımından bir kaynaktır. Üstelik Riegl, genel sanat bilimi ile sanat tarihinin bilim olarak ileri aşama bir ödevini tanımlamaktadır. Dolayısıyla sanat tarihi araştırma yöntemlerinin tamamını nedensellik yasasına bağlı bir gelişim tarihi araştırması ile sınırlamak amacında değildir. Riegl, genel sanat bilimi sayesinde, özel alanlara ve belirli zamanlara yönelik sanat tarihlerinin birliğini sağlamak, kendi ifadesiyle, “sanat tarihinin ayırıştırıcı yapısına **yeniden** bir birlik getirmek”³² (Riegl, 2017: 242) istemektedir.

Bana öyle görünüyor ki bu, bilim olarak sanat tarihinin gelecek ödevidir. Eski özel araştırma yöntemi bu nedenle değerini asla kaybetmez. Böyle bir yapının ön koşulu, eskiden olduğu gibi şimdi de iyi bir yapı malzemesi, yani güvenilir bir yer ve zaman belirlenimidir. Daha sonra bireysel sanat türlerindeki araştırmalar eskisi gibi başarı ve fayda ile devam edecektir. Fakat bütünün asıl açılanması, görsel sanatın özünün gerçek bilgisi, bize ancak görsel sanatın öğelerinin gelişim tarihi tarafından sunulabilir (Riegl, 2017: 245).³³

Buna göre özel sanat tarihi araştırma yöntemi hiçbir zaman değerini kaybetmeyecektir, çünkü genel sanat bilimi, empirik araştırma verilerinin üzerinde yükselirken, sonrasında bireysel araştırmalar eskisi gibi yürütülebilecektir. Fakat belirli çağ ve kültürlerin sanat tarihlerinin veya özel alanlarda yürütülen sanat tarihi araştırmalarının birliğini sağlayarak, sanatların insanlık tarihindeki anlamını, özünün

³² Vurgu bana aittir. Orj. “wieder eine Einheit in das auseinanderfallende Gebäude der Kunstgeschichte zu bringen.”

³³ Orj. “Dies scheint mir die Zukunftsaufgabe der Kunstgeschichte als Wissenschaft. Die ältere Methode der Spezialuntersuchung verliert darum durchaus nicht ihren Wert. Nach wie vor wird die Vorbedingung eines solchen Baues ein gutes Baumaterial sein, das heißt eine zuverlässige Orts- und Zeitbestimmung. Dann werden die Untersuchungen innerhalb der einzelnen Kunstgattungen nach wie vor mit Erfolg und Nutzen anzustellen sein. Aber die eigentliche Krönung des Ganzen, die eigentliche Erkenntnis vom Wesen der bildenden Kunst wird uns doch erst durch die Entwicklungsgeschichte der Elemente der bildenden Kunst geboten werden”

gerçek bilgisini, yani bütünün asıl taçlanmasını, sanatların kökensel öğelerinin gelişim tarihi verebilir.

Burası, başlangıçtan itibaren olası bir yanlış anlaşılmaya karşı bir uyarının sanıyorum tam yeri: Genel sanat bilimi, sanat tarihine bir giriş veya hazırlık olarak anlaşılmalıdır. Çünkü aksine sanat bilimi, ileri düzeyde sanat tarihi bilgisine dayanan bir estetik tutumu tarif etmektedir. Şimdi, bu uyarı ile ilişkili olarak ve aynı zamanda söz konusu uyarının gerekliliğini daha anlaşılır kılacak olan, üzerine eğilmemiz gereken bir başka ayrıntıya daha geçebiliriz; sanat tarihinin birliği meselesinde yukarıda Riegl'dan alıntılanmış olduğum cümledeki “yeniden” vurgusuna. Yerinde bir vurgu, zira sanat tarihinin birliği daha önce de sağlanmak istenmiştir. Ancak elbette Riegl'ın birlik çabasını öncekilerden ayıran belirgin farklar mevcut.

Hegel estetiğinden kaynaklanan ve özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında Hegel'in öğrencileri, belki de daha doğru bir ifadeyle ‘epigon’ları tarafından ortaya konan idealist estetik sistemler, sanat tarihinin birliğini sağlamıştı. Christian Hermann Weisse, August Kahlert ve Friedrich Theodor Vischer gibi düşünürler tarafından ortaya konan bu estetik sistemler³⁴, mutlak ve önceden belirlenmiş bir sanat fikrine dayanan *a priori* dedüksiyon ile şekillenmişti. Riegl ise tam aksine, sanat tarihinin somut nesneleri tarafından dikte edilen bir araştırma yöntemi yürütür ve bu esnada sanat felsefesinin geleneksel problem ve sorularını da yeni bir tutumla üstlenir. Bu tutum, özel alanlara ilişkin somut sanat tarihi araştırmalarının kendi başına yürütülebilmesi için ortak ve tümüyle anlaşılabilir bir kılavuz ile ama aynı zamanda eski estetiğin *a priori* birliği uğruna empirik verilere güç uygulamadan, içsel bir birlik sağlayan “modern estetik” olarak tanımlanır. Riegl bunu şöyle ifade eder: “Eski estetik sanat tarihine dersler vermek istiyordu, onun vârisleri -dilerseniz modern estetik denilsin- sanat tarihinin kendisine ders vermesine gönüllü olarak müsaade eder; var olma hakkının köklerinin sanat tarihinde olduğunu kavrayıp kabul eder”³⁵ (Riegl, 2017: 242). Çünkü Riegl'a göre kuram, tarih üzerinden kazanılabilir;

³⁴ Christian Hermann Weisse, *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (1830); August Kahlert, *System der Ästhetik* (1846); Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857).

³⁵ Orj. “Die alte Ästhetik hatte der Kunstgeschichte Lehren geben wollen, ihre Erbin -wenn Sie wollen, die moderne Ästhetik- läßt sich willig von der Kunstgeschichte belehren. Sie sieht ein, daß ihre Existenzberechtigung in der Kunstgeschichte wurzelt.”

bir kuram, ancak tarihsel meşruiyeti dolayısıyla bilimsellik talebinde bulunabilir. Dolayısıyla modern estetik, sanat tarihinin somut nesnelerinden kalkıp genel yasalara ulaşan bir sanat bilimi olmalıdır. Modern estetiğin etki alanı böylece güzel, çirkin, komik, trajik, yüce gibi estetik niteliklerin analizine dayanan bir beğeni teorisi olarak anlaşılan eski estetiğin sınırlarını da aşar. Çünkü sanat eseri artık mutlak bir güzel tanımının altında değil, tarihsel güzelin çerçevesinde, dünya görüşlerinin bir parçası olarak bulunur. Dolayısıyla sanat eserlerinin görsel özellikleri, kendisini artık bir güzellik bilimi olarak değil, güzellik algısının eleştirisi olarak sunan bir estetik çerçevesinde incelenir.

Rieglci modern estetiğin daha sonraki gelişimiyle ilgili olarak, bu tutumun ilk vârislerinden biri, Viyana Okulu'ndan Hans Sedlmayr'dir. Sedlmayr, öznel tavırların analizini bir subjektivizme indirgemeyen, ancak eserlerin özerk yapılarına da saygıyla yaklaşan bu birleştirici tutumu, "sıkı bir sanat bilimi" (*eine strenge Kunstwissenschaft*) olarak tanımlar (Sedlmayr, 1931: 7-32). Hemen ardından Walter Benjamin, aynı tanımlamayla, *Strenge Kunstwissenschaft* başlığı altında sunduğu sanat bilimi çalışmaları üzerine son derece destekleyici değerlendirmesinde, Sedlmayr'den yaptığı uzun alıntılarla, yeni nesil sanat tarihçilerinin 19. yüzyılın makroskopik ve genelleştirilmiş sanat tarihçiliğini terk etme taahhüdünün yanı sıra, biyografizm eğilimi ve bireysel eserlerin benzersizliğine bağlılığı bırakmalarının da altını çizer (Benjamin, 2011a). Benjamin, bu yeni sanat biliminin kurucusu olarak Riegl'i kabul eder. Benjamin'in Riegl'da takdir ettiği şey, bireysel eserlere ve ayrıntılara gösterdiği dikkat ile bunların daha geniş tarihsel, psikolojik, epistemolojik koşullarla nasıl bağlantılı olduğuna dair kavrayışıdır. Benjamin bu kavrayışın, "önemli olmayan"ı (*Unbedeutende*) kabul etme ile ilgili olduğunu belirtir: "Onları meşgul eden 'önemli olmayan şey', [...] eserlerde kalıcı olan, sıradan olan şeydir ve gerçek bir araştırmacı için asıl içeriğin baş gösterdiği noktadır"³⁶ (Benjamin, 2011a: 426). Sanat eserlerinde kalıcı olan ve bu bakımdan tüm sanatsal yaratımları birbirine bağlayan, eski estetiğin önemsiz gördüğü bu unsurlar, tam da Riegl'in görsel-tarihsel gramerinin temel öğelerine karşılık gelir. Şimdi sormamız gereken, görsel temsilin tarihsel gramerinin formüle edilmesini olanaklı kılan bu öğelerin, yani görsel sanat

³⁶ Orj. "Das 'Unbedeutende', das sie beschäftigt, [...] ist das Unscheinbare, das in den Werken überdauert und der Punkt ist, an welchem der Gehalt für einen echten Forscher zum Durchbruch kommt."

eserlerinin ortak-temel öğelerinin neler olduğudur. Fakat öncelik, neden böyle ortak-temel öğelerin belirlenmesi gerektiği sorusuna verilmelidir ki bu da, bilhassa, Riegl'in sanat bilimini karakterize eden evrensel-tarihsel bakışın kendine özgü yapısıyla bağlantılıdır.

1.3. RIEGLCI YÖNTEMİN KURUCU ÖĞELERİ OLARAK EVRENSELLİK VE TARİHSELLİK

Bugüne kadar pek çok defa Riegl'in evrensel-tarihsel bir bakış açısını temsil ettiği kabul edilmiştir. Haklı görünen bir kabul, zira Riegl açıkça “sanat tarihinin evrensel-tarihsel incelemesinden, en temelde her insan biliminin fethini amaçladığı büyük dünya bulmacasının çözümü için bir katkı ummayı”³⁷ makul bulur (Riegl, 1898: 457). Üstelik “bu evrensel-tarihsel inceleme tarzı, bir bakıma sanat tarihi araştırmasının asıl taçlanması olarak görünür”³⁸ (Riegl, 1898: 455). Ancak Walter Benjamin'in işaret ettiği gibi, Riegl'in “1898'de ortaya çıkan kısa metodolojik yazısı *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, kendisinin öncülük ettiği yeni sanat bilimini, eski evrensel-tarihsel inceleme tarzından ayırır”³⁹ (Benjamin, 2011a: 426).

Riegl'in sanat tarihi yazımında evrensel-tarihsel düşünce üzerine en özlü yazısı, *Historische Grammatik* ile aynı dönemde ve hocası Max Büdinger onuruna bir anma için kaleme aldığı *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*'dir. Bu özlü makale, Riegl'in aile hekimi hakkında etkili bir anekdot ile başlar. Yalnız mesleğinin pratik sorularıyla meşgul olmayan, aynı zamanda doğa bilimlerinin genel sorularıyla da ilgilenen bu hekim, sanat tarihini, eserlerin kronolojik olarak düzenlenmiş bir sayımı olarak gördüğünden, Riegl'in uğraşısıyla ilgili pek de meraklı değildir. Yine de Riegl'in daveti üzerine kırk saatlik bir sanat tarihi kolokyumuna katılır. Fakat hekim, bireysel sanat eserleri ve dönemlerinin incelenmesine ilgi göstermediği gibi, sıklıkla öğrencilerin merakını uyandırmak için kullanılan, sanatçıların biyografik

³⁷ Orj. “von der universalgeschichtlichen Betrachtung der Kunstgeschichte einen Beitrag zur Lösung des großen Welträthsels erhoffen, dessen Bezwungung im letzten Grunde jede menschliche Wissenschaft zum Ziele hat.”

³⁸ Orj. “so erscheint diese universalgeschichtliche Art der Betrachtung gewissermassen als die eigentliche Krönung der kunstgeschichtlichen Forschung.”

³⁹ Orj. “methodisch kurzen Aufsatz ‘Kunstgeschichte und Universalgeschichte’, der 1898 erschienen ist, die ältere Art universalhistorischer Betrachtung gegen eine neue Kunstwissenschaft abgegrenzt, der er selber die Wege bahnte.”

sıradışılıklarına ve kişisel meselelerine de hiç ilgi göstermez. Nihayet hekimin ilgisini çeken şeyi ise Riegl şöyle anlatır:

Fakat bir defa resim sanatında ışık ve gölgenin değerlendirilmesine ilişkin büyük sorunlar dile getirildiğinde, Rembrandt'ın portreleri, Roma Krallığı döneminden olan benzerleri ile karşılaştırıldığında, kılı kırk yaran-kaynağa ilişkin olan tamamıyla geri çekilip, tefekkür ufku sonsuza uzandığında, en uzak görünümle karşılaştırma yoluyla bir araya getirildiğinde, başka türlü oldu: O zaman kendini canlandırılmış hissetti, ardından onu büyüleyen düşünceleri nişan alan çan sesini istemsizce duydu ve sonra sanat tarihi, gözündeki merhamet buldu (Riegl, 1898: 452).⁴⁰

Buna göre hekim, sanat tarihi araştırmasının, özel alanlardaki ve dönemlerdeki ayrıntılı incelemelerine son verip, bütünsel bir bakışla sonuçlar elde etmesinden memnuniyet duyar. Ancak Riegl, temkinli bir tümevarımsal yöntemi atlayıp, gerçeği, korkunç boşlukları dikkate almadan, uzakta olanları bir araya getirmeye çalışarak bulmayı uman bu bakıştan, doğrusu pek de memnun değildir. Zira her bir tekil bulguyu ayrıntılarıyla inceleyen ve ancak büyük bir titizlikle daha genel sonuçlara ulaşan bir bilim ile meşgul olan hekim bile, sanat tarihinin yöntemi ile ilgili böyle bir beklentiye giriyorsa, “sanat tarihi gibi doğası gereği hayal gücüne tamamen yabancı olmayan diğer alanlar”⁴¹ (Riegl, 1898: 452) ile meşgul olan düşünürlerin yargıları, yöntem ile ilgili daha büyük yanılgılara sebep olabilir.

Riegl’a göre bilimsel bir sanat tarihi için, evrensel araştırma ile meşgul olan tündengelimsel yöntem ile kaynak araştırması ve anıtların kronolojik tespiti ile meşgul olan tümevarımsal yöntem, birbirini karşılıklı olarak gerektirir; sanat bilimi için her ikisi de zorunludur.

Özel incelemelerin sağladığı sonuçlar ne kadar güvenilir olursa, evrensel-tarihsel incelemenin sonuçları o kadar yanılmaz hale gelir. Şu halde iki yöntemden hangisinin tercih edilmesi gerektiği sorusunu gündeme getirmek

⁴⁰ Orj. “Anders aber, wenn einmal die grossen Probleme zur Sprache kamen, die mit der Abwägung von Licht und Schatten in der Malerei zusammenhängen, wenn die Porträte Rembrandts mit solchen aus der römischen Kaiserzeit verglichen wurden, wenn das Pedantisch-Quellenmässige völlig zurücktrat, der Horizont der Betrachtung in's Unermessliche wuchs, die fernabliegendsten Erscheinungen durch Vergleichung zusammengebracht wurden: dann fühlte er sich angeregt, dann vernahm er unwillig den Glockenschlag der den ihn fesselnden Betrachtungen ein Ziel setzte, dann fand auch die Kunstgeschichte Gnade vor seinen Augen.”

⁴¹ Orj. “anderen Gebieten, die wie die Kunstgeschichte, der Phantasie von Haus aus nicht ganz fremd gegenüber stehen”

tamamen boş olurdu. İkisi de zorunludur ve birbirini karşılıklı olarak gerektirir. Bu nedenle her zaman birbiriyle el ele gitmeleri istenir (Riegl, 1898: 455).⁴²

Riegl'in vurguladığı üzere, bireysel incelemeler ne kadar güvenilir olursa, evrensel sonuçlar da o kadar sağlam olur. Bu yüzden evrensel-tarihsel yöntem zorunlu olarak bireysel incelemelere bağlıdır. Diğer taraftan evrensel-tarihsel bakış, sanat tarihinin ayrıştırıcı yapısına bir birlik kazandırdığından, dolayısıyla sanat tarihi araştırmasının doruk noktası, asıl taçlanması olduğundan, bireysel incelemeler esasen daima evrensel-tarihsel inceleme içindir. Bu sebeple her iki yöntem de birbirini karşılıklı olarak gerektirir. Buna rağmen bu iki yöntemin bir arada işlemesi kolay değildir.

Bu, ideal bir ilişki olurdu, ancak böylesi belki de neredeyse hiç elde edilemez. İnsan türü sürekli olarak tam da uç noktalar arasında karşılıklı dalgalanmayı talep eder. Tıpkı bir zirvenin vadiyi takip etmesi gibi, doğal bir zorunlulukla, bugünün tek taraflı evrensel-tarihsel inceleme tarzı, dünün tek taraflı özel-tarihsel türünü izler. Özel araştırma, onlarca yıl boyunca çokça malzeme biriktirdi ve şimdi, bireysel görünümlerin darlığından, daha kapsamlı bakışların özgürleştirici doruğuna çıkmaya çabalamanın karşı konulmaz dürtüsü yeniden uyanır (Riegl, 1898: 455-6).⁴³

Her iki yöntemin bilimsel bir bakış için zorunlu olarak birbirini gerektirmesine rağmen, Riegl'in belirttiği gibi eşzamanlı mükemmel işbirliği ulaşılamaz bir idealdir. Bu yüzden sanat tarihi incelemeleri daima paradigmalardan birini tercih edecektir. Bununla birlikte evrensel-tarihsel inceleme, güvenilirliğinin her zaman özel-tarihsel araştırmalara dayanmaktan geçtiğini bilmeli, ancak özel araştırma da asla nihai amaç olarak görülmemelidir. Bireysel inceleme, daha yüksek bir bakışa güvenli temeller kazandırmak içindir. Böylece birbirini zorunlulukla gerektiren bu iki yöntem, tek taraflı ilerliyor gibi görünse de, doğru şekilde yerine getirilmeleri koşuluyla, gerçekte birlikte yürüdükleri anlaşılır. Şimdi Riegl, uzun yıllar süren özel araştırmalar

⁴² Orj. "Je gesichertere Resultate die Specialforschung an die Hand gibt, desto untrüglicher werden die Schlüsse der universalhistorischen Betrachtung ausfallen. Es wäre also völlig müssig die Frage aufzuwerfen, welcher von beiden Methoden der Vorzug zu geben ist. Sie sind beide notwendig, und bedürfen einander wechselseitig. Es stünde daher zu wünschen, dass sie stets Hand in Hand mit einander gingen."

⁴³ Orj. "Das wäre das ideale Verhältniss, das aber als solches wohl kaum je zu erreichen sein wird. Menschliche Art fordert eben unablässig alternirendes Schwanken zwischen den Extremen. Wie auf den Wellenberg das Wellenthal, so folgt mit Naturnotwendigkeit die einseitig universalgeschichtliche Betrachtungsweise von heute auf die einseitig spezialgeschichtliche von gestern. Die Spezialforschung hat durch Jahrzehnte Material in Fülle aufgehäuft und nun erwacht wiederum der unwiderstehliche Drang, aus der Enge der Einzelercheinungen herauszustreben nach der befreienden Höhe umfassenderer Ueberblicke."

sonrasında, bireysel görünümlerin darlığından özgürleşerek, sanat tarihinin genel yasasına ulaşmak için evrensel-tarihsel yöntemi üstlenmelidir. Bununla birlikte Riegl'in 'içsel birlik' arayışının, sanat tarihinin somut nesnelerinden, ancak onların bireysel yanlarından ziyade, eserleri ve türleri birbiriyle ilişkilendirecek kökensel niteliklerinden kalkmak suretiyle kazanılacak bir evrensel bakışı gerektirdiği gözden kaçırılmamalıdır.

Riegl, bir sanat tarihçisi olarak, kendi disiplininin tarihini değerlendirirken, sanat araştırmalarındaki *a priori* yaklaşıma olduğu kadar, dar empirist yaklaşıma da eleştirel bir tutum sergiler. *Historische Grammatik*'te sunulan, sanat tarihi disiplininin o ana dek geçirdiği yöntemsel değişimlere dair eleştirisi, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* ile tutarlıdır. Her iki metninde de Riegl, on sekizinci yüzyılın ortalarından başlayarak, sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişiminin üç aşamasını ayırt eder. Aslında her aşama, bilimsellik koşulunu yerine getirmeye; sanatsal görünümlerin, hangi nedenin zorunlu etkisi olduğu sorusunu cevaplamaya çalışmıştır. Fakat ilk aşamada estetik, sanat tarihinin takip etmesi için planlar yapan bir mimar konumundadır. Bu yüzden 'neden', önceden belirlenmiş yasalarda aranmıştır. Dolayısıyla sanat tarihi disiplini, başlangıçta, Riegl'in hedeflediği gibi birlikli ama empirik verilere güç uygulayan *a priori* ilkeler üzerine kuruludur. Zamanla, tüm farklı sanat formlarını tek bir çatı altında toplayan bu yapının temelini zayıf olduğu anlaşılır ve bu zayıflığı gidermek için herhangi bir genel plana aldırış etmeden, sağlam yapılar oluşturan bir uzmanlaşma dönemi gerçekleşir. Bu ikinci aşamada sayısız sanat eseri incelenirken, bireysel eserlerin yalnızca zamanının ve yerinin belirlenmesiyle yetinilmez, aynı zamanda yine nedenleri sorulur, fakat bu kez de nedenler, sadece bireysel sanat türleri çerçevesiyle sınırlı kalır. Çünkü bu sırada bireysel eser, yeterince tatmin edici bir değerlendirme nesnesi haline gelmiş ve asıl amaç olan genel yasa ufuktan kaybolurken, özel araştırma nihai hedef kılınmıştır. Böylece sanat araştırmasında uç noktalarda bulunan ilk iki aşamanın neticesinde, sanat tarihinin bir bilim olarak kuruluşu için, üçüncü aşamanın zorunluluğu kendini gösterir. Riegl'in ifadesiyle, "artık tek tek sanat eserlerini, hatta tek tek sanat türlerini de, kendileri için değerlendirmeye almak zorunda değiliz; aksine, açık ayrımı ve bilgisi ile sanat tarihi öğreti yapısının gerçek birlikli

taçlanmasının inşa edilebileceği ögelere bakmak zorundayız”⁴⁴ (Riegl, 2017: 245). Buna göre Riegl’in öncüsü olduğu bu üçüncü aşama, bireysel eserleri ve türleri, onları birbiriyle ilişkilendiren ortak nitelikleri bakımından ele almayı, yalnız bu ilişkiyi yüzeyde değil, sanat eserinin varlığını tanımlayan temel özelliklerinde aramayı, bu kökensel ögelerin gelişimini karşılaştırmalı bir tarihsel bakış altında incelemeyi ve işte böylece, *a priori* olarak uygulanan değil, içsel olarak kazanılan bir birlik dolayısıyla, genel sanat yasasına ulaşmayı önerir. O halde Riegl’in yönteminin ayırıcı niteliği, evrensel bakışın, tarihsel olandan, sanat tarihinin somut nesnelerinden kalkarak edinilen bir içsel birlik dolayısıyla kazanılmış olmasıdır.

Riegl yöntemini daha sonra, *Eine neue Kunstgeschichte*⁴⁵ (1902) başlıklı metninde, **sentetik yöntem** olarak ifade eder. Riegl’in asıl sanat-bilimsel olarak gördüğü bu yöntem, “bireysel sanat eserinden ve onun daha derin bilgisinden yola çıkan ve bu bakımdan hala önceki yardımcı bilimsel araştırma yöntemiyle doğrudan bağlantılı olan”, ancak “diğer sanat eserleri karşısındaki ayırıcı özellikleri değil”, aksine “yalnızca özsel olanları” dikkate alan yöntemdir. Bu şekilde daha az önemli görülen nitelikler çokluğu göz ardı edilir ama bu, “bağlayıcı özelliklerin araştırmacıya artık daha saf ve net görünmesi” gibi bir doğal sonucu doğurur. “Burada, bireysel olandan genel olana daha kolay bir yükselişi mümkün kılan, deyim yerindeyse bir araştırma momentleri ekonomisi söz konusudur” (Riegl, 1996a: 46).⁴⁶

Riegl’in, her bir eserin kendi indirgenemez eşsizliğini karakterize eden bireysel yapısının ötesinde, aynı zamanda mimarlık, heykel, resim ve el sanatları gibi çeşitli yüksek ve aşağı sanatlar arasındaki farkların da ötesinde, tüm görsel sanat yaratımlarını birbirine bağlayan ortak-temel unsurları ve bu unsurlara dayanarak sanatsal gelişimi belirleyen genel yasaları bulmak üzere yola çıkış sorusu şöyledir:

⁴⁴ Orj. “Wir müssen nicht mehr die einzelnen Kunstwerke für sich, auch nicht die einzelnen Kunstgattungen für sich ins Auge fassen, sondern die Elemente, mit deren klarer Scheidung und Erkenntnis sich eine wahre einheitliche Krönung des Lehrgebäudes der Kunstgeschichte aufbauen lassen wird.”

⁴⁵ Türkçesi: “Yeni Bir Sanat Tarihi”.

⁴⁶ Orj. “Der eine ist der synthetische, der vom einzelnen Kunstwerke und seiner tieferen Erkenntnis ausgeht und insofern noch unmittelbar an die Methode der bisherigen hilfswissenschaftlichen Forschung anknüpft, aber die trennenden Merkmale gegenüber anderen Kunstwerken nicht ausnahmslos, wie bisher, in Untersuchung zieht, sondern nur die wesentlichen, augenfälligeren darunter berücksichtigt, die verwirrende Überzahl der minder wesentlichen aber überschlägt, was zur natürlichen Folge haben muß, daß die verbindenden Merkmale dem Forscher nun reiner und ungetrübter entgegentreten. Es handelt sich sozusagen um eine Ökonomie der Forschungsmomente, wodurch ein leichteres Aufsteigen vom Einzelnen zum Allgemeinen ermöglicht werden soll.”

Parthenon, sadece mimarlığın gelişim yasalarına mı itaat eder? Phidias heykelleri sadece yontu sanatının gelişim yasalarına mı, Attika vazoları yalnız resim sanatınıninkilerine mi itaat eder? Bu yasalar arasında hiçbir kesişen bağlantı yok mudur? Yoksa yukarıdaki tüm görsel sanat eserlerinin istisnasız ve eşit olarak uyduğu genel yasalar var mı? Mimarlık, heykel ve resmin yasalarının yalnız ikincil türevlerini oluşturduğu yasalar? (Riegl, 2017: 244)⁴⁷

Riegl'a göre her sanat türünün kendi içinde uyduğu bir takım gelişim yasaları vardır. İlk bakışta, örneğin mimarlığın gelişim yasaları ile resim sanatınıninkiler arasında bir bağlantı yok gibi görünebilir. Peki, bu yasalar arasında gerçekten bir bağlantı yok mudur? Bu yasalar, aslında tüm görsel sanat eserlerinin uyduğu genel gelişim yasalarının ikincil türevleri olabilir mi?

Görsel temsil alanın genel yasalara tâbi olması, bu alandaki çeşitli sanat türlerinin belirli ortak öğelere sahip olmasına bağlıdır. Yalnız bu ortaklığın, eserlerin olumsal özelliklerinde değil, varoluşlarını belirleyen temel niteliklerinde bulunması gerekir. Çünkü ancak eğer böylesi ortak öğeler varsa, bu öğelerin gelişimi de ortak ve aynı şekilde olabilir, böylece bütün görsel sanat yaratımlarının gelişimi de bir ortaklık içerebilir. Dolayısıyla tam olarak bu ortak-temel öğeler sayesinde, Riegl tarihsel sanat araştırmasının içsel bir birliğini, “sanat tarihi öğreti yapısının gerçek birlikli taçlanmasını”⁴⁸ (Riegl, 2017: 245) kazanma imkânını yakalayabilir. Buna göre genel yasaların varlığı hiç de imkânsız değildir, çünkü çok çeşitli sanat eserlerinin bile aralarında hiçbir ortaklık bulunmadığını söylemek, bulunduğunu söylemekten daha makul değildir. Riegl'ın ifadesiyle,

Biz bugün, tüm sanat eserlerinin bireysel olarak aralarında ne kadar fark olursa olsun, belirli ortak öğelere sahip olduğunu görmekteyiz. [...] Onlar [ortak öğeler] bir çokluktur, henüz bir birlik değillerdir, fakat birliğe yol açarlar, çünkü onlar, sanat türlerini birbiriyle bağıntırlar; onlar, asıl taçlandırmaya, tüm sanat yaratımının en üst yönlendirici faktörüne geçiş bağıntılarıdır (Riegl, 2017: 244-5).⁴⁹

⁴⁷ Orj. “Gehorcht der Parthenon nur ausschließlich den Entwicklungsgesetzen der Architektur? Gehorchen die Skulpturen des Phidias nur ausschließlich den Entwicklungsgesetzen der Bilderei, die attischen Vasen bloß jenen der Malerei? Existiert zwischen diesen Gesetzen gar keine transversale Verbindung? Oder gibt es, darüberstehend, allgemeine Gesetze, denen alle Werke der bildenden Kunst ohne Ausnahme und gleichmäßig gehorchen? Gesetze, von denen diejenigen der Architektur, Skulptur und Malerei bloß sekundäre Ableitungen darstellen?”

⁴⁸ Orj. “wahre einheitliche Krönung des Lehrgebäudes der Kunstgeschichte”

⁴⁹ Orj. “Wir sehen heute, daß alle Kunstwerke, so sehr sie individuell untereinander verschieden sein mögen, gewisse Elemente gemeinsam haben. [...] Sie sind eine Vielheit, noch keine Einheit, aber sie

Sanat türlerinin çeşitliliği ve hatta her bir eserin eşsiz bireysel yapısı dolayısıyla, bir çokluk olarak bulunan ortak öğeler, sanat türlerini ve eserlerini birbiriyle bağıntılar ve böylece bir bütünlük oluşturur. Görsel temsilin genel yasası, ancak bütüncül bir bakışla görülebileceği için, bu ortak öğeler, genel yasanın, yani “en üst yönlendirici faktör”ün keşfine bir geçiş sağlar. Diğer bir deyişle, eğer tüm sanat yaratımının, yönetiminde şekillendiği bir yasa var ise, bu yasa, ancak bu sanat yaratımlarını birbiriyle bağıntılayan ortak öğeler ile keşfedilebilir; genel yasalar, ancak ortak öğelerin gelişiminin gözler önüne serdiği ‘birlik’te bulunabilir. Şimdi sormamız gereken, yalnız aynı sanat türünün eserlerini değil, görsel sanatın farklı türdeki eserlerini de birbirine bağlayan bu ortak-temel öğelerin neler olduğudur. Bu ortak öğelerin, eserin varoluşunu belirleyen özsel nitelikleri olması gerektiğinden, bu soru, görsel sanatların kökensel öğelerinin neler olduğu şeklinde de sorulabilir. Hatta bu soruyu şöyle sormak da mümkün: Hangi unsurlar görsel temsilin *grammata*’sını, birincil alfabesini oluşturur?

Historische Grammatik’te yer alan iki versiyon, bu konunun ortaya konuluş tarzında bazı farklılıklar gösterse de birbiriyle uyudur. Buna göre her görsel sanat eseri, varoluşunu belirleyen nitelikleri olarak, bir amaca (*Zweck*), bir motife (*Motiv*) ve bir form veya yüzeye (*Form-Fläche*) sahip olması bakımından bir birlik oluşturur. Ancak görsel temsilin temel bileşenleri olarak bu öğeleri tek tek ele almak için, önce Riegl’in estetiğinde sanat eserinin anlamı ortaya konmalıdır. Çünkü amaç, motif, form ve yüzey; görsel yaratımı temelden belirleyen bu öğeler, anlamları sadece Riegl’in sanat anlayışı zemininde anlaşılabilir kavramlardır. Bu sebeple kökensel öğelerin açıklanışını, bir sonraki bölüme bırakıyorum.

leiten über zur Einheit, weil sie die Kunstgattungen untereinander verbinden; sie sind die Übergangsglieder zur eigentlichen Krönung, zum obersten leitenden Faktor alles Kunstschaffens.”

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT YARATIMI

Resmetme, birbiriyle mücadelesinde ve bu mücadeleden eser denilen yeni bir dünya yaratmaya mahkûm olan ayrı dünyaların gürleyen çarpışmasıdır. Her eser, teknik bakımdan evrenin oluşmuş olduğu gibi oluşur - enstrümanların kaotik kükremesinden, sonunda kürelerinin müziği denilen bir senfoni oluşturan felaketler aracılığıyla. Eser yaratımı, dünya yaratımıdır.⁵⁰

Wassily Kandinsky

Riegl'in bilimsel kaygısı, daima görsel sanatlar, bilhassa süsleme, el sanatları ve anıtlar ile ilgili sanat-tarihsel gelişim üzerine olmuştur. Bu yüzden Riegl sanat eseri için sıklıkla “görsel temsil” (*bildliche Darstellung*) tanımlamasını kullanır. Buradaki temsil kavramından, hâlihazırda eserden bağımsız olarak var olan bir şeyin taklit yoluyla sunumu anlaşılmamalıdır. Aksine Riegl'in tüm metinlerine nüfuz eden temel çabalardan biri, sanatsal üretimin, böyle bir taklitsel üretim olarak anlaşılmasına engel olmaktır. Bu çaba, sanat eserinin salt bir kopyalama faaliyeti ile karıştırılmaması veya dış gerçeklik olarak adlandırılan ve temsilden bağımsız olarak hâlihazırda var olan bir şeyin, görsel bir şekilde işlenmesi anlamına indirgenmemesi gerektiğini gösterir. Riegl açısından görsel temsil, bir şeyin kendisinin, kendisi dolayısıyla ortaya konmasıdır.

Riegl'a göre insanın sanatsal eylemi, doğanın daha önce yapmış olduğu bir şeyin taklidi değil, ancak aynı yaratılış kurallarının geçerli olduğu, doğanınkinden benzer bir eylemdir. İnsan bir anlamda doğadır. Bu yüzden yarattığı her eser, doğaya bağlıdır, ona uygundur. Öte yandan yarattığı hiçbir eser, doğal olanın bir nüshası değildir, çünkü bir insan eseri olmasıyla, kaçınılmaz olarak bir ideale sahiptir. Bu yüzden sanatta realizm ve idealizm karşıtlığı Riegl açısından anlamsızdır. Bu

⁵⁰ (Kandinsky, 1913: XIX) Orj. “Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt. Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand - durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluß eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschöpfung ist Weltschöpfung.”

düşünce, Riegl'in ardından Egon Friedell'de kendini daha açık şekilde gösterir. Friedell, *Kulturgeschichte Griechenlands*⁵¹ başlıklı eserinde şöyle der:

Sanatın her türlü, en natüralisti ve en gerçeklik çabasında olanı bile stilize edilmiştir ve her gerçek eylem, en ideali ve gerçeklikten en uzak olanı bile gerçekleştirdiği anda natüralisttir. En alt kademedeki bulunan sanatsal üretim bile gerçekliği değiştirir: Bir vesikalık fotoğraf bile, iki üçgenin birbirine benzediği kadar, tam anlamıyla 'benzer' değildir, çünkü bir insanın içinden geçip gelmiştir. Ve dünya tarihindeki en yüce kahramanlık eylemi, fiilen gerçekleştiğinde, stilize olmayan gündelik bireysel anlardan oluşmuş 'sıradan' bir hadisedir (Friedell, 1994:196).⁵²

Friedell'in belirttiği üzere, doğal modele en yakın sanat eseri bile, insan tarafından stilize edilmiş olduğundan, idealist bir eserdir. Aynı zamanda doğal modelden en uzak sanat eseri bile, doğada üretildiği anda natüralist bir eser olur. Dolayısıyla sanat eseri her durumda aynı anda hem idealist hem de natüralisttir. Diğer bir deyişle, idealist olan ile natüralist olan, sanat alanında bir karşıtlık oluşturmaz, çünkü her yaratımda aynı anda mevcuttur. Aynı şey Riegl için de geçerlidir. Riegl'a göre de sanatın en natüralisti bile doğayı, doğanın ürünlerini olduğu gibi yeniden üretmez, aksine gerçekliği değiştirir, çünkü insan tarafından kendi gereksinimleriyle ve kendi kavramlarına göre stilize edilmiştir. Doğası gereği her daim kendinde öznel olanı barındıran sanat eseri, zorunlu olarak ideal bir üründür, çünkü bir kere ona zihin emeği karışmıştır. Bu yüzden her sanat yaratımı kaçınılmaz olarak idealisttir. Diğer taraftan sanat, doğanın bir parçası olan insanın ürünü olarak, her hâlükârda doğaya bağlıdır; sanatın, doğrudan veya dolaylı olarak, 'en geniş anlamda doğa'dan başka konu edinebileceği, kaynaklanabileceği hiçbir şey yoktur.⁵³

Riegl'in sanat düşüncesi, 18. yüzyıl sonlarından beri Alman estetiğinde yaygın olan, ancak kökleri Antik Yunan düşüncesine kadar izlenebilen bir gelişimin

⁵¹ 1938 yılında yazımı tamamlanmış olan, ancak ilk kez 1950 yılında yayımlanan Friedell'in bu eseri, Necati Aça tarafından "Antik Yunan'ın Kültür Tarihi" başlığıyla Türkçeye kazandırılmıştır.

⁵² Orj. "jede Kunst stilisiert, auch die naturalistischste und wirklichkeitsbeflissenste, und jede tatsächliche Handlung, im Augenblick des Geschehens, ist naturalistisch, auch die idealste und wirklichkeitsentrückteste. Das subalternste künstlerische Produkt verändert die Realität: auch ein Lichtbild ist niemals 'ähnlich' im exakten Sinne, wie zwei Dreiecke einander ähnlich sind, denn es ist durch einen Menschen hindurchgegangen. Und die sublimste Heldentat der Weltgeschichte war, als sie tatsächlich geschah, ein 'prosaischer' Vorgang, der sich aus lauter stillosen alltäglichen Einzelmomenten zusammensetzte."

⁵³ Bu konu, Riegl'in nesnel veya dışsal varoluş ile öznel algı veya kavrayış koşullarının tanınması arasında sağladığı epistemolojik denge bağlamında, "Kunstwollen Kuramının Kantçı Kaynakları Sorusu" başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

sonucudur. Bununla birlikte Riegl'in en yakın kaynaklarına baktığımızda, Konrad Fiedler, Adolf Hildebrand, Jacob Burckhardt gibi estetik, sanat ve kültür tarihinin bazı etkili isimleriyle karşılaşırız. Bu etkili figürlerin sanat eserine dair düşünceleri, Riegl'in görsel temsil kavramının daha açık şekilde ortaya konmasına yardımcı olabilir.

Konrad Fiedler, 1870 ve 1890 yılları arasındaki temel yazılarında, sanat ve dil arasındaki ilişkiye, bu iki alanın kritiği üzerine odaklanır. Fiedler'e göre "dilde olan, varlığın bir ifadesi değil, aksine varlığın bir formudur"⁵⁴ (Fiedler, 1913a: 200). Bunun gibi sanat, insanın dünyayı deneyimleyerek edinmesinin, böylece kendine mâl etmesinin diğer bir türünü ifade eden, dile benzer bir varlık formudur. "Sanat eseri, bu ifade olmadan da var olacak bir şeyin ifadesi değildir, sanatsal bilinçte yaşayan biçimin bir kopyası da değildir - o zaman sanat eserinin yaratılması, sanatçının kendisi için zorunlu olmazdı - bilakis o [sanat eseri], sanatsal bilincin kendisidir"⁵⁵ (Fiedler, 1913b: 59-60). Dolayısıyla dil ve görsel temsil arasında, her ikisinin de deneyimin biçimlenişi ve edinilmesini sağlayan gerçekliğin formasyonu olmaları bakımından bir birlik söz konusudur. Diğer bir deyişle gerçeklik, ancak onu kavranılabilir kılan bu gerçeklik formlarında bilinebilirdir. Dolayısıyla Fiedler, sanatta realizm ve idealizm konusundaki anlaşmazlığı, Riegl gibi beyhude olarak değerlendirir.⁵⁶ Fiedler'e göre "sanatsal etkinlik, ne birebir taklit, ne de keyfi bir buluştur, aksine özgür bir biçimlendirmedir"⁵⁷ (Fiedler, 1913b: 50).

Benzer şekilde Adolf Hildebrand, bir sanat eserinin kuruluşunun, ne algılanan bir durumun kaydı, ne de duyusal olarak algılanamayan bir içeriğin gösterimi olduğunu, ancak algının dönüşümünde bir ifade formu kazanması, gerçekliğin kavranmasının bir ifade biçimine dönüştürülmesi olduğunu düşünür (Hildebrand, 1969a: 274-7). Hildebrand'ın "görünür kılma" (*Sichtbarmachen*) olarak tanımladığı

⁵⁴ Orj. "Nicht ein Ausdruck für ein Sein liegt in der Sprache vor, sondern eine Form des Seins."

⁵⁵ Orj. "Das Kunstwerk ist nicht ein Ausdruck für etwas, was auch ohne diesen Ausdruck ein Dasein hätte, ein Abbild der im künstlerischen Bewußtsein lebenden Gestalt -dann wäre die Hervorbringung des Kunstwerkes für den Künstler selbst nicht notwendig-, vielmehr ist es das künstlerische Bewußtsein selbst"

⁵⁶ Konrad Fiedler şöyle diyor: "Sanat eseri bir ideye sahip değildir, aksine kendisi bir idedir. Sanatta idealizm ile realizm arasındaki fark tamamen lüzumsuzdur; sanat özünde idealdir, aksi takdirde sanat olmaktan çıkar" (Fiedler, 1914: 59). Orj. "Das Kunstwerk hat keine Idee, sondern es ist selbst eine Idee. Der Unterschied zwischen Idealismus und Realismus in der Kunst ist ganz müßig; die Kunst ist ihrem Wesen nach ideal, sonst hört sie auf, Kunst zu sein."

⁵⁷ Orj. "Die künstlerische Tätigkeit ist weder sklavische Nachahmung, noch willkürliche Erfindung, sondern freie Gestaltung."

sanatsal ilke (Hildebrand, 1969b: 363), görünür var oluşun, bir şeyin imgesinde verilirken, o şeyin ancak imgesinde varlığına ulaşabileceği ve imgeden bağımsız olarak veya ondan önceki zamanda mevcut olmadığı anlamına gelir.

Historische Grammatik'te Riegl'in övgüyle söz ettiği Jacob Burckhardt da keza resim sanatında idealizm ve realizm arasındaki zıtlığı terk etmiştir (Burckhardt, 2000a: 113). Burckhardt şöyle der: "Nihayetinde sanatın kendinde yüksek kökeni, dünyevi olandan ebedi olanın dünyasını yaratan sanat dürtüsü, ikinci bir yaratım, temelde yeryüzündeki tek sonsuz ve evrensel olandır"⁵⁸ (Burckhardt, 2000b: 120). Sanatın, ikinci bir doğa olduğu düşüncesi elbette daha eskiye dayanıyor. Sözelimi Goethe, "böylece onu da meydana getirmiş olan doğaya minnettar olan sanatçı, ona ikinci bir doğa, ancak hissedilmiş, düşünülmüş, insanca mükemmelleştirilmiş bir doğa verir"⁵⁹ (Goethe, 1998: 568) dediğinde, Leonardo da Vinci, ressamın kendisinin, tıpkı bir resim gibi bir "ikinci doğa" olduğunu hâlihazırda söylemişti.⁶⁰ Ona göre ressamın gözünde yansıyan doğal dünya, sanatta kendinin daha yüksek bir varoluş biçimini kazanıyordu.

Elbette söz konusu bu isimler, uzun anti-mimetik geleneğin veya ilk örneğini Aristoteles'te gördüğümüz, *mimesis*'in Platoncu anlamını reddeden anlayışın önde gelen isimlerinden sadece birkaçıdır. Bu anlamda Riegl, bu yüzlerce yıllık geleneğin bir devam ettiricisidir. Bu gelenek içinde Riegl'in da bir temsilcisi olduğu, sanatta realizm ve idealizm karşıtlığının bir temeli olmadığını gösteren bu daha özel tutum, sanatın özgürlüğünün ilan edilmesine, otonom bir varlık alanı olarak tanınmasına dayanır. Sanat, ne doğrudan doğanın yasalarına ne de sanat dışındaki bir idealin uzantısı olarak önceden belirlenmiş mutlak güzelin yasalarına uyar; o kendi yasalarına uyar. Sanatın öğeleri elbette doğadan gelir ve mermerdeki tanrı imgesi

⁵⁸ Orj. "Endlich der hohe Ursprung der Kunst an sich, der Kunsttrieb, welcher aus Irdischem eine Welt des Unvergänglichen schafft, eine zweite Schöpfung, im Grunde das einzige Unvergängliche und Allgültige auf Erden."

⁵⁹ Orj. "so gibt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück."

⁶⁰ Leonardo da Vinci şöyle diyor: "Bir ressam, evrensel doğayı incelemeli ve gördüğü her şeydi kendi içinde etraflıca düşünmeli, ondan önceki her nesnenin türünü oluşturan en mükemmel parçaları kullanmalıdır. Onun zihni bu yöntemle, tıpkı karşısına yerleştirilen her nesneyi tamamen yansıtan bir ayna gibi olacak ve adeta ikinci bir doğa haline gelecektir." (Leonardo, 1835: 223) Orj. "A painter ought to study universal Nature, and reason much within himself on all he sees, making use of the most excellent parts that compose the species of every object before him. His mind will by this method be like a mirror, reflecting truly every object placed before it, and become, as it were, a second Nature."

gibi gerçekten doğada var olur. Ancak sanat doğada ama kendinde bir şeydir; o ikinci bir doğa, kendi araçlarıyla, kendi gereksinimleriyle bir dünya parçası, insanın kendi imgesinde ve kendi kavramlarına göre inşa ettiği bir gerçekliktir. Görsel temsilin yasası, dolayısıyla başka bir yerde değil, ancak kendinde, Riegl açısından sanatı temelden belirleyen öğelerin tarihsel gelişiminde, yani görsel sanatların ortak öğeleri olan amaç, motif, form ve yüzeyin analizinde keşfedilebilir.

2.1. SANATIN AMACI

Riegl'a göre her sanat eseri, bir amaç için yaratılır. Ancak sanatın asıl amacını, yani insanın neden zorunlulukla sanatsal yaratımda bulunduğunu anlamak, eserin pratik amacını görmek kadar kolay değildir. O halde burada, sıklıkla birbiriyle karıştırılsa da, **pratik amaç** ve **asıl sanat amacı** olmak üzere, sanatsal yaratımın iki farklı amacından bahsediyoruz.

2.1.1. Sanatın Pratik Amaçları

Riegl sanatın pratik amaçlarını, zaman zaman “dışsal amaçlar” (*äußere Zwecke*) veya “vesile amaçlar” (*Gelegenheitszwecke*) olarak da adlandırır ve bu amaçlarla, bir eserin fiziksel veya tinsel bir ihtiyacı tatmin etme niyetini anlar. Pratik amaçlar, **kullanım amacı** (*Gebrauchszweck*), **dekorasyon amacı** (*Schmückungszweck*) ve **tasarımlama amacıdır** (*Vorstellungszweck*). Kullanım amacı, fiziksel ihtiyaçların, yani öncelikle insan bedeninin duysal sistemi ile bağlantılı olan ihtiyaçların tatminine yöneliktir. Örneğin bugün müzede bir sanat eseri olarak sergilenen bir antik kadehin, içme kabı olması dolayısıyla, tat alma duyusunun tatminine yönelik olmasında kendini gösterir. Kullanım amacı, en fazla el sanatları ve mimarinin pratik boyutunu kapsayabilir (Riegl, 2017: 249). Bu yüzden kullanım amacının, asıl sanat amacıyla bir olamayacağı hemen anlaşılır. Çünkü burada, hiçbir kullanım amacı olmayan eserlerin var oluş nedenini bulamayız.

Dekorasyon amacı, boşluk duygusu veya *horror vacui* ile ilgilidir ve beş duyumuzdan herhangi birinin ihtiyacını tatmin etmeye yönelik değildir. Eğer dekorasyon amacının, görme duyumuzun ihtiyacını tatmin etmeye yönelik olduğu

söylenirse, bir yanılgıya düşülmüş olur. Çünkü gözün ihtiyacını tatmin etmekte, ancak örneğin bir gözlük yardımcı olabilir. Öte yandan dekorasyon amacı yine de bir anlamda göz ile ilgili olabilir. Göz, izlenimleri içsel duyuya aktaran bir aracı organdır ve dekorasyon amacı, tam da içsel duyumuzun bir ihtiyacına karşılık gelir. Bu bizi, aynı zamanda insanın içsel bir ihtiyacına karşılık gelen asıl sanat amacına yaklaştırır, ancak dekorasyon amacı da asıl sanat amacı ile aynı olamaz. Çünkü hiçbir şekilde bir boşluğun doldurulmasına yönelik olmayan sanat eserleri vardır. Örneğin Artemis heykeli bir sanat eseridir ama yalnız tapınağın bir köşesini doldurmak için yaratılmamıştır. Antik bir kadeh bir sanat eseridir ancak yalnız bir masayı süslemek için üretilmemiştir. İkisi de sanattır, ama esasen kimse bunlarla bir boşluğun doldurulmasını, bir dekor oluşturulmasını düşünmemiştir. Öte yandan dekorasyon amacı, el sanatları ile yüksek sanatlar olarak adlandırılanlar arasında bir geçiş oluşturur (Riegl, 2017: 249-50). Örneğin kullanım amaçlı bir kadeh de tasarımlama amaçlı bir heykel de dekoratif amaçlar için kullanılabilir.

Tasarımlama amacı, belli bir tasarımın, örneğin belli bir ilahi güç tasarımının, sahibinin kendini güvende hissetmesi için biçimlenişinde kendini gösterir. Bu amaç, açıkça insanın dışsal beş duyusundan gelen bir ihtiyacından değil, tinsel bir ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla asıl sanat amacını basitçe tanımlamak için daha uygundur, ancak yine de tüm sanatsal yaratımları kapsayamayacağından, sanatın en yüksek amacını karşılamaz. Tasarımlama amaçlı sanat eserleri, el sanatları ve dekoratif sanatlara kıyasla, daha yüksek sanatlar olarak tanımlanır. Ancak doğrusu, tasarımlama amacı, daha yüksek olan sanatla tesadüf eder, yani bu bir birlik değil de, bir arada bulunuştur (Riegl, 2017: 250).

Kullanım, dekorasyon ve tasarımlama; bu üç pratik amaç kategorisinin, Riegl tarafından “dışsal amaçlar” (*äußere Zwecke*) veya “vesile amaçlar” (*Gelegenheitszwecke*) olarak da nitelendiği en başta belirtilmişti. Bu niteleme yerinde görünüyor, zira sanat eserinin bu mümkün üç amacında, hala insanın neden zorunlulukla sanatsal yaratımda bulunduğu sorusunun cevabını bulamadık. Dolayısıyla bunlar, ancak sanatın asıl amacının dışında, bu asıl amacın işlemesine vesile olan amaçlar olabilir.

2.1.2. Asıl Sanat Amacı

Sanatın asıl amacı, Riegl'in açıklamalarına göre, insanın neden zorunlulukla sanatsal yaratımda bulunduğu sorusu ile ilişkilidir. Bu sorunun cevabı için, sanatsal yaratımın nasıl gerçekleştiğine, daha doğrusu sanatsal yaratım dürtüsüne dair bir açıklık getirilmesi gerekir. Riegl'in kaynakları arasında sanat dürtüsü konusuna açıklık getirmekte ısrarcı olan pek çok isim sayılabilir, ancak onun bu konudaki en etkili kaynağı, heykeltıraş ve teorisyen Adolf Hildebrand'dır (Riegl, 1996c: 63-68). Bu bağlamda Hildebrand, "genel sanatsal duygunun, deneyimlenmiş olanların karmaşık birleşiminden, tasarımılamamız için bir bütün oluşturma içgüdüsel ihtiyacına"⁶¹ dayandığından bahseder (Hildebrand, 1918: IX). Riegl için de sanatsal yaratım, en temelde, insanın doğasından kaynaklanan bir ihtiyaca; algılanmış olanların kaotik çokluğundan, ahenkli birlik oluşturma ihtiyacına dayanır.⁶² Riegl sanatsal yaratımın bu dürtüsel boyutunu daha da ileri taşır ve böyle bir ahenkli birliğin ifadesini, sanatın en yüksek amacı olarak kabul eder.

Sanatın asıl amacına dair, Riegl'in şu sözü anahtar cümle olarak alınmalıdır: "Sanat yaratımı, ahenkli bir dünya görüşünün ifadesi için doğa ile yarış eden bir yaratımdır"⁶³ (Riegl, 2017: 253). Öncelikle bu cümle ile birbirine karşıt görünen iki şey söylenir. Cümlemin ilk anlamı, doğa ile bir çatışma halinde olduğumuz, bu nedenle her şeyden önce sanatın doğanın taklidi, doğa görünüşlerinin kopya edilmesi olamayacağıdır. Gerçi Riegl'a göre doğanın taklidi zaten kesinlikle düşünülemezdir. Çünkü insan, asla organik eserlere hayat ve hareket veremez. Aynı zamanda inorganik bir şey, bir kristal de taklit edilemez. Çünkü dış form aynı olsa bile, içyapısı, moleküllerinin katmanlaşması bütünüyle farklı olur. Öte yandan bu cümlemin ikinci anlamı, birinci anlamının aksine, kelimenin en geniş anlamıyla doğaya bağlılıktır; bizi çevreleyen doğaya ve içimizdeki doğaya. İnsan, ayrılmaz bir parçası olduğu bu doğanın ötesine geçemez; sanatsal yaratımında, kaçınılmaz olarak,

⁶¹ Orj. "das allgemeine künstlerische Gefühl, das instinktive Bedürfnis, aus dem Stückwerk des Erlebten ein Ganzes für unsere Vorstellung zu bilden"

⁶² Riegl'in sanat bilimini Darwin ve Haeckel'in kuramları ile ilişkilendiren Marsha Morton'ın ifade ettiği üzere, "sanat yaratma ihtiyacı" böylece Riegl tarafından "biyolojik bir zorunluluk olarak kavranır ve bilimsel ve antropolojik bir dilde tanımlanır" (Morton, 2013: 55). Orj. "The need to create art was conceived of as a biological imperative, and described in a scientific and anthropological language."

⁶³ Orj. "Kunstschaffen ist Wettschaffen mit der Natur zum Ausdruck einer harmonischen Weltanschauung."

ister organik ister inorganik olsun, doğadan gelen modellere bağlıdır. En sıra dışı yapıda bile, bireysel bileşenlerinin her biri, doğal bir modele geri döndürülebilir (Riegl, 2017: 251).

Sanatsal yaratımda aynı anda doğa ile hem bir bağlılık hem de mücadele ilişkisi içinde olmak kafa karıştırıcı olabilir. Ne var ki bu iki ilişki biçiminin karşıtlığı, yalnızca görünüştedir. Gerçekte, ancak doğada gerçekleşebilir olan doğa ile bir yaratım mücadelesi, doğaya bağlı olmayı zorunlu olarak kendinde barındırır. Sanat, tam da doğa ile yarış eden bir yaratım olduğu için, onun malzemesi veya konusu en geniş anlamda doğadır ve zorunlu olarak doğada var olur. Üstelik bir doğa varlığı olarak insanın yarattığı hiçbir şey, herhangi bir şekilde doğada var olması mümkün olamayan bir şey olamazdır, aksi takdirde o şey doğada üretilemezdi. Diğer taraftan insanın her yaratımı, onun yaratımı olduğu için, zorunlu olarak doğaya bakışının, yani içindeki doğanın bir ürünüdür. Üstelik yaratım mücadelesi, tam da insanın dışındaki ve içindeki doğanın uyumsuzluğundan kaynaklanmaktadır. Bu durumda insan sanatsal yaratımında, hem dışındaki hem de içindeki doğaya, bu en geniş anlamdaki doğaya, hem neden hem de sonuç bakımından bağlıdır. Fakat tüm bu bağlılık durumuna rağmen, var oluşu gereği, sanatın doğa ürünlerinin bir nüshası olması mümkün değildir. Çünkü bir kere insan zihninin duysal koşulları ve düşünsel yetileri işe dâhil olmuştur.⁶⁴ Üstelik bu dâhil oluş, sanatsal yaratımda asıl belirleyici olandır. Sanatsal yaratımın asıl amacı, zaten bu dâhil oluşun, yani insanın tasarımılamasında yarattığı ahenkli dünya görüşünün ifade edilmesidir. Riegl şöyle diyor: “Sanat yaratımı asla doğanın bir taklidi olamaz, asla olmayı da istemez, ama onunla yarış eden bir yaratımdır, yani doğanın bir tasarımılamasını öngörür. İnsan sanatta doğayı, sahip olmak istediği gibi, hatta kendi tasarımılamasında gerçekten olduğu gibi, yeniden yaratır”⁶⁵ (Riegl, 2017: 251).

İnsanın yaratımlarında kaçınılmaz olarak bir doğa tasarımı öngörüyor olması, daha temel olarak, algılananların kaotik çokluğunun daima ahenkli bir birliğe dönüştürülmesi ihtiyacı; insanın doğasından kaynaklanan, dolayısıyla onun için

⁶⁴ Bu konu, “Kunstwollen Kuramının Kantçı Kaynakları Sorusu” başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

⁶⁵ Orj. “Das Kunstschaffen kann also niemals, will aber auch niemals eine Nachahmung der Natur sein, aber ein Wettschaffen mit ihr; d. i.: es ist abgesehen auf eine Vorstellung der Natur. Der Mensch schafft in der Kunst die Natur so wieder, wie er sie gerne haben möchte, ja wie sie in seiner Vorstellung tatsächlich ist.”

zorunlu olan bu durumun nedeni, Riegl'a göre insanlığın daima mutluluğu amaç ediniyor olmasındadır. İnsan için mutluluk, olayların nedenlerinin açıklanabildiği bir düzen varlığı olan dünyada, uyum içinde bir yaşamı gerektirir. Bu sebeple insan, görünümünün ardında daima bir düzen arar ve bu arayış, insanın kendi ahenkli doğa tasarımını geliştirmesine neden olur. Riegl bu yüzden tüm insani kültürün, en temelde insanın mutluluğu amaç edinmesinden hareketle açıklanabilir olduğunu savunur. Dolayısıyla insanın sanatsal yaratımı, diğer tüm kültürel görünüm gibi, onun mutluluk çabasına ve bunun neticesinde de onun ahenkli doğa tasarımına bağlıdır.⁶⁶ Sanatın asıl amacı da burada, doğayı tasarımıyan bir yaratım olarak, doğayla mücadelesinde bulunur.

İnsan durmaksızın ahenk peşinde koşar. İnsan bu ahengi, kendi aralarında ve insanla daimi olarak mücadelede bulunan doğadaki şeyler ve görünümüler dolayısıyla, devamlı rahatsız edilmiş ve tehlike içinde görür. Eğer doğa gerçekten kendi duyularına sunulduğu gibi olsaydı, o zaman insan asla ahenge ulaşamazdı. Bu yüzden insan kendi sanat eserlerinde, doğanın göründüğünden daha iyi olduğunu düşünerek, onu sürekli huzursuzluğundan kurtaran bir doğa görüşü yaratır. Görünüştaki kaosa düzen getirmeye, aksi takdirde savunmasız bir şekilde maruz kalacağı kaba rastlantıyı ortadan kaldırmaya çalışır. Örneğin Buluttan çıkan yıldırım, hayvanı ve ağacı olduğu gibi, insanı her an vurarak öldürebilir; bu ona rahatsızlık verir. Şimdi hangi sebeple kendini yıldırım çarpmasından güvende gördüğüne dair bir bakış edinir. Bu bakış, farklı formlar alabilir: Yıldırımda, Jüpiter Tonans'ın [şimşek tanrısının] veya Hristiyan tanrısının yönetimini açıklayabilir ya da paratoner ile karşılanacak bir nedensellik yasasının yönetimini de bulabilir. Ama her zaman insana ahenkli bir dinginlik sağlayan, o zamana özgü doğa görüşüdür.

Demek ki rahatlatıcı doğa görüşünü insan kendi tasarımılamasında yaratır.[...] Bu, en temelde tüm sanat yaratımının köküdür. O halde şimdi tanımımızı tamamlayabiliriz: Sanat yaratımı, ahenkli bir dünya görüşünün ifadesi için doğa ile yarış eden bir yaratımdır.

Burada gerçek sanat amacı yatar (Riegl, 2017: 252-3).⁶⁷

⁶⁶ Riegl şöyle diyor: “Sanat yaratma dürtüsü, doğrudan insanlığın mutluluğu amaç edinmesinden kaynaklanır. Bu amaç edinim ki bundan hareketle en temelde tüm insani kültür açıklanır.” (Riegl, 2017: 252) Orj. “Kunstschaffenstrieb entspringt unmittelbar aus dem Glückseligkeitsstreben der Menschheit. Es ist dies dasselbe Streben, aus dem ja die ganze menschliche Kultur im letzten Grunde zu erklären ist.”

⁶⁷ Orj. “Der Mensch sehnt sich unablässig nach Harmonie. Diese Harmonie sieht er beständig gestört und gefährdet durch die Dinge und Erscheinungen in der Natur, die in beständigem Kampf liegen, unter sich und mit den Menschen. Wäre die Natur wirklich so, wie sie sich im einzelnen seinen Sinnen darstellt, dann würde der Mensch überhaupt niemals zur Harmonie gelangen können. So schafft er sich in seinen Kunstwerken eine Anschauung von der Natur, die ihn von der permanenten Unruhe befreit, indem er denkt, die Natur sei besser als sie aussieht. Er sucht Ordnung in das scheinbare Chaos zu bringen, den rohen Zufall zu beseitigen, dem er sonst wehrlos preisgegeben wäre. Z. B.: Der Blitz, der aus der Wolke fährt, kann den Menschen jederzeit erschlagen wie das Tier und den Baum;

Riegl'in belirttiği üzere, farklı çağların ve kültürlerin ihtiyacına göre farklı formlar olsa da, insan her zaman görünümünün keyfiliğinin arkasında bulunduğu düşünülen bir doğa tasarımına sahip olmuştur. Sanat yaratımı, insanın doğa görüşünü, dünyaya bakış tarzını, görünür, duyulur olarak da bu dünyada gerçekleştirilebilmesinin bir yoludur. O halde sanatın asıl amacı, zamana özgü ahenkli dünya görüşünün ifadesi olmaktır. Riegl'a göre insan bu ifade için dürtüsel olarak doğa ile mücadele halindedir ve bu dürtü, insan doğasının derinlerinde kökleştikten, insan için zorunludur.

Sonuç olarak, bir önceki bölümde açıklanan pratik veya dışsal amaçlar, en yüksek sanat amacına yönelik etkinlik için yalnız uygun şekilde iş gören vesilelerdir. Sanat yaratım dürtüsü, yani insanın uyum ihtiyacından doğan dünya görüşünün ifade edilmesi, böyle bir vesile üzerinde aktif hale gelmeden kendini gerçekleştiremez. Belirtilen dışsal amaçlarla üretilmiş bir eser, bu bakımdan elbette bir sanat eseridir. Ancak buna rağmen pratik amaç ve asıl sanat amacı birbirinden kesin olarak ayırt edilmelidir. Riegl'in asıl sanat amacı ile pratik amaçlar arasında yaptığı bu keskin ayrımın arka planında, sanatlar arasındaki birliği, dolayısıyla sanatın bilimsel kavrayışını, yalnızca asıl sanat amacının verebilir olması gerçeği bulunur.

2.2. SANATIN NELİĞİ

Sanat tarihinin genel yasaları veya genel olarak sanatın bilimsel kavranışı meselesi, yani Riegl'in tüm uğraşının bu merkezi kaygısı, zorunlu olarak sanatların birliğini gerektirdiğinden, sanatın neliği, eserlerin bireysel türünde ya da ikonografik içeriğinde aranamaz. Bir eserin Davut'u biçimlendiren bir heykel ya da Guernica şehrinin bombalamasını anlatan bir resim olarak tanınması elbette gereklidir, ancak bu, insanlığın tüm görsel-sanatsal yaratımlarını birlikli olarak ele almak üzere gerçek

das schafft ihm Unbehagen. Er verschafft sich nun eine Anschauung, auf Grund welcher er sich vor dem Blitzschlag sicher wähnt. Diese Anschauung kann nun verschiedene Formen annehmen: Sie kann im Blitz das Walten des Jupiter tonans oder Christengottes erklären, oder auch das Walten eines Kausalitätsgesetzes, dem sich mit dem Blitzableiter begegnen läßt. Immer aber ist es die jeweilige Naturanschauung, die dem Menschen die harmonische Beruhigung verschafft.

Die beruhigende Naturanschauung schafft sich der Mensch also in seiner Vorstellung. [...] Dies ist im letzten Grunde die Wurzel alles Kunstschaffens. Wir dürfen also unsere Definition jetzt ergänzen: Kunstschaffen ist Wettschaffen mit der Natur zum Ausdruck einer harmonischen Weltanschauung. Hierin ruht der eigentliche Kunstzweck."

bir yarar sağlamaz. Kanımca Riegl tam da bu yüzden, sanatın görsel temsilinin motifini, onun neliği olarak ele alır. Gerçekten motif, bir nelik olarak, görsel sanatların birliği talebini karşılayabilir. Dolayısıyla ‘bu görsel neyi temsil ediyor?’ sorusunun cevabı, bir genel sanat bilimi için, onun motifindedir.

2.2.1. Sanat Motiflerinin Kaynağı

Riegl’in kuramında görsel sanatların neliği, yani motifi ile ilgili belirleyici soru, motiflerin kaynağı meselesidir. Riegl’a göre motifin kaynağı, sanat amacından dolayı, en geniş anlamda doğadır. Riegl şöyle diyor: “Görsel sanatların motifleri, doğa ile rekabet içinde yaratıldığından, doğadan edinilmiş olmaktan başka bir yerde olamaz”⁶⁸ (Riegl, 2017: 89). Bir önceki bölümde açıklandığı üzere, insan, sanatsal amacını gerçekleştirmek için, yani ahenkli dünya görüşünün ifadesi için doğa ile mücadele halindedir. Yarattığı her biçim, böyle bir mücadelenin ürünü olduğundan, kaynağını doğada bulur. Çünkü insanı mutluluk arayışına iten, onda bir uyum ihtiyacı uyandıran, doğanın spontane görünüşleri ile kendisi arasındaki uyumsuzluktur. İnsan görünüşlerin rastlantısallığından kurtulmak için her dönemde kendine dinginlik sağlayan bir dünya görüşü kazanır ve bu uyumlu dünya görüşünün ifadesi için doğa ile mücadele eder. Bu demektir ki insan, doğada ne ile mücadele ediyorsa, onu yaratır, ancak mücadele ettiği şeyi, karşısında bulduğu haliyle değil, kendi gereksinimleriyle, kendi imgesinde ve kendi kavramlarına göre, yani olmasını istediği gibi, hatta aslında tasarımılamasında olduğu gibi yeniden yaratır. O halde motifler, doğa ile mücadele içinde yaratıldığına göre, elbette ancak doğadan edinilmiş olabilirlerdir.

Görsel sanat motiflerinin, doğa ile mücadelede neden doğadan edinilmiş olduğu açıklandığına göre, motiflerin ne türde olabileceğini anlamak için, doğadaki şeylerin en kapsayıcı şekilde ne türde oldukları sorulmalıdır. Riegl’a göre doğada insanı mücadeleye zorlayabilecek her şey iki büyük gruba ayrılır: “Doğadaki her şey ya inorganik ya da organik, yani ya hareketsiz (mineral) ya da hareketlidir

⁶⁸ Orj. “Da die Motive der bildenden Künste um die Wette mit der Natur geschaffen werden, können sie nicht woanders als aus der Natur geholt sein.”

(hayvanî yani insan, hayvan ve bitkisel)”⁶⁹ (Riegl, 2017: 89). Riegl burada hareketi, yer deşiştirmenin yanı sıra büyüme olarak da düşünür. Buna göre hayvan ve insanda hem yer deşiştirme hem büyüme, bitkide ise sadece büyüme şeklinde hareket söz konusudur. Gerçi böyle bir sınıflamaya Aristoteles’in *De Anima*’sından bu yana aşınayız. Üst basamakta olanın alt basamakta bulunanın niteliklerini kapsadığı hiyerarşik bir yapıya sahip ruh sınıflamasında Aristoteles, en alt basamakta bulunan bitkisel ruhun değişim, büyüme ve üreme gibi fizyolojik yetilerinden, bitkisel ruhun üzerinde yer alan hayvansal ruhun duyarlılık ve istek sayesindeki içgüdüsel hareket yetisinden ve son olarak en üst basamakta bulunan insani ruhun akıl sayesindeki iradi hareket yetisinden söz eder (Aristoteles, 2018: 93-105). Buna göre hareket, ruh dolayısıyladır. Aristoteles’in felsefesinde ruh beden formu, beden de ruhun maddesidir. Bu demektir ki ruh bedensiz olamayacağı gibi, beden de ruh olmadığında formunu kaybetmeye, yok olmaya mahkûmdur. O halde ruh maddeye şekil vermekle kalmaz, ona aynı zamanda canlılık verir.

şimdi Riegl doğadaki her şeyi basit şekilde sınıflamak istediğinde, tıpkı Aristoteles’in yaptığı gibi, hareketli ve hareketsiz, yani canlı ve cansız olanlar şeklinde ayırım yapar. Riegl canlı-hareketli olanlardan organik; cansız-hareketsiz olanlardan inorganik adlandırmasıyla söz eder. Gerçi inorganiklerin hareket kabiliyeti yoktur dendiğinde, pek çok karşıt argüman ile karşılaşmak mümkündür. Örneğin bütün bir dünya düşünüldüğünde, en hareketli olanlar hava, su ve yer kabuğı değil midir? Ancak bunlardaki hareketin, maruz kaldıkları, sürekli değişen, dışarıdan etki eden güçlere bağlı olduğı söylenir. Oysa burada hareket olarak ifade edilen kıstas, hareket nedeni kendinde değildir, yani canlılıktır. O halde Riegl’in iddiasını şu cümle ile yineleyebiliriz: Doğadaki her şey ya canlıdır ya da cansız; organikler canlıdır, inorganikler cansız.

Doğadaki her şey, en kapsayıcı şekilde, inorganik ve organik olmak üzere iki büyük gruba ayrıldığına göre ve görsel sanatların motifleri, doğa ile mücadele içinde yaratıldığından, doğadan edinilmiş olduğına göre, Riegl’in dediğı üzere “buna uygun olarak görsel sanatların motifleri de inorganik veya organikten başka bir şey

⁶⁹ Orj. “Nun sind alle Dinge in der Natur entweder anorganische oder organische d. h. entweder bewegungslose (mineralische) oder bewegungsfähige (animalische, d. h. Mensch und Tier und vegetabilische).”

olamaz”⁷⁰ (Riegl, 2017: 89). Bununla birlikte Riegl daha sonra inorganik olanları sıklıkla “kristalize” olarak adlandırır (Riegl, 2017: 295). Çünkü kristal, inorganik olanın saf form yasasını temsil eder. Kristal, düzenli bir çokyüzlü olarak, tamamen simetrik şekilde biçimlenmiştir. Onda mutlak bir düzen hüküm sürer. Onun biçim yasası mutlak simetri, keskin ve açık ayrılmadır; hiçbir yuvarlanma yoktur. Yani kendinde hareketsiz kristalize materyalde, simetri mutlak açıklıktadır. Bu yüzden simetri, tüm inorganik kristalize motiflerin temel yasasıdır (Riegl, 2017: 295-6). Elbette inorganik daha karmaşık formları da vardır ama bunlar zaten saf form yasasının bulanıklaşmasını temsil eder. Bu yüzden Riegl, açıklamalarında inorganik en saf formuna bağlı kalır. Öte yandan organik motifler, ilk bakışta simetrik değildir ve bu nedenle bireyselliklerinde o kadar açık ve net görünmezler. Daha yakından bakıldığında simetri keşfedilir, ancak bu gizlenmiştir. Üstelik organik varlığın bireyselliğinin bir süresi vardır. Bu yine organik varlığın simetrisini yok eden bir şeydir. Simetri, organik varlıkta tekrar tekrar ortaya çıkar, ancak organik dünyanın hiçbir yerinde, kristalde olduğu kesinlikte değildir (Riegl, 2017: 296-7).

Kristalize inorganik ve hareketli organik; bu kavram çifti Riegl’in görsel temsil üzerine gözlemleri için oldukça belirleyicidir. Üstelik “kristal”, Riegl’in sanat tarihine kazandırdığı etkili terimlerden biridir ve dolayısıyla kristalize öğretisi, özellikle ekspresyonist estetik alanında olmak üzere, Riegl’in etki tarihinde oldukça geniş yer tutar. Öyle ki ekspresyonist estetiğin anahtar metni *Expressionismus*’da Hermann Bahr, Riegl’in bu alandaki yoğun etkisi üzerine, “Riegl Kimdir?” (*Wer ist Riegl?*) başlıklı bir bölüm ayırmak durumunda kalırken (Bahr, 1920: 68-74); Benjamin, 20. yüzyıl başlarındaki yeni ekspresyonist eğilimler ile Riegl arasındaki yakınlığı tekrar tekrar vurgulama ihtiyacı duyar (Benjamin, 1991: 235; 2011a: 426; 2011b: 184).

Öte yandan organik ve inorganik kavram çifti, aynı zamanda Riegl’in sanat araştırmasındaki belki de en problematik yönü temsil eder. Bu kavram çifti, iki bakımdan problematik sonuçlara neden olur. Bunlardan ilki, yukarıda kısaca değinmiş olduğum, simetri ve yaşam ile ilişkili olarak konumlandırıldıkları karşıtlıkta, güzellik olgusu ile ilgili olarak anlaşılması kolay olmayan bir kutuplaşmaya yol açmalarıdır. Bu, hemen aşağıdaki alt bölümde tartışacağımız

⁷⁰ Orj. “Dementsprechend können auch die Motive der bildenden Kunst keine anderen sein als entweder anorganische oder organische.”

konudur. Bu kavram çiftinin diğer problematik yönü ise, bir sonraki alt bölümün konusunu oluşturan, organik ve inorganik motiflerin ilksellik soruşturması ile ilgilidir.

2.2.2. Güzellik ve Yaşam Gerçekliği: İnorganik ve Organik Motifler Bağlamında Simetri ve Hareket

Riegl'a göre simetri, orantı, köşelilik ve sabitlik olan hareketsizlik yasaları inorganik dünya için, yaşamın kendisinin bir ifadesi olan kıvrımsal hareket yasaları ise organik dünya için geçerlidir. Durağan kristalize krallığının mükemmelliği, düzenliliği ve sonsuzluğu, organik âlemin kusurluluğu, rastlantısallığı ve dinamizmine zıttır. Riegl açısından görsel temsilin tarihi, motifler bağlamında, bu iki kutup arasındaki dolayımın tarihidir. Motifler, uç noktaların birinde keskin simetrik biçimlerin, diğerinde ise kıvrımsal yaşam formlarının bulunduğu iki kutup arasında dolayımı sağlarken, çok çeşitli ara formları yaratır.

Riegl her ne kadar inorganik dünyayı simetri, orantı, sabitlik gibi hareketsizlik yasalarıyla, organik dünyayı ise yaşamın ifadesi olan kıvrımsal hareket yasalarıyla tanımlasa da ve böylece organik ile inorganik dünyayı bir karşıtlık ilgisi içinde ele alsada da, bu iki âlem ortak bir zeminde buluşur. Daha önce belirtildiği gibi organik motifler, gizli ve geçici şekilde olsa da, temelde simetriktr.⁷¹ Bu demektir ki tüm motifler, yani insanın onlarla bir yaratım mücadelesine girebileceği organik ve inorganik doğal şeyler, temelde simetrik biçimlerdir. Riegl'ın buradan vardığı sonuçlar şöyledir:

⁷¹ Riegl, *Stilfragen*'ın geometrik stil üzerine olan bölümünde şöyle diyor: "Geometrik stilin oluşumları görünüşte hiçbir gerçek varlığa dayanmasa bile, kişi yine de böylece kendini doğanın dışına konumlandıramaz. Ne de olsa doğa, kendi varlıklarının oluşumunda (insan, hayvan, bitki, kristal) simetri ve ritmin aynı yasalarına göre hareket eder ve planimetrik temel formların ve konfigürasyonların doğanın varlıklarına nasıl gizlice tutunduğunu fark etmek için daha derin bir kavrayış gerektirmez. [...] Geometrik sanat formları, diğer sanat formlarıyla tam olarak matematiğin yasalarının yaşayan doğa yasalarıyla olduğu şekilde ilişkilidir" (Riegl, 1893: 3). Orj. "Wenn nun auch den Gebilden des geometrischen Stils anscheinend keine realen Wesenheiten zu Grunde liegen, so stellte man sich damit dennoch nicht ausserhalb der Natur. Dieselben Gesetze von Symmetrie und Rhythmus sind es doch, nach denen die Natur in der Bildung ihrer Wesen verfährt (Mensch, Thier, Pflanze, Krystall), und es bedarf keineswegs tieferer Einsicht, um zu bemerken, wie die planimetrischen Grundformen und Configurationen den Naturwesen latent anhaften. [...] Die geometrischen Kunstformen verhalten sich eben zu den übrigen Kunstformen genau so, wie die Gesetze der Mathematik zu den lebendigen Naturgesetzen."

1. Demek ki simetri, maddenin tüm biçim oluşumunun ana ve temel yasasıdır. Maddenin biçim oluşumu için tek normdur. Bu nedenle, eğer bununla fizikselliğin mükemmel normu kastediliyorsa, güzellik ile eş anlamlıdır.

2. Simetriye karşı durmaksızın ve her noktadan savaş verilir ve mümkün olduğu yerde hareket tarafından yok edilir.

3. Simetri ve hareket böylece birbirine karşıtlar gibi davranır. Biri ne kadar kazanırsa, diğeri o kadar kaybetmek zorundadır. (...) Simetri, güzellik; hareket ise organik yaşam gerçekliğidir; bu nedenle bu ikisi birbirini dışlamaya gayret göstermek zorundadır.)

4. Simetri, yasa olarak sonsuz ve değişmezdir. Her bireyde tek bir akla uygun simetri vardır, çünkü tüm parçaların etrafında gruplandığı tek bir merkez vardır. Öte yandan her bireyde aralıksız nöbet değiştiren, sadece geçici bir varoluşa sahip, sayısız hareket vardır: Simetri sonsuz, hareket geçicidir.

5. Sadece kristal mutlak simetriktir. Bu nedenle kristal biricik, mutlak açık, kendi kendine yeten ve mutlak güzel bireydir. Tüm hareketli organik madde, cansız kristalin gerisinde kalır (Riegl, 2017: 297).⁷²

Bu temel sonuçlara göre simetri, inorganik formlarda daha kesin şekilde bulunmakla birlikte, açık ve kalıcı olarak bulunmasa da organik dünya için de geçerlidir. Bu demektir ki simetri, her biçim oluşumunun temel yasasıdır ve o halde fizikselliğin mükemmel normudur. Güzellik, Riegl'a göre fiziksel bir nitelik olduğundan, daha doğrusu, fizikselliğin mükemmel normu olması gerektiğinden, simetri ile eş anlamda alınır. Diğer taraftan simetri, hareket tarafından yok edildiğinden dolayı, hareket ve simetri birbirine karşıt olarak anlaşılır. Ancak simetri, güzellik ile eş anlamda alındığından dolayı, simetrinin hareket veya yaşam tarafından bulanıklaştırıldığı, bozulduğu ve hatta yok edildiği kabulünden hareketle, yaşam ve güzellik olguları da

⁷² Orj. "1. Also ist die Symmetrie das Haupt- und Grundgesetz aller Formbildung der Materie. Es ist die einzige Norm für die Formbildung der Materie. Daher ist sie gleichbedeutend mit Schönheit, wenn man eben darunter die vollkommene Norm der Körperlichkeit versteht.

2. Die Symmetrie wird unablässig und auf allen Punkten bekämpft und womöglich zerstört durch die Bewegung.

3. Symmetrie und Bewegung verhalten sich somit zueinander wie Gegensätze. Je mehr die eine gewinnt, desto mehr muß die andere verlieren. (Gleich zum Verständnis einschalten: Symmetrie ist Schönheit, Bewegung ist organische Lebenswahrheit; daher müssen sich diese beiden auszuschließen trachten.)

4. Die Symmetrie ist als Gesetz ewig und unabänderlich. Es gibt an jedem Individuum nur eine denkbare Symmetrie, weil es nur einen Mittelpunkt gibt, um den sich alle Teile gruppieren. Dagegen gibt es an jedem Individuum zahllose Bewegungen, die einander unablässig ablösen, nur ein flüchtiges vergängliches Dasein haben: Die Symmetrie ist das Ewige, die Bewegung ist das Vergängliche.

5. Absolut symmetrisch ist nur der Kristall. Daher ist der Kristall das einzige, absolut klare, in sich abgeschlossene und absolut schöne Individuum. Alle bewegte organische Materie steht darin hinter dem leblosen Kristall zurück."

birbirine karşıt olarak anlaşılabilir. Nitekim Riegl, yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, hareketli organik maddenin, güzellik konusunda cansız kristalize maddenin gerisinde kaldığını söyler. Mutlak simetri, mutlak güzel olarak tanımlandığında, simetri ve hareket birbirine karşıt konumlandığından ve simetri inorganik kristalize motifleri, hareket ise canlı organik motifleri temsil ettiğinden, kristalize motifler güzel iken, organik motiflerin güzel olmadığı mı söylenmelidir? Bu, güzelliğin simetri ile tanımlanmasının ve buna bağlı olarak kristalize olanın güzellik üstünlüğünün en olası problematik sonucudur.

Diğer taraftan, güzelliğin simetri ile tanımlanmasının sebep olduğu bu veya benzeri bir sorun, Riegl'in kuramına özgü olmamalıdır, zira güzellik ve simetri ilişkisi çok daha eski zamanlara dayanır. Herbert Read'in vurguladığı üzere, "Yunan felsefesinin en erken devirlerinden beri insanlar sanatta bir geometri kanunu bulmaya çalışmışlardır, çünkü sanat güzellik, güzellik de ahenk olduğuna ve ahenk de orantıların gözetilmesinden doğduğuna göre, bu orantıların değişmezliğini kabul etmek akla yakındır" (Read, 2014: 15). Güzellik, asırlardır sıklıkla simetri, düzen, orantı, ahenk, birlik, yetkinlik ve ölçülülük gibi kavramlar yoluyla tanımlanır. Grek estetiğinde, 'güzel' ve 'iyi'nin derin bir bağla birbirine bağlı olduğu, hatta Sokrates ve öğrencisi Xenophon için olduğu gibi kimi zaman aynı şey oldukları düşüncesi hâkimdir (Tunalı, 2016: 24). Bununla birlikte güzel ile simetri, orantı, harmoni gibi nitelikler arasında belirgin bir ilgi olduğu göz ardı edilemezdir. Söz gelimi Pythagoras öğretisinde "en güzel şey harmonia (uyum)"dır (Kranz, 1984: 45). Dahası, örneğin ünlü heykel sanatçısı Polykleitos'un yalnız heykelleri değil, heykel sanatına kazandırdığı oranlar sistemini anlattığı kitabı *Kanon*⁷³ da harmoni düşüncesinden hareket etmiştir.

"Güzel nedir?" sorusunu felsefi bir soru olarak enine boyuna araştıran, bize ulaşan eserleri dolayısıyla ilk filozof olarak bildiğimiz Platon'a gelince, onun, geç dönem diyaloglarından *Philebos*'da, güzel deyince "düz veya çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri" kastettiğini görürüz (Platon, 1998: 51). Riegl'in kristalize güzellik tanımı, yani "ifadesini en keskin simetrik kompozisyonda bulan ve cansız maddenin ilk ve ebedi

⁷³ Polykleitos'un hem oranlar sistemini anlattığı kitabı hem de tunç *Doryphoros* (mızrak taşıyan) heykeli, *Kanon* adı ile bilinir. M.Ö. 440 civarına tarihlenen bu heykeli, Polykleitos kendi yarattığı oranlar kanonuna uygun olarak biçimlendirmiştir (Boardman, 2005: 157, 174-5).

biçim yasasını oluşturduğundan ve elbette yalnız düşünülebilir olan mutlak güzelliğe (maddesel bireysellik) nispeten en yakın olanı olduğundan dolayı, kristalize diyebileceğimiz⁷⁴ güzellik türü (Riegl, 1901: 49), Platon'un açıklamasına oldukça yakındır. Platon'un daha erken diyaloglarında, güzellik, idea'dan pay alma olarak açıklansa da, sonraki diyaloglarında idealar öğretisinin ontolojik yanının ağırlığını yitirip yerini lojik-matematik yanına bırakmasıyla, güzellik anlayışında da orantı-harmoni düşüncesi ağır basar. Platon'un varmış olduğu son noktada, güzellik orantıdan, harmoniden başka bir şey değildir (Tunalı, 1979: 220-5).

Aristoteles için de keza “güzelliğin en yüksek biçimleri düzen, simetri ve belirliliktir” (Aristoteles, 1996: 1078b). Aristoteles'de estetik, bir güzellik metafiziği olarak değil, daha çok bir sanat yapıtı araştırması, kısaca sanat felsefesi olarak gelişmiştir ve Riegl'da olduğu gibi onun felsefesinde de ‘güzel’in matematiksel olarak belirlenebilir olduğu düşüncesi göze çarpmaktadır. Aristoteles'e göre “güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır” (Aristoteles, 1987: 1451a). Bu demektir ki güzel, ister canlı bir varlık ister cansız bir nesne olsun; bir sanat yapıtı, belki bir edebî eser, her durumda parçalarında uygun bir düzene ve bütününde de belirli bir büyüklüğe sahip olmalıdır. Bu belirli büyüklük, hem parçaların uyumlu birliğini sağlayan hem de algılama ve kavrama gücümüzün sınırlarını aşmayan ölçülerle tâbidir. Dolayısıyla Aristoteles'e göre “ne çok küçük bir şey güzel olabilir, çünkü kavrayışımız, algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır, ne de çok büyük bir şey güzel olabilir. Zira o, bir kezde kavranamaz; bakanda birlik ve bütünlüğü sağlayamaz”dır (Aristoteles, 1987: 1451a).

Aristoteles'den yüzyıllar sonra kavrama gücümüzü aşan şeye Kant “yüce” diyecektir. Yüce de estetik bir kategoridir, fakat güzel'den başkadır. Gerçi Kant için “güzel, kavramlar olmaksızın, evrensel bir hoşlanmanın nesnesi olarak tasarımılanan şey”⁷⁵ (Kant, 2015: §6) olduğundan, ‘iyi’den, ‘doğru’dan ve ‘hoş’tan da ayrılır, fakat buradaki problemimizin sınırlarını aşmamak adına, bu ayrımın ayrıntılarına girmeyerek yalnız şunu belirtmekle yetineceğim: Kant'ta güzelliğin alanı, yalnız bir

⁷⁴ Orj. “die in der strengsten symmetrischen Composition zum Ausdrucke gelangt, und die wir die kristallinische, nennen dürfen, weil sie das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stofflichen Individualität), die freilich nur gedacht werden kann, verhältnismäßig am nächsten steht”

⁷⁵ Orj. “Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.”

birlik oluşturmak için -ne olması gerektiği belirsiz olmak üzere- çokluğun uyumu bakımından, bir şeyin tasarımılamasındaki formal olan ile sınırlıdır. Dolayısıyla Kant için de güzelliğin alanı uyum ve birlik anlayışı ile çevrilidir.

Güzel ile simetri, uyum, birlik gibi nitelikler arasındaki sıkı bağ, yalnız Antik Yunan felsefesinde veya Klasik Alman felsefesinde öne çıkan bir durum da değildir üstelik. Söz gelimi İskoç Aydınlanması'nın önde gelen filozoflarından Francis Hutcheson'ın, güzellik idemizin kökeni üzerine olan soruşturmasında da, orantı, ahenk, özellikle de çeşitlilik (*variety*) ve tekbiçimlilik (*uniformity*) kavramları belirleyicidir. Hutcheson'ın dediğine göre, “bizdeki güzellik idesini uyandıran biçimlerin, çeşitlilik içindeki tekbiçimlilik olduğu görülür” (Hutcheson, 2020: 52). Nesnelerde güzel olarak adlandırdığımız şey, çeşitlilik ile tekbiçimliliğin orantılı bileşimidir. En yalın şekilde, “eşkenar bir üçgen, hatta ikizkenar bir üçgen, eşkenar olmayan bir üçgenden daha güzeldir: Bir kare, bir paralel kenardan veya deltoitten daha güzeldir ve bir paralel kenar bir yamuktan veya kenarları eğik olan herhangi bir şekilden daha güzeldir” (Hutcheson, 2020: 53). Çünkü bu şekiller, kısımları arasında bir birlik veya uyum olmayan herhangi bir kaba şekle kıyasla, göze daha hoş görünür. Hutcheson'a göre genellikle nedenini bilemediğimiz bir haz doğuran bu uyum, esasen çeşitlilikteki tekbiçimlilikten kaynaklanır. Doğanın güzelliği de bundan, yani sonsuz çeşitlilik içindeki birliğinden kaynaklanmaktadır. Bir bitkinin “yapraklarındaki, meyvelerindeki, çekirdeklerindeki ve çiçeklerindeki neredeyse sonsuz çoklukta, en minik liflerin yapısında ve konumunda, sıklıkla eksiksiz bir tekbiçimlilik buluruz. Mahir bir botanikçiyi cezbeden tam da bu güzelliştir” (Hutcheson, 2020: 55-6). Ya da bir hayvanda örneğin, “çeşitli kısımlarının birbiriyle olan oranından kaynaklanan çok öte bir güzellik vardır” (Hutcheson, 2020: 57). Bu demektir ki güzellik, çokluktaki birlikte, çeşitlilikteki tekbiçimlilikte, bir nesnenin kısımlarındaki orantıda ortaya çıkar. Böyle bir tanım, Riegl'in, ‘kristal’i “mutlak güzel” olarak kabul eden teorisine uygundur.

Güzelliğin, Riegl'da olduğu gibi simetri ile tanımlanması veya tanımında simetri, orantı, ahenk ve birlik gibi niteliklerin yer alması, alışılmadık şey değildir o halde. Gerçi Riegl'in aksine, güzelliğin simetriyle ilişkili bir kavram olduğu konusunda oldukça şüpheci bir tutum sergileyenler de yok değildir. Söz gelimi yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı üzerine kapsamlı bir soruşturma yürütmüş olan

Edmund Burke’e göre, “güzellik kesinlikle ölçmeyle ilgili bir kavram değildir, ne de hesap ya da geometriyle bir ilgisi vardır” (Burke, 2008: 97). Çünkü Burke’ün belirttiğine göre, düzenle ilgili her kavramda olduğu gibi, orantı da neredeyse tamamen amaca uygunluk ile ilgilidir ve bu nedenle duyular veya imgelemi etkileyen bir neden olmaktan çok, anlama yetisinin bir aracı olarak düşünülmelidir. Zira “bir nesneyi güzel bulmak için uzun uzun incelemeye ve araştırmaya gerek yoktur; güzellik, anlayışımızın yardımına ihtiyaç duymaz” (Burke, 2008: 96). Güzelliğin kişide bıraktığı etki, yarar hakkındaki herhangi bir bilgiden önce gelir, ancak orantıya dair bir yargıya varmak için, nesnenin amacını bilmek gerekir, çünkü orantı, amaca göre değişir (Burke, 2008: 112). Üstelik her bakımdan orantılı bir nesne hiç de güzel olmayabilir veya orantısı bozulmuş bir nesne hâlâ güzel olabilir. Dolayısıyla bir nesnede alışkın olduğumuz orantıların bulunmasının kaçınılmaz sonucu, o nesnenin güzel olması değildir. Alışılmış orantıların yokluğu, pek tabii memnuniyetsizlik yaratabilir ama bu orantıların varlığı, güzelliğin gerçek nedeni değildir. Burke’e göre aksine, “güzellik alışkanlık fikrine o kadar uzaktır ki aslında bizi güzelliğiyle etkileyen şey son derece nadir ve alışılmamış olandır” (Burke, 2008: 106).

Güzelliğin simetri ve benzeri nitelikler aracılığıyla tanımlanması, kimi karşıt görüşlere rağmen, farklı şekillerde de olsa asırlardır tekrarlanıyor olduğundan, Riegl’in güzellik ile simetriyi aynılaştıran iddiasının ilk bakışta şaşırtıcı görünmeyeceğini varsayıyorum. Ancak bu durum, *Kunstwollen* kuramı açısından oldukça çelişkili görünebilir. Çünkü Riegl’in güzelliği simetri ile tanımlaması, canlı organik motiflere kıyasla, simetri yasalarına daha kesin şekilde uyan kristalize inorganik motiflerin güzellikte daha üstün görülmesi anlamına gelir. Oysa Riegl’in *Kunstwollen* gibi bir kavramı sanat araştırmasına sokmasındaki en güçlü motivasyonlarından biri, tam da sanat tarihinde diğerlerinden üstün hiçbir stilin varolmadığını göstermektir.⁷⁶

Gelgelelim, Riegl’in bilimsel gelişiminin erken ve ileri aşama eserlerinin bir bütün olarak ele alınması koşuluyla ancak tam bir açıklığa kavuşabilir olan ve burada ortaya çıkarmak istediğim güzellik kavrayışı, Riegl’in ‘güzellik’i simetri ile tanımlamasının *Kunstwollen* kuramı ile neden çelişmeyeceğini gösterecektir. Riegl elbette güzellik ile simetriyi eş anlamda alır, ancak bu ‘güzellik’, aslında güzelliğin

⁷⁶ Bu konu, “Sanatta Tarihsel Gelişim ve Çürüme Problemi” başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

bir türüdür; Riegl güzelliğin bu kristalize türüne **güzellik** (*Schönheit*) adını verir. Diğer güzellik türü ki bu, kristalize olanın karşı kutbunda bulunan türdür, **yaşam gerçekliği** (*Lebenswahrheit*) adını alır (Riegl, 1901: 49). “Yaşam gerçekliği”, “güzellik” adını alan güzelliğin karşısında bulunmasına rağmen, çirkin olan değildir; başka bir tür güzelliştir. Biri, kristalde olduğu gibi en yüksek yasal güzellik, diğeri canlılık güzelliğidir. Klasik Yunan sanatında olduğu gibi, bu iki uç noktanın uyumlu bir dengesini gösteren stili ise Riegl **güzel canlılık** (*Schönlebigkeit*) olarak adlandırır (Riegl, 1901: 48-9). Maddenin biçim oluşumunun temel yasası, fizikselliğin mükemmel normu olan simetri güzeldir. Bu yüzden orantı, köşelilik, sabitlik gibi hareketsizlik yasalarıyla şekillenen inorganik motif güzeldir. Fakat diğer taraftan canlılık da güzeldir. Bu yüzden yaşamın bir ifadesi olan hareket yasalarıyla şekillenen organik motif de güzeldir.

Şu halde denilebilir ki Riegl, sanatta güzellik ile ilgili sonuçlara, doğanın, kendi varlıklarının oluşumunda uyduğu yasalarından hareketle varmaktadır. Yani ister simetri ister hareket yasasına dayanıyor olsun, sanatçının maddeye kazandırdığı form veya onda işlediği motif, maddenin kendisini örgütlenme biçiminde potansiyel olarak bulunur. Güzelliğin Riegl tarafından böylesi temellendirilişi, sanatın ya da sanat güzelliğinin ontolojik kuruluş çabası olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, nihai ürünlerine bakarak, doğayı *natura naturata* olarak kopyalamaz, ama sanatın kendisi zaten bir *natura naturans*’tır. Dolayısıyla burada basit şekilde doğaya öykünme değil, yaratım söz konusudur ama bu yaratım doğaya bütünüyle yabancı olan değildir; onda olanın açığa çıkarılması, görünür kılınması şeklindedir. Çünkü insan, doğanın hiçbir modelini gözetmeden, yalnızca çizginin kendisinden bir sanat formu biçimlendirmeye kalktığında dahi, “yine de kendini böylece doğanın dışına konumlandırıamaz”⁷⁷. Çizginin kendisinden doğan ve görünüşte hiçbir doğa varlığına dayanmayan “bu biçimlenimler, simetri ve ritme dair temel sanat yasalarının gözetimi altında gerçekleşir”⁷⁸ ama zaten “doğa, kendi varlıklarının oluşumunda (insan, hayvan, bitki, kristal) simetri ve ritmin bu aynı yasalarına göre hareket eder”⁷⁹ (Riegl, 1893: 3). Motiflerin, doğa ile rekabet içinde yaratılmasından dolayı

⁷⁷ Orj. “so stellte man sich damit dennoch nicht ausserhalb der Natur”

⁷⁸ Orj. “Diese Gestaltungen geschahen unter Beobachtung der fundamentalen Kunstgesetze der Symmetrie und des Rhythmus”

⁷⁹ Orj. “Dieselben Gesetze von Symmetrie und Rhythmus sind es doch, nach denen die Natur in der Bildung ihrer Wesen verfährt (Mensch, Thier, Pflanze, Krystall)”

doğadan edinilmiş olması, o halde doğada hazır bulunan inorganik ve organik biçimlenmenin sanatta yeniden üretilmesinden ziyade, bunlarda işleyen yasaların açığa çıkarılması ve yeniden ele alınması, bir bakıma doğanın yasalarıyla hesaplaşılması olarak anlaşılmalıdır. İnsan, doğada bulduğu simetri ve hareket yasalarından, doğanın kendisinin vermediği, yeni ve daha yüksek bir yaratımı gerçekleştirebilir. Fakat sanatta özgürleştirilmiş biçimlenmenin yapıları ne kadar mucizevî görünürse görünsün, tek tek parçalarında kaynağını mutlaka doğada bulur; bu, organik motifler için de inorganik motifler için de geçerlidir.

2.2.3. Organik ve İnorganik Motiflerde İlksellik Problemi

Kristalize inorganik ve hareketli organik kavram çiftinin kutuplaşmasındaki diğer bir problematik yan, tarihsel köken sorunu ile ilgilidir. Riegl, döneminin bilimsel eğilimine uygun olarak, ısrarla sanatların gelişim tarihinin başlangıcını ve bu başlangıcın organik veya inorganik bir stil geliştirip geliştirmediğini sorgular, fakat bu soru ile ilgili olarak önemli yön değişiklikleri gösterir. Aynı eser içinde dahi, kimi zaman sanatın başlangıçta inorganik veya geometrik bir forma sahip olabileceği iddia edilirken, kimi zaman ise tam tersi, yani başlangıçta organik veya natüralist bir forma sahip olabileceği iddia edilir.

İlk olarak *Stilfragen*'da Riegl, genel anti-mimetik tutumuna uygun olarak, bitki süslemesinin gerçek bitkiyi kopya etmediğini iddia eder. Buna göre görsel temsildeki bitki imgesi, nesnel bir anlam altında bulunmaz, aksine burada gerçekte sadece bir süsleme amaçlanmıştır. Bu durum Riegl tarafından, bitki süslemesinin başlangıçta geometrik-dekoratif bir temsil iken, zamanla natüralist bir forma bürünmesine ilişkin tarihsel incelemelerle doğrulanır. Bu incelemelerde, “bitki süsleme tarihinde yinelenen bir şekilde doğallaştırmaya, bitki süslemesinin bir bitkinin ve parçalarının gerçek perspektif görünümüne yaklaştırılmasına yönelik bir eğilimle karşılaşırız”⁸⁰ (Riegl, 1893: XIV). Ne var ki bitki süsleme tarihinde ortaya konan, natüralist temsilin kendisinden yavaşça doğup geliştiği geometrik süslemenin ilksel üstünlüğü, görüldüğü kadar kesin değildir. Riegl *Stilfragen*'ın “Geometrik

⁸⁰ Orj. “Zu wiederholten Malen begegnen wir in der Geschichte des Pflanzenornaments einer Neigung zur Naturalisirung, zur Annäherung der Pflanzenornamente an die reale perspektivische Erscheinung einer Pflanze und ihrer Theile.”

Stil” bölümünde, ancak kademeli basitleştirmeler yoluyla geometrik stilizasyona ulaşılabilen organik doğa formlarının egemenliğine yaklaşır.

“Geometrik Stil” bölümü şu sözlerle başlar: “Tüm sanat ve dolayısıyla dekoratif sanat, doğa ile ayrılmaz şekilde bağlantılıdır.”⁸¹ “Ancak her zaman mevcut olan bu bağlantı, farklı sanat yapılarında değişen derecelerdeki netlikle ortaya çıkar”⁸² (Riegl, 1893: 1). Riegl’in belirttiğine göre bu bağlantı kendini en açık şekilde, doğa yaratımlarının üç boyutlu fiziksel yapısına uygunluğu dolayısıyla, heykelde ortaya çıkarır. Doğanın modellerinden daha güçlü şekilde ayrılma çabası ise yüzeyde temsil edilen sanatlarda görülür. Riegl böylece dekoratif sanatların iki ayrı ana sınıfını belirler: “plastik olanlar ve yüzeyde temsil edilenler. Ancak bahsedilen iki sanat alanı arasında hüküm süren genetik ilişkiye dair sonuçlar çıkarmak da mümkündür”⁸³ (Riegl, 1893: 1). Bu demektir ki dekoratif sanatların iki ayrı temel temsil formu arasında genetik bir ilişki bulunur. Diğer bir deyişle, doğanın ürünlerine daha yakın olan plastik temsil ve doğa modellerinden güçlü şekilde ayrılan yüzey temsili, birinin diğerinden doğup gelişmesi şeklinde birbirine bağlıdır. “Plastik veya yüzey şekillendiren iki sanat sınıfından hangisinin gelişimde ilk adım olarak kabul edilmesi gerektiği”⁸⁴ sorusunu ise Riegl, “plastik sanat yaratımının daha eski, daha ilkel olarak, yüzey sanatının ise daha genç, daha rafine olarak betimlenebileceği”⁸⁵ şeklinde yanıtlar (Riegl, 1893: 2).

Riegl dekoratif sanatların analizini, heykelde olduğu gibi üç boyutlu, yani elle tutulur şekilde biçimlendirilenler ile çizim yoluyla iki boyutlu olarak biçimlendirilenler, yani düzlemsel olarak temsil edilenler şeklinde iki temel gruba ayırırken ve bu iki temsil formunu, plastik olandan düzlemsel olana doğru gelişen genetik bir yapıda birbirine bağlarken, doğal olandan doğal olmayana doğru bir evrimsel süreç tarif eder. Çünkü plastik temsilde, üç boyutlu model zaten doğada hazır şekilde bulunur ve bunun için insan zekâsının doğada hazır şekilde bulunmayan

⁸¹ Orj. “Alle Kunst und somit auch die dekorative steht in unauflöslichem Zusammenhange mit der Natur.”

⁸² Orj. “Dieser stets vorhandene Zusammenhang tritt aber an verschiedenen Kunstgebilden mit verschiedener Deutlichkeit zu Tage.”

⁸³ Orj. “die plastischen und die in der Fläche darstellenden. Es lassen sich aber [...] auch schon Schlüsse auf das genetische Verhältniss ziehen, das zwischen den beiden genannten Kunstgebieten obwaltet.”

⁸⁴ Orj. “welcher von beiden Klassen von Künsten, den plastischen oder den flächenbildenden, der Vorantritt in der Entwicklung zuerkannt werden müsse”

⁸⁵ Orj. “das plastische Kunstschaffen als das ältere, primitivere, das in der Fläche bildende als das jüngere, raffinirtere bezeichnen dürfen”

modellemelerde olduğu kadar yüksek bir etkinliğini gerektirmez.⁸⁶ Oysa düzlemsel temsil, “gerçeklikte mevcut olmayan ve insanlar tarafından özgürce icat edilmiş olması gereken hat çizgisi”⁸⁷ne bağlıdır. Bu yeni varlık formunun kazanılmasıyla, insan “hayal gücünü gerçek doğa formlarının sıkı gözlem baskısından kurtarmak ve onu bu doğa formlarının daha özgürce ele alınışı ve kombinasyonuna yönlendirmek”⁸⁸ ile görsel temsildeki en önemli adımını atar (Riegl, 1893: 2). Gerçi derinlik boyutunu terk edip gerçeklikte var olmayan sınırlandırıcı çizgiyi temsilin temel unsuru haline getirdikten sonra bile, organik doğa sanat formları için bir model olarak kalır. Kristalize inorganik motifin doğuşunu ise Riegl nihayet şöyle duyurur: “Fakat sonunda, doğadan dolaysız bitmiş bir model göz önünde bulunmaksızın, çizginin kendisinden bir sanat formu yaratılmaya başlandı”⁸⁹ (Riegl, 1893: 3).

İnorganik motiflerin, organik doğa motiflerinden bir soyutlama yoluyla edinilmiş olarak görüldüğü bu evrimsel anlatı, Riegl’in *Dordogne* buluntularına dair yazılarıyla da uyumludur. Riegl, *Lascaux* mağarası duvarlarına kazınmış hayvan figürleri karşısında, sanatın başlangıcı üzerine organik görüşler ortaya koyan etnologlara hak verir (Riegl, 1893: 18).⁹⁰ Öte yandan *Historische Grammatik*’in ilk versiyonunda Riegl’in ifadeleri, inorganik motiflerin ilksel üstünlüğü yönünde tekrar keskinleşir. Riegl burada şöyle demektedir: “İlkeller, bilinçsiz bir güvenlik içinde ebedi geçerliliğe sahip inorganik yapılar yaratırken, uygar halklar çoğunlukla sınırlı beğeni geçerliliğine sahip organik sanat eserleri üretirler”⁹¹ (Riegl, 2017: 91).

⁸⁶ Riegl şöyle diyor: “Örneğin bir hayvanı, nemli kilde iyi ya da kötü modellemek için, model - yaşayan hayvan - doğada hazır şekilde bulunduğundan, insanda bir kere taklit etme dürtüsü var olduktan sonra, insan zekâsının daha yüksek bir etkinliğini gerektirmez” (Riegl, 1893: 2) Orj. “Etwa ein Thier in feuchtem Thon schlecht und recht nachzumodelliren, dazu bedurfte es, nachdem einmal der Nachahmungstrieb im Menschen vorhanden war, keiner höheren Bethätigung des menschlichen Witzes, da das Vorbild - das lebende Thier - in der Natur fertig vorlag.”

⁸⁷ Orj. “die Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existirt und vom Menschen erst frei erfunden werden musste”

⁸⁸ Orj. “die Phantasie von dem Zwange der strengen Beobachtung der realen Naturformen zu befreien und sie zu einer freieren Behandlung und Combinirung dieser Naturformen hinzuleiten”

⁸⁹ Orj. “Man ging aber endlich auch daran, aus der Linie selbst eine Kunstform zu gestalten, ohne dabei ein unmittelbares fertiges Vorbild aus der Natur im Auge zu haben.”

⁹⁰ Riegl’in sıkı takipçilerinden biri olan ve kendi teorisini *Kunstwollen* kuramından hareketle inşa ederek, Modern Sanat’ın düşünsel arka planındaki en etkili isimlerden biri haline gelmiş olan Wilhelm Worringer (Aydemir, 2021), mağara resimlerinin, asıl sanat içtepsisinin değil, salt taklit içtepsisinin ve gözlem keskinliğinin ürünleri olmaları bakımından, sanatın başlanlangıç üslûbuna dair bir ölçüt oluşturamayacaklarını belirtir. Dolayısıyla Worringer’e göre bu gibi örneklerle, ilk sanat stiline geometrik stil olduğu iddiası hiçbir şekilde sarsılmazdır (Worringer, 1921: 72).

⁹¹ Orj. “Die Primitiven schaffen eben anorganische Gebilde von ewiger Geltung in unbewußter Sicherheit, wogegen die Kulturvölker zumeist organische Kunstwerke von begrenzter Geschmacksgiltigkeit hervorbringen.”

Historische Grammatik'te, “İlkeller”den (*Primitiven*) “uygar halklar”a (*Kulturvölker*); inorganikten kalkıp organik yapılara doğru gerçekleşen dönüşüm, insanın cansız maddede inorganik biçimlendirmeyi terk edip, organik motifler üretmeye neden geçmiş olabileceği sorusu temelinde incelenir. Bu dönüşüm, Riegl’a göre ilk aşamada motiflerin pratik sanat amaçlarına bağlı gelişimiyle ilgilidir. Ancak organik ve inorganik motifin genetik ilişkisinde hangisinin diğerinden önce geldiği meselesi, sanat amaçları ile ilişkilendirildiğinde, daha da karmaşık hale gelir.

Riegl’a göre inorganik motiflerin yaratımı için kullanım amacı (*Gebrauchszweck*) ve dekorasyon amacının (*Schmückungszweck*) vesile olması yeterlidir, ancak bu amaçlar cansız maddede organik bir form yaratma isteğinin gerçekleşmesi için tek başlarına bir gerekçe oluşturamazlar. İnorganik motif yaratımını terk etmeye neden olan, Riegl’a göre tasarımlama amacının (*Vorstellungszweck*) işleridir. Riegl’ın belirttiğine göre insan, kendini tehdit eden veya koruyan görünmez güçler hakkında fikir edinme dürtüsüne uygun olarak, aynı şeyi fiziksel olarak üretmek istediğinde, bu yalnızca organik yapılarda gerçekleşebilir, çünkü insanüstü güçler organik olarak canlandırılıp hareket ettirilmeden düşünülemez, zira insanı etkileyen tam da onların yaşamları ve hareketleridir (Riegl, 2017: 91).

Historische Grammatik’in ilk versiyonunda Riegl, inorganik motifi kullanım ve dekorasyon amacıyla, organik motifi ise tasarımlama amacı ile ilişkilendirirken, bu pratik sanat amaçları arasında da zamansal bir öncelik-sonralık ilişkisi belirlemiş görünür. Ne var ki Riegl hemen ardından şaşırtıcı şekilde, “bugün, ilk yaratım ürünlerini bu üç amaçtan herhangi birine atfetmek için yeterli temellendirmeye sahip olmadığımızı”⁹² belirtir (Riegl, 2017: 92). Ardından, *Stilfragen*’da Dordogne buluntuları karşısındaki tavrını, yani geometrik stil yerine organik motiflerin önceliğini savunan etnologlara hak verdiğini hatırlatır. Buna rağmen Riegl’ın inorganik motiflerin zamansal önceliğine dair inancı hemen sonraki ifadelerinde kendini gösterir:

İnsani sanat yaratımı, şu halde, belki gerçekten -tasarımlama amacının tatmini için- organik doğa ile yarış eden bir yaratım ile başlamış olabilir. Elbette bu

⁹² Orj. “daß wir heute gar keine genügende Begründung haben, um irgendeinem der drei Zwecke die Erstlingsentstehung zuzuschreiben”

*adeta hayvani bedensel ihtiyaçları olmayan, her hâlükârda önemli tinsel ihtiyaçları olan bir insanı gerektirirdi. Bu bana en sıcak bölgede bile bir çelişki gibi görünüyor ve bugün inorganik motifler aracılığıyla dekorasyon ve kullanım amacının tatmininin önceliğini çok daha olası bulmamı sağlıyor (Riegl, 2017: 92).*⁹³

Buna göre sanatsal yaratımın, tasarımlama amacının tatminine yönelik olarak, organik doğa ile yarış eden bir yaratımla, dolayısıyla organik motifler ile başlaması için, insanın doğanın zorlayıcı koşullarını alt etmiş olması gerekir. Riegl, ilkeller için bunun mümkün olmadığını düşündüğünden, kullanım ve dekorasyon amacının, yani inorganik motiflerin önceliğini daha mümkün bulur.

Motiflerin gelişiminde sanatın pratik amaçlarının belirleyiciliği ile ilgili olarak takip edilen ilksellik soruşturmasında, ne var ki Riegl'in düşünceleri *Historische Grammatik*'in ikinci versiyonunda tersine döner. Riegl burada her iki olasılığı da, yani insanın başlangıçta kullanım ve dekorasyon amacıyla inorganik doğayla mı, yoksa tasarımlama amacıyla organik doğayla mı bir yaratım mücadelesine girdiği düşüncesini ele aldıktan sonra, bu kez tasarımlama amacının önceliğine yaklaşır ve şöyle der: "Tasarımlama amacının en eski amaç olduğunu, çünkü bir dünya görüşü için doğa güçlerinin özünün bir tasarımına zorlayan insanın uyum ihtiyacının en eski ve en temel olduğunu varsayıyorum"⁹⁴ (Riegl, 2017: 305). Riegl daha önce insanın ilk yaratımlarında, kullanım ve dekorasyon amacının işlediği ve buna bağlı olarak da inorganik motiflerin hâkim olduğu düşüncesine yakınken, bu kez tasarımlama amacının, dolayısıyla organik motiflerin, insanın ahenkli dünya görüşü için en eski ve en temel olduğunu düşünür. Çünkü ilkel insanı zorlayan, insanüstü güçlerdir; onların yaşamları ve hareketleridir. Tasarımlama amacının önceliğine dair bu varsayım, organik doğa ile yarış eden bir yaratımın, dolayısıyla organik motiflerin önceliğini ifade eder.

⁹³ Orj. "Das menschliche Kunstschaffen kann also möglicherweise in der Tat mit dem Wettschaffen mit der organischen Natur – zur Befriedigung des Vorstellungszwecks – begonnen haben. Freilich hätte dies zur Voraussetzung einen Menschen von geradezu animalischer leiblicher Bedürfnislosigkeit, bei immerhin bedeutsamen geistigen Bedürfnissen. Das scheint mir selbst in der heißesten Zone ein Widerspruch und läßt es mich heute weit wahrscheinlicher finden, daß die Befriedigung des Schmückungs- und Gebrauchszweckes durch anorganische Motive vorausgegangen ist."

⁹⁴ Orj. "Ich halte den Vorstellungszweck für den ältesten, weil ich das Harmoniebedürfnis des Menschen, das nach einer Vorstellung vom Wesen der Naturkräfte, nach einer Weltanschauung drängt, für das älteste und elementarste halte."

Riegl'in yıllar boyu süren organik-inorganik kutuplaştırmadaki öncelik-sonralık tartışması, *Historische Grammatik*'in ikinci versiyonunda, sonunda şu kısa cevapta çözülür veya belki de Riegl için sonsuza dek bir düğüm olarak kalır: "Ancak bu soru, cevaplanamazdır"⁹⁵ (Riegl, 2017: 306). Nihayet Riegl, böylece organik ve inorganik motiflerin genetik ilişkisinin başlangıcına dair farklı görüşler arasında dalgalanan sorgulamasına bir son verir ve sorunun çözümsüzlüğünü ilan eder. Son olarak bir çözümsüzlük ile sonuçlanan bu sorgulamada, aşırı uçlar arasında dalgalanan çelişkili ifadelerin sürekli tekrarlanması, sorgulamanın ciddiyetini azalttığı düşünülebilir. Ancak bu noktada, daha iyi bir anlayış geliştirmek için, bu ifadelerin çoğunlukla yer aldığı *Historische Grammatik*'in, Riegl tarafından yayıma hazırlanmamış iki taslaktan oluştuğunu, dolayısıyla bu çelişkili düşüncelerin, henüz son halini almamış bir sorgulamanın parçası olduğunu göz önünde bulundurmakta fayda vardır.

2.3. SANATIN FORMU

Motiflerin, görsel temsilin neliği olarak ele alınması, sanatsal yaratımı herhangi bir taklitsel üretim imasından arındırsa bile, bu, görsel temsilin neliğinin, Riegl'in kapsamlı kuramı içindeki rolünün abartılmasına yol açmamalıdır. Bundan kaçınmak için *Spätrömische Kunst-Industrie*'de Riegl, ikonografi ile görsel sanatlar tarihi arasında yaptığı ayrımda şu keskin farka dikkat çeker:

Görsel sanatlar tarihinin, ikonografi ile kaçınılmaz şekilde birbiriyle karıştırıldığı görünmektedir, buna karşın görsel sanatlar "ne" ile değil, aksine görünümünün "nasıl" olduğuyla ilgilidir ve "ne", bilhassa şiir ve din tarafından sunulabilir. İkonografi bundan dolayı bize görsel-sanatsal istemin tarihinden çok, poetik ve dini istemi açığa çıkarır. Bu iki alan arasında bir köprü bulunduğu [...] hâlihazırda vurgulanmış ve ayrıca bu bağlantının daha derinden anlaşılmasına verilen önem, vurgulu şekilde zaten işaret edilmiştir; ama bu bağlantıyı yarar ile oluşturabilmek için, her şeyden önce, ilk olarak bir defa keskin bir ayrım yapılmalıdır. İkonografi ve sanat tarihi arasında net bir ayrım oluşturulmasında, yakın gelecekteki sanat tarihi araştırmasının herhangi bir ilerlemesinin ön koşulunu görüyorum (Riegl, 1901: 212).⁹⁶

⁹⁵ Orj. "Aber die Frage läßt sich nicht beantworten."

⁹⁶ Orj. "Es verräth sich darin die wie es scheint unausrottbare Verwechslung der Geschichte der bildenden Kunst mit der Ikonographie, während doch die bildende Kunst es nicht mit dem „Was“, sondern mit dem „Wie“ der Erscheinung zu thun hat, und sich das „Was“ namentlich durch Dichtung und Religion fertig liefern läßt. Die Ikonographie enthüllt uns daher nicht so sehr die Geschichte des

Riegl'in vurguladığı üzere, görsel sanatlar tarihi ve ikonografi, sıklıkla birbiriyle karıştırılan bu iki alan, öncelikle birbirinden kesin olarak ayrılmalıdır: İkonografi, eserlerin “ne” olduğuyla; görsel sanatlar tarihi ise Riegl'a göre eserlerin “nasıl” olduğuyla ilgilenmelidir. Bu iki alan arasında elbette göz ardı edilemeyecek önemde bir bağlantı vardır, ancak bu bağlantının doğru şekilde oluşturulabilmesi için, alanlar arasındaki ayrım kesin olarak belirlenmelidir, aksi takdirde sanat tarihi araştırmasının bilimsel ilerleyişi mümkün olamayacaktır. Çünkü bilimsel sanat araştırması, en temeldeki uğraşı, yani sanatsal görünümünün hangi nedenin zorunlu etkisi olduğu sorusunun cevabı için, sanatın genel yasasını, bunun için de eserler ve türler arasındaki özsel bağlantı dolayısıyla kazanılabilir olan bütünün bilgisini talep eder. İkonografinin soruları ise eserlerin bireysel yanına bağlı kalır. Bu yüzden Riegl, sanat tarihi yazımında ikonografiye bağlılığın yanıltıcılığına dair bizi düzenli olarak uyarırken, görünürlük alanına ait olmayan her bir açıklayıcı bileşeni de görselliğin özünden dışlar. Elbette görünüşün içeriği ve dolayısıyla motifin veya konunun ikonografik tanımlaması, eserin anlaşılması için büyük yarar sağlar, ancak bu, görsel alanda gerçek bir kavrayış yoluna sadece bir giriş aşamasıdır. Riegl'a göre görsel sanatların gerçek bilimsel kavrayışı, nesneyi düzlem veya uzamdaki bir biçim ve renk olarak izleyebileceğimiz aşamada mümkündür. Çünkü başka türlü, “sanat yapıtındaki asıl görsel-sanatsal olandan, yani şeylerin düzlemde veya uzamda form ve renk olarak görünümünden uzaklaşmak”⁹⁷ olacaktır (Riegl, 1901: 11).

Bir önceki bölümde ele alınan motifler, sanatsal yaratım doğa ile yarış eden bir yaratım olduğundan, doğadan edinilmek durumundaydı. İster organik ister inorganik olsun, doğadaki her şey üç boyutludur; yükseklik, genişlik ve derinliğe, yani bir forma sahiptir. Doğadaki şeyler duyularımıza kompleks yapılar olarak görünse de, insanlar tarafından ölçülemeyecek kadar küçük moleküller dâhil, fiziksel tüm varlıkların üç boyutlu olduğu varsayılır. Oysa görsel sanatta, üç boyutlu, yani bir

bildkünstlerischen Wollens, als diejenige des poetischen und religiösen Wollens. Dass zwischen beiden Gebieten eine Brücke existiert, wurde schon [...] hervorgehoben, und auch auf die Bedeutung, die einer tieferen Erkenntnis dieses Zusammenhanges zukommt, nachdrücklich hingewiesen; um aber diese Verbindung mit Nutzen herzustellen, ist es vor allem nöthig, vorerst einmal scharf zu trennen. In der Herstellung einer klaren Scheidung zwischen Ikonographie und Kunstgeschichte erblicke ich die Vorbedingung eines jeden Fortschrittes der kunstgeschichtlichen Forschung in der nächsten Zukunft.”

⁹⁷ Orj. “von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum, ablenken”

forma sahip olan temsilin yanında, doğada bulunmayan bir varoluş biçimi, yüzeyde var olan iki boyutlu temsil de mümkündür.

Bu aşamada Riegl'in bir diğer etkili kavram çifti **form-yüzey** (*Form-Fläche*) ile ve bu kavram çifti ile birlikte de onun formalizminin merkezi damarıyla tanışmaktayız. Görsel sanatların ortak öğelerinden motif ve form-yüzey, amaca kıyasla maddi bir karaktere sahiptir. Riegl'in belirttiğine göre "bunlardan motif, nispeten daha maddi olanıdır. Öte yandan görsel sanatların bir bütün olarak gelişimi, form ve yüzey arasındaki ilişkinin gelişiminde yansır. Bu ilişki, nispeten en sanatsal olanıdır"⁹⁸ (Riegl, 2017: 254). Çünkü görsel temsilin motifi, kaçınılmaz olarak doğadan gelen modellere bağlıdır. En sıra dışı yapıda bile, bireysel bileşenlerinin her biri, doğal bir modele geri döndürülebilir. Oysa bir yapıtın form veya yüzey olarak ya da üç-boyutsal veya iki-boyutsal stil karakterinde biçimlenişi söz konusu olduğunda, insanın tasarımlamasındaki doğa, onun dünya görüşü, motiflere kıyasla doğa karşısında daha özgürleşerek dışa yansır. Bununla birlikte doğa formlarının baskısından özgürleşmenin tam anlamıyla gerçekleşmesi, Riegl'a göre yüzeyde temsil edilenlerdedir. Çünkü plastik temsilde, üç boyutlu model zaten doğada hazır şekilde bulunur ve bunun için insan zekâsının doğada hazır şekilde bulunmayan modellemelerde olduğu kadar yüksek bir etkinliğini gerektirmez. Oysa düzlemsel temsil, "gerçeklikte mevcut olmayan ve insanlar tarafından özgürce icat edilmiş olması gereken hat çizgisi"⁹⁹ne bağlıdır. Bu yeni varlık formunun kazanılmasıyla, insan "hayal gücünü gerçek doğa formlarının sıkı gözlem baskısından kurtarmak ve onu bu doğa formlarının daha özgürce ele alınışı ve kombinasyonuna yönlendirmek"¹⁰⁰ ile görsel temsildeki en önemli adımını atar. Riegl'in belirttiğine göre, "o andan itibaren sanat, her zamankinden çok sonsuz temsil kapasitesini kazanmıştır"¹⁰¹ (Riegl, 1893: 2). Böylece görsel sanatta ifadenin tüm olanakları insana açılır.

⁹⁸ Orj. "Darunter ist das Motiv das relativ materiellere. Da gegen spiegelt sich in der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Form und Fläche in der Tat die Entwicklung der bildenden Kunst im Ganzen wieder. Es ist das verhältnismäßig künstlerischste"

⁹⁹ Orj. "die Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existiert und vom Menschen erst frei erfunden werden musste"

¹⁰⁰ Orj. "die Phantasie von dem Zwange der strengen Beobachtung der realen Naturformen zu befreien und sie zu einer freieren Behandlung und Combinierung dieser Naturformen hinzuleiten."

¹⁰¹ Orj. "Von diesem Augenblicke an gewann die Kunst erst recht ihre unendliche Darstellungsfähigkeit."

Form ve yüzey kavram çiftine dair şimdiye dek söylenenlerden, form deyince, heykelde olduğu gibi üç boyutlu, yani elle tutulur şekilde biçimlendirilenler; yüzey deyince de çizim yoluyla iki boyutlu olarak biçimlendirilenler, yani düzlemsel olarak temsil edilenler akla gelir. Diğer bir deyişle form ve yüzey, ilk bakışta, örneğin bir heykel ve bir çizim olarak, yalnızca görsel temsilin fiziksel var oluş türünü anlatan terimler gibi görünür. Ancak bu terimler, öncelikle bir algılama süreci olarak görme ve mesafeye bağlı olarak görmenin çizgi, renk, yüzey ve hacim ile ilişkilene biçimleriyle ilgilidir. Dolayısıyla form ve yüzey, Riegl'in görsel temsil öğretisinin, duyum bilimi anlamındaki estetik (*Ästhetologie*) yapısını oluşturur. Riegl'a göre sanat üzerine estetik bir söylem, bir *aisthesis* teorisinden, yani beden ve algıya dayanan duyarlık ve imkân koşullarından ayrılamazdır. Bu demektir ki şimdiye dek nesneler dünyasında aranan genel görsel temsil yasaları, şimdi öncelikle özneler dünyasında, duyu algısı koşullarında aranmaktadır. Bu arayış, nihayetinde Riegl'ı estetik ve sanat tarihinde büyük yankı uyandırmış ünlü **optik-haptik** kavram çiftine götürür.

2.3.1. Optik ve Haptik Algı

Riegl'in sisteminde optik (*optisch*), dışımızdaki şeylerin biçimini edinmede görsel kavrayışı, haptik (*haptisch*) ise dokunsal kavrayışı anlatır. Ancak haptik, gerçek anlamda dokunma duyusunu değil, dokunsal bir karaktere sahip olan görme duyusunu; dokunma duyusuna dayalı olan görsel algıyı tarif eder. Riegl, bu dokunsal karakterdeki algıyı ifade etmek için belli bir döneme kadar sadece *taktisch* (dokunsal/dokunulabilir) sıfatını kullanmış olsa da, *Spätrömische Kunst-Industrie*'nin yayımlandığı 1901 yılından sonra, dokunsal algının gerçek anlamdaki dokunma duyusu ile karışmaması için, Yunanca 'tutmak', 'kavramak' anlamlarındaki *haptēin* (*ἅπτειν*) teriminden gelen ve 'dokunma duyusu ile ilgili' veya 'dokunma duyusuna bağlı' anlamını kazanan *haptisch* sıfatını tercih eder (Riegl, 1902; 1931). Bu sebeple herhangi bir karışıklığa yer bırakmamak adına, Riegl'ın nihai kararına uyarak, ben bu çalışmada her zaman "haptik" ifadesini kullanmayı tercih ediyorum.

Dışımızdaki şeylerin biçimini, Riegl'a göre öncelikle duyular aracılığıyla ediniriz. Biçim algısında başrolü görme duyusunun üstlendiği söylenebilir. Fakat Riegl açısından biçim algısı, kesinlikle görme duyusuna özgü değildir ve hatta görme, biçim algısı için yetersizdir. Elbette bu ilk kez Riegl'ın dile getirdiği bir iddia değildir, çünkü Aristoteles'in *De Anima*'sından bu yana biçim algısının görme duyusuna özgü olmadığı pek çok kez söylenmiştir.¹⁰² Riegl'a göre görme duyusu şeylere nüfuz edemediğinden, baktığı her yerde aslında üç boyutlu bir form değil, iki boyutlu bir yüzey görür. Bizi derinliğin varlığına ikna eden ise dokunma duyusudur. Riegl'a göre "görme duyusu, yalnızca bir şeyin mevcudiyetini açığa vurur; şeyin biçimi ise yalnızca dokunma duygusuyla keşfedilir"¹⁰³ (Riegl, 2017: 341). Dolayısıyla form, yalnızca dokunma duyusunun yardımıyla kesin olarak kavranabilen şeydir. Başka bir deyişle, form için görme duyusu şüpheli bir kavrayışa imkân tanır, çünkü görme, esasen her şeyi yüzeye dönüştürür. Riegl, görme duyusunun simüle ettiği yüzeyi, **optik veya subjektif yüzey** (*optische oder subjektive Fläche*) olarak adlandırır. Subjektif yüzey, izleyicinin öznel koşullarına bağlıdır ve örneğin bir dikdörtgeni belli bir bakış açısından bir eşkenar dörtgen (rhombus) olarak algıladığımız zamanki gibi bir optik yanılsamaya maruz kalır. Buna rağmen bugün karşımızda duran bilindik bir formu tanımak için bir bakış yeterlidir. Ancak tanımayı sağlayan, tek başına görme duyusu değildir. İki boyutlu görünen şeylerin aslında üç boyutlu formlar olduğunun farkında olduğumuz gerçeğine aldanılmamalıdır. Çünkü görme, iki boyutlu görüntüyü derinlik boyutuyla tamamlamak için dokunma duyusu ile ilgili önceki deneyimlere başvurur. Ancak dokunma duyusu bize bir formun üç boyutu içindeki bağımsızlığını söylemekle kalmaz, aynı zamanda bu form birliğinin yine yüzeyler tarafından sağlandığını bildirir. Yani aslında dokunma duyusu bile şeylere nüfuz edemez, yalnızca formun birliğini sağlayan yüzeyler hakkında bilgi verir. Riegl dokunsal algının bildirdiği bu

¹⁰² Aristoteles'in bir duyuya özgü (*idion*) duyulurlar ve birden fazla duyuda ortak olan (*koinon*) duyulurlar şeklindeki ayrımına göre (Aristoteles, 2018: 121-3), biçim algısı görme duyusuna özgü değildir. Renk, koku, ses, tat ve temas, bir duyuya özgü duyulurlar iken, hareket, durağanlık, büyüklük, şekil, sayı ve birlik, birden fazla duyuya ortak olan duyulurlardır. Sözelimi büyüklük dokunmayla da duyumsanır, görmeyle de; hareket görülür de işitilir de. Yani bunlar ortaklaşa duyumsanırlar (Aristoteles, 2018: 165-7).

¹⁰³ Orj. "Der Gesichtssinn verrät nur das Vorhandensein eines Dinges; die Form des Dinges erkundet erst der Tastsinn."

yüzeyi ise **haptik veya objektif yüzey** (*haptische oder objektive Fläche*) olarak adlandırır (Riegl, 2017: 341-2).

Burada bir parantez açıp, dışımızdaki şeylerin biçimini edinmede duyu algısına öncelik verilmesiyle birlikte, Riegl'in *aisthesis* teorisine göre bu süreçte zihnin düşünsel yetilerinin daha etkin olduğu açıkça söylenmelidir. Çünkü ister görsel ister dokunsal algı olsun, tek başlarına veya ikisi aynı anda işliyor olsun, duyular, “düşünce sürecinin tamamlayıcı yardımı”¹⁰⁴ olmaksızın, nesnenin biçimi hakkında bilgi veremezler.¹⁰⁵ Tek başına görsel algı, “bize nesneleri yalnızca renkli yüzeyler olarak gösterir ve hiçbir şekilde nüfuz edilemez maddi bireyler olarak göstermez.”¹⁰⁶ Nesnelerin nüfuz edilemez birliği hakkında yalnızca dokunma duyusu güvenilir bilgi verir, ancak aslında burada da doğrudan algılanan “geniş yüzeyler değil, aksine yalnızca tek tek noktalar.”¹⁰⁷ Aynı nesne üzerindeki nüfuz edilemez noktaların algılanması birbiri ardına tekrarlandığında, yüksekliği ve genişliği ile bir yüzey tasarımılaşmasına ulaşılır. Fakat “bu tasarımılaşma, artık dokunma duyusunun dolaysız algısı yoluyla değil, öznel düşünce sürecinin araya girişini zorunlu olarak gerektiren bu tür birçok algının bir kombinasyonu yoluyla elde edilir.”¹⁰⁸ Buradan biçim algısının, “yalnızca duyusal algı temelinde değil, düşünce sürecinin tamamlayıcı yardımı ile gerçekleştiği ortaya çıkar”¹⁰⁹ (Riegl, 1901: 17-8).

Böyle bir bilgilendirmenin ardından denilebilir ki optik ve haptik yüzeyin örtüşmeleri nadir de olsa mümkündür. Örneğin düz bir şekilde tam önümüzde duran bir küpün optik yüzeyi ile haptik yüzeyi aynıdır. Ancak elbette örneğin altıdan fazla kenarlı bir çokyüzlü kristalde bu mümkün olamayacaktır. Çünkü yalnız bir kenarının görünebilir şekilde karşımızda bulunması, tek bir istisna dışında mümkün değildir. Bu istisna da kristalin yalnız tek bir yüzünün görüneceği kadar gözümüze yakın ve büyük olmasıdır. Bunun dışında her zaman birden fazla kenarı görünür halde olur,

¹⁰⁴ Orj. “ergänzender Zuhilfenahme des Denkprocesses”

¹⁰⁵ Bu konu, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde algının zorunlu bileşeni olarak kavranan imgelem yetisi ile ilişkili olarak, “*Kunstwollen* Kuramının Kantçı Kaynakları Sorusu” başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

¹⁰⁶ Orj. “zeigt uns aber die Dinge bloß als farbige Flächen und keineswegs als undurchdringliche stoffliche Individuen”

¹⁰⁷ Orj. “nicht die ausgedehnten Flächen, sondern bloß einzelne Punkte”

¹⁰⁸ Orj. “Diese Vorstellung ist also nicht mehr durch eine unmittelbare Wahrnehmung des Tastsinns, sondern durch eine Combination mehrerer solcher Wahrnehmungen gewonnen, die nothwendigermaßen die Dazwischenkunft des subjectiven Denkprocesses voraussetzt.”

¹⁰⁹ Orj. “nicht mehr allein auf Grund sinnlicher Wahrnehmung, sondern unter ergänzender Zuhilfenahme des Denkprocesses zustande kommt”

ancak bu kenarlar gerçekte olduğu haliyle görülmez. Bu çok sayıda ve gerçekte olduğu gibi görünmeyen kenar, görme duyusu açısından tek düzlemedir. Ancak dokunma duyusu deneyimi, yüzeyde bir kesinti olduğu yerde, bize görme duyusunun, bunu örneğin bir gölge olarak algıladığını öğretir. Artık bir formun optik yüzeyini, gölgenin yapısına, derecesine göre, onun yükseklik ve çöküntüleri ile tamamlamayı öğrendiğimizden, derinlik boyutuna ikna olmak için gerçek dokunma duyusuna ihtiyacımız yoktur. Ancak gölge, şeyin üç boyutlu bir form olduğunun göstergesi olsa da, formun derinliği, kabartmaları ve çöküntüleri kadar kalıcı değildir; ışığa, gözlemcinin konumuna ve özellikle mesafeye göre değişir. Aslında değişkenlik bakımından imkânlar sonsuzdur, ancak Riegl yalnız belirleyici ortalama vakaları tespit ederek, algılama ve mesafe arasındaki ilişkiyi üç parçalı bir tipoloji şeklinde düzenler: bütünüyle görünemeyen nesnenin gözle taranmasını andıran, dokunsal (*haptisch*) bir kavrayış ile karakterize edilen **yakın görüş** (*Nahsicht*); bulanıklaşan gölgelenmeleriyle birlikte, nesnenin, renk tonları ile ışık yansımalarının yansıtıcılığında bir düzlem halinde algılandığı, görsel (*optisch*) bir kavrayış ile karakterize edilen **uzak görüş** (*Fernsicht*); ve bu iki uç nokta arasında nesnenin ana hatlarının tamamen görüldüğü ve gölgelenmenin, nesnenin derinlik boyutunu anlamak için en uygun olduğu **normal görüş** (*Normalsicht*) (Riegl, 1901: 20; 2017: 344). Riegl mesafeye bağlı olan algılamanın bu üç türünü şöyle açıklar: “Yakın görüş yalnızca parçaları görür; kişi her seferinde formun bir kısmına bakabilir ve ardından bütünü bilinçte bir araya getirebilir. Normal görüş bütünü ve parçaları (tek seferde görülebildikleri kadarıyla) aynı anda görür. Uzak görüş ise sadece bütünü görür, artık parçaları değil”¹¹⁰ (Riegl, 2017: 344). Nesnenin daha yakından seyrinde, görmenin imdadına koşabilecek geçmiş dokunma duyusu deneyimi, burada kendine bir faaliyet alanı bulamaz, çünkü uzaktan, ışık-gölge efektlerine ve renklenmelerine kapılarak, göz yalnız kendine güvenebilir.

Şimdi sorulması gereken, görsel sanatların, mesafe ile ilişkisine göre belirlenen bu algılama türlerine nasıl tepki verdiğidir. İnsan, kendi ahenkli dünya görüşü gereği, basitçe örneğin her şeyi yakından görmeye eğilimliyse form sanatı,

¹¹⁰ Orj. “Die Nahsicht sieht bloß Teile; man kann einen Teil der Form nach der anderen ansehen und sich dann im Bewußtsein das Ganze zusammenstellen. Die Normalsicht sieht das Ganze und die Teile (soweit sie auf einmal überschaubar sind) zugleich. Die Fernsicht sieht nur das Ganze, nicht mehr die Teile.”

uzaktan görmeye eğilimliyse yüzey sanatı mı yaratır? **Haptik yakın görüş** (*haptische Nahsicht*) plastik forma, **optik uzak görüş** (*optische Fernsicht*) iki boyutlu çizime mi karşılık gelir ve kabartma da her ikisinin ortasında bulunduğundan, **haptik ve optiğin uzlaştığı normal görüşün** (*Normalsicht*) ürünü müdür? Ancak bu sorulara Riegl'dan bir cevap almadan önce, onunla aynı estetik perspektifi, yani algı türleri ile sanatlar arasındaki ilişkiyi araştıran yakın öncüllerini gözden geçirmek istiyorum ki Riegl'ın bu meseledeki tavrının ayırıcı niteliği de görünür olsun.

2.3.2. Algı Türleri ile Sanat Stilleri Arasındaki İlişki

Heinrich Wölfflin ve August Schmarsow gibi dönemin diğer sanat tarihçileri tarafından da paylaşılan, algı türleri ile sanatlar arasındaki ilişkiyi araştıran estetik perspektif bakımından Riegl, aslında bir önceki bölümde kısaca değinilen Aristoteles'in *De Anima*'sındaki duyular öğretisine kadar uzanan bir geleneği¹¹¹, ancak en yakın kaynakları bakımından özellikle Robert Zimmermann ve Adolf Hildebrand'ın algıya ilişkin gözlemlerini takip eder. Zimmermann, özetle tüm sanatlar sistemini dokunsal deneyime indirger. Onun *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*¹¹²'ı (1865), heykel ve mimari gibi plastik sanatları kapsayan dokunma duyusu sanatını (*Kunst des Tastsinns*), resim gibi görme duyusu sanatından (*Kunst des Gesichtssinns*) ve şiir, müzik gibi işitme duyusu sanatından (*Kunst des Gehörsinns*) ayırır. Ancak Zimmermann nihayetinde bunu, dokunsallığı, plastik olmayan diğer alanlara da genişletmek için yapar. Zimmermann'a göre görsel ve işitsel sanatlar da dokunma duyusuna bağlıdır. Çünkü görme, olağanüstü ince bir maddenin, ışık dalgalarının yayılmasını sağlayan eterin¹¹³ aktarılmasıyla mümkündür ve işitme, kulağa ulaşan ses dalgalarının titreşimlerine ve dalgalanmalarına dayanır (Zimmermann, 1865: 483-502).

¹¹¹ Dipnot 102'ye bakınız.

¹¹² Türkçesi: "Biçim Bilimi Olarak Genel Estetik".

¹¹³ 19. yüzyıl bilim dünyasında 'eter' (*Äther*), ışık dalgalarının yayılması için gerekli olduğu düşünülen, atomlar arası boşluğu dolduran, ağırlığı olmayan uzay maddesini tanımlar (Borzeszkowski, 1997: 91; Bullock ve Trombley, 1990: 284).

Dokunsal algıyı, faklı şekillerde de olsa, tüm sanatlar sistemine genişleten yalnız Zimmermann değildir elbette. Örneğin *Einfühlung*¹¹⁴ kuramının etkili düşünürlerinden Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl*¹¹⁵, de (1873), görmek (*sehen*) ve bakmak (*schauen*) arasındaki ayrımı belirginleştirmek için dokunmanın işleviyle ilişkilerine değinerek görsel kavrayışın dokunsal biçimini vurgular.

*Ancak gerçekte iki organ [göz ve el] arasında çok gerçek ve samimi bir bağlantı vardır. İşlevleri birbiriyle ilişkilidir. Çünkü dokunma, dolaysız yakınlıktaki daha kaba bir bakış, görme ise mesafe içindeki daha zarif bir dokunuştur. Ancak hiçbirisi diğeri olmadan görevini yerine getiremez: Eğer göremezsem, mesafenin yanında ışık ve renkten de yoksun kalacağım gibi, dokunmanın yükümlülüğü olmadan da somut form hakkındaki belirli bilgilerden yoksun kalırım (Vischer, 1873: 3).*¹¹⁶

¹¹⁴ *Einfühlung* kavramı, şimdiye dek Türkçeye “estetik kaynaşma”, “duygu sezgisi”, “duygudaşlık”, “empati” gibi farklı şekillerde çevrilmiş ve hatta bu kavramı karşılamak üzere Burhan Toprak tarafından “bediî hulûl” (Toprak, 1930), İsmail Tunalı tarafından ise “özdeşleyim” (Tunalı, 1979: 51) deyişleri türetilmiştir. *Einfühlung*, sadece Türkçede değil, başka bazı dillerde de tercümesi konusunda uzun uğraşlara neden olmuş bir kavramdır. Bununla birlikte Edward Titchener, 20. yüzyılın başlarında *Einfühlung*’un İngilizce tercümesi olarak *empathy* terimini uygulama koyar (Titchener, 1909: 21). Bu tarihten itibaren “empati”, hem pek çok dilde *Einfühlung* kavramının karşılığı olarak, hem de başlı başına bir kavram olarak giderek daha yaygın biçimde benimsenir. Ancak empati tercümesi ile birlikte anlamında daralma ve bazı değişimler gerçekleşen *Einfühlung*, estetik ile kurduğu güçlü bağdan giderek mahrum kalır. Oysa *Einfühlung*, 19. yüzyıl Almanya’sında, tam da estetik üzerine kapsamlı felsefî tartışmalar sırasında ortaya çıkmıştır. *Einfühlung* ifadesinin kavramsallaştırılması, ilk kez Robert Vischer tarafından gerçekleştirilir (Vischer, 1873). Ancak kavramın içeriği, Vischer’in bu terimi ürettiği çağda ve çağın hemen öncesinde, oldukça yakın konseptlerle çalışan belirgin düşüncelerle şekillenmiştir. Daha açık bir ifadeyle *Einfühlung*, bir yandan David Hume ve Adam Smith’in “sempati” anlayışına, diğer yandan J. Gottfried Herder ve Alman Romantizmi’ne, ayrıca R. Hermann Lotze, F. Theodor Vischer gibi düşünürlerin estetiğine dayanır. Kavramsallaştırıldığı ilk aşamada ise *Einfühlung*, içsel olarak taklit edilen bir formun kişide uyandırdığı duygunun, söz konusu biçime geri yansıtılmasını ve bu biçimin, gerçekte kişiye ait olan duygu içinde, içten bir kavrayışını, böyle bir duygusal aktarımı ve hatta birliği anlatır. Bununla birlikte *Einfühlung* kavramının en kapsamlı anlamını kazanması ve bir kuram haline gelmesi Theodor Lipps ile gerçekleşir. Bu kapsamlı halinde *Einfühlung*, Lipps tarafından “öz-objektivasyon” (*Selbstobjektivation*) olarak tanımlanır (Lipps, 1909: 50). Lipps, *Einfühlung*’un en geniş anlamını tanımlamakla, onun bir diğer tikel anlamını keşfetme şansını yakalar ve bunu öznelerarası anlayışta bulur. Buna göre bir diğer ben’i bilmeyi sağlayan da yine *Einfühlung*’dur. *Einfühlung*, nasıl ki bir estetik durumda, en basit formdan bütün bir doğaya kadar, içsel olarak taklit ettiğim benden farklı bir şeyde yansımak, ona nüfuz etmek, böylece duygularımın ifadesine dönüşen bir formda kendimi yaşamak ise (Lipps, 1906; 1923), öznelerarası durumda da bir başkasında ifadesini gördüğüm duyguyu ona aitmişcesine hissetmek (Lipps, 1907: 719), böylece bir diğerini, onun duygu ve düşüncelerini mümkün olduğunca kavramak ve daha fazlası; onun duyduğu acıyı, sevinci, hemen hemen aynı şekilde kendimde yaşamaktır (Aydemir, 2020).

¹¹⁵ Türkçesi: “Görsel Biçim Duygusu Üzerine”.

¹¹⁶ Orj. “In Wahrheit aber findet ein sehr eigentlicher und inniger Zusammenhang beider Organe statt. Ihre Funktionen sind verwandter Natur; denn das Tasten ist ein derberes Schauen in die unmittelbare Nähe, das Sehen ein feineres Tasten in die Ferne. Keines aber erfüllt seine Aufgabe ohne das Andere: Kann ich nicht sehen, so fehlt mir neben der Ferne auch Licht und Farbe und ohne die Rechenschaft des Tastens fehlt mir der bestimmte Aufschluss über die greifliche Form.”

Vischer, tüm estetik deneyimi böylece dokunma duyusundan bağımsız olamayan bir süreçle tanımlar. Bunun yanında bakmak, görmeye kıyasla çok daha dokunsal bir karakterdedir ve bu yüzden Vischer tarafından estetik deneyimin koşulu olarak görülür. Vischer'e göre bakmak, görmeye kıyasla nesneye nüfuz etmek bakımından daha bilinçlidir. Çünkü bakmak, formları diyalektik olarak incelemek, başka bir deyişle birliği bozmak ve yeniden bir birlik sağlamak istemektedir (Vischer, 1873: 3).

Riegl'ı haptik yakın görüş (*haptische Nahsicht*) ve optik uzak görüş (*optische Fernsicht*) ayırımına yaklaştıran ise esas olarak Hildebrand'ın *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*¹¹⁷ (1893) adlı eseridir. Hildebrand, gözün hareket yetisi sayesinde tarama işlemi benzeri bir yolla elde edilen, öznel algılama koşullarından bağımsız olarak nesnenin varlık formuna uyan üç boyutlu-yakın form tasarımı ile nesnenin gözlemci deneyimindeki etki biçimine uyan iki boyutlu-uzak görüş tasarımını birbirinden ayırır. Bu iki algı türü Hildebrand'a göre yine de birbirini gerektirir. Çünkü “varolma formu, kesin olarak yalnız yakın plastik bakıştan elde edilebilir ama her zaman yalnız saf optik veya uzak görüntüden bütünlenebilir”¹¹⁸ (Hildebrand, 1918: 133).

Riegl öncüllerinden farklı olarak, *Historische Grammatik* ve *Spätrömische Kunst-Industrie*'de bu algı paradigmasını stil çağlarının gelişimi ile tarihselleştirir. Örneğin Riegl'a göre haptik yakın görüş, parçaları ayrı ayrı ele alıp yeniden birleştiren biçimleriyle Mısır temsiline; optik uzak görüş ise empresyonist stili ile Geç Roma temsiline karşılık gelir. Bu ikisi arasındaki normal görüş ise Yunan Klasik sanatının dokunsal-görsel uzlaşımı olarak bulunur (Riegl, 1901: 20). Riegl böylece dokunsal-heykel ve görsel-resim arasındaki bağlantıyı yeniden yapılandırır ve sanatlar sisteminin yeni bir düzenlemesini tasarlar. Buna göre heykel, hacimselliği dolayısıyla dokunsal algı için doğal bir yol sunuyorsa ve boyalı görüntü, yüzeysel alansallığı nedeniyle görsel algının belirleyici nesnesini temsil ediyorsa da, “yine de

¹¹⁷ Türkçesi: “Görsel Sanatlarda Form Problemi”.

¹¹⁸ Orj. “Die Daseinsform kann mit Sicherheit nur aus der nahen plastischen Betrachtung gewonnen, aus dem rein optischen oder Fernbild aber immer nur geschlossen werden.”

resimsel yani uzak görüşlü plastik ve üç-boyutsal yani yakın etkili resim vardır”¹¹⁹ (Riegl, 2017: 345).

Bir önceki bölümün son paragrafındaki soru, böylece cevaplanmış olmalıdır: Haptik yakın görüş, yalnız form sanatı, yani üç boyutlu plastik yapıt olarak, optik uzak görüş ise yalnız yüzey sanatı, yani iki boyutlu çizim olarak biçimlenmez. Riegl için bu ayrım, materyal ve teknikten ziyade algı ve algıya bağlı olarak gelişen genel stil karakterine ilişkindir. Burada, imgenin üretim tekniklerinden, tarihsel estetik alımlama koşullarına doğru gerçekleşen bir vurgu kayması bulunur. Riegl’in önemli öncüllerinin algılama biçimlerini sanat stilleriyle değil, belirli sanat türleriyle ilişkilendirdiği düşünüldüğünde, bu değişim önemlidir. Örneğin Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*¹²⁰’da (1815-1824), algılama biçimleri ve sanatlar arasındaki ilişkide şöyle bir sonuca varır:

Nasıl ki organik varlıktaki duyuların gelişimi tatma ve dokunma ile başlar ve daha zarif işitme ve görme duyusu ancak mükemmel bir örgütlenmede ortaya çıkarsa, aynı şekilde insan da ilk önce bir heykeltıraştır; biçimlendirdiği şey cüsseli, mekânsal, somut şekilde önünde duran olmalı ve resim, ayrıca müziğin yüksek formasyonu, bu nedenle daha sonraki zamanlara ait olmalıdır (Carus, 1831: 81).¹²¹

Dolayısıyla Carus, sanatın tarihini, dokunma duyusundan görme duyusuna uzanan organik gelişimle kıyaslarken, dokunma duyusunu plastik yaratımıyla, görme duyusunu da resimsel yaratımla eşleştirir. Gerçi Carus’dan önce J. G. Herder, *Plastik*¹²² (1778) başlıklı eserinde, çeşitli duyular ile sanat türleri ilişkisine dair hemen hemen aynı şeyi söylemiştir. Herder’in burada belirttiğine göre “doğa, tüm

¹¹⁹ Orj. “nichtsdestoweniger gibt es eine malerische, d. h. fernsichtige Plastik und eine plastische, d. h. nahwirkende Malerei”

¹²⁰ Türkçesi: “Manzara Resmi Üzerine Dokuz Mektup”.

¹²¹ Orj. “Falls ebenso nämlich, wie die Entwicklung der Sinne in dem organischen Wesen mit der des Gefühls, des Getastes beginnt, und die feinern Sinne des Gehörs und Gesichts erst bei vollkommener Organisation hervortreten, so ist der Mensch zuerst Plastiker; was er bildet, muss massig, räumlich, greifbar vor ihm stehen, und Malerei, sowie höhere Ausbildung der Musik gehören darum immer mehr in spätere Zeiten.”

¹²² Eserin tam adı, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*’dir. Türkçesi: “Heykel: Pygmalion’un Yaratıcı Rüyalarından Şekil ve Form Üzerine Bazı Gözlemler”.

cinslerde olduğu gibi, her bir insanla da hissetmeden görmeye, heykelden resme ilerler”¹²³ (Herder, 1778: 100).

Riegl, dokunsal ve görsel algı usullerini, sanat türlerinin üç boyutlu ve iki boyutlu olarak fiziksel yapı özelliklerinden ayırsa bile, Mısırlılardan Geç Romalılara tarihsel gelişimi açıklarken, tarihsel çağların gelişimini çocukluktan yetişkinliğe geçiş ile karşılaştırarak, yukarıda Herder ve Carus tarafından öne sürülen sanat ve birey arasındaki paralelliği korur. Riegl’in iddia ettiğine göre, nasıl ki çocuk etrafındaki dünyayı keşfinde, kendisini başlangıçta dokunma duyusuna emanet ediyor ve daha sonra artık hissetmeden de gördüğü şeye yavaş yavaş inanıyorsa, benzer şekilde eski insanlık, Mısır’dan Geç Roma dönemine kadar olan karmaşık değişimi sırasında, dokunsal bir çocukluk çağından, görsel bir yetişkinlik çağına geçmiştir. Ancak Riegl öncüllerinden farklı olarak, dokunsallıktan görselliğe geçişi, insanlığın çocukluk çağında yalnız form sanatı, yetişkinlik çağında da yalnız yüzey sanatı ürettiği gibi bir anlamda kullanmaz. Gerçi Riegl erken dönem eserlerinde, “plastik sanat yaratımının daha eski, daha ilkel olarak, yüzey sanatının ise daha genç, daha rafine olarak betimlenebileceği”¹²⁴ konusunda öncülleri ile uyusur (Riegl, 1893: 2), ancak bilimsel gelişiminin ileri evresindeki nihai kanaati, “görsel sanatlarda heykeller, kabartmalar ve resimlerin her zaman bir arada var olduğu”¹²⁵ yönündedir (Riegl, 2017: 345). Bu yüzden Riegl’da algının haptik ve optik nitelikte örgütlenişi, kendini sanat türlerinde değil, stillerinde gösterir. Bu, materyal ve teknik dolayısıyla, formlar ve yüzeyler için stil yasaları konulamayacağı gibi, tek başına heykelin, resmin veya kabartmanın stil yasalarından da söz edilemeyeceği, ancak genel yasalardan söz edilebileceği anlamına gelir ki bu da Riegl’in genel sanat bilimi projesine uygundur. Bu proje bize, haptik-optik algı türlerinin, sanatta materyal ve teknik farkına göre biçimlenen çeşitli türler arasındaki bir ayrıma değil, tüm görsel sanat türlerini kapsayan genel stil yasaları arasındaki ayrıma sebep olduğunu gösterir.

Son olarak, haptik-optik kavram çiftinin 20. yüzyılda fevkalade bir ün kazanmasını sağlayan, kısmen de olsa, bu kavram çiftine getirilen yorumlardaki çeşitliliktir. Stillerin Riegl tarafından haptik ve optik örgüye dayanan estetik

¹²³ Orj. “Die Natur geht noch immer mit jedem einzelnen Menschen, wie sie mit dem ganzen Geschlecht ging, vom Fühlen zum Sehen, von der Plastik zur Piktur.”

¹²⁴ Orj. “das plastische Kunstschaffen als das ältere, primitivere, das in der Fläche bildende als das jüngere, raffinirtere bezeichnen dürfen”

¹²⁵ Orj. “es hat immer in der bildenden Kunst nebeneinander Statuen, Reliefs und Gemälde gegeben”

kategorilerle nitelenmesi, yorumcular tarafından iki farklı şekilde kavranır. Erwin Panofsky ve Hans Sedlmayr'e göre haptik-optik karşıtlığı salt temsil dâhilinde ifade edilen bir farktır (Panofsky, 1915; Sedlmayr, 1929). Öte yandan Walter Benjamin, temsil alanı ile gerçek algılama sürecinin örgütleniş koşulları arasındaki bağlantıyı görme eğilimindedir. Benjamin, Riegl'in *Spätrömische Kunst-Industrie*'sinde incelenen kavimler göçü döneminin, yalnız Antik Çağ'dan farklı bir sanata değil, aynı zamanda başka bir algıya da işaret ettiğini belirtir. Benjamin'in dediğine göre sanatsal değerlendirmede klasik geleneğin ağırlığına direnen Riegl, "geçerli olduğu zaman içindeki algının organizasyonu hakkında sonuçlar çıkarma fikrini ilk kez ortaya koyanlardandır"¹²⁶ (Benjamin, 2016: 16-7).

Benjamin'in isabetli bir belirlemeyle vurguladığı üzere, görsel temsil stillerini ifade eden haptik-optik nitelik, Riegl'in genel sanat bilimine göre bu stillerin üretildiği zamanın algısal örgütlenişinin bir sonucudur. Görsel temsil nasıl ki amacında insanın ahenkli dünya görüşünün ifadesi olmaksı; motifinde insan bu amaç için mücadele ettiği organik veya inorganik dünyayı kendi tasarımılamasında olduğu gibi yeniden yaratıyorsa; eserinin formal yapısında da insan dünyayı algılayış biçimini ifşa eder. Söz gelimi eski Mısır temsiliinde, bilhassa rölyeflerinde, insan figürleri kafa profilden, beden ve özellikle de omuzlar önden, bacak ve ayaklar ise tekrar profilden olacak şekilde resmedilmiştir. Sanki her bir parça, bütünü görüneyeceğı kadar yakından ve adeta dokunularak kavranmıştır. Eski Mısır rölyeflerinde hâkim olan bu stilizasyonun, 'bütün'ün görüldüğü uzak veya normal bir bakışın gösterdikleri ile uzlaşmamasından dolayı, gözlem ya da beceri eksikliği ile açıklanması doğru olmaz. Riegl'in teorisine göre bu stil, eski Mısır insanlığının dünyayı kavrayışında haptik yakın görüş eğilimine sahip olmasından dolayıdır. Riegl'in, insanlığın çocukluk çağına benzettiğı bu haptik eğilim, yetişkinlik çağında yerini optik eğilime bırakır. Sanat tarihçisi Lorenz Dittmann, haklı olarak, insanlığın çocukluk çağıyla ilişkilendirilmesiyle haptik yakın görüşe kayda değer bir naiflik yüklendiğini belirtir. Bu naiflik, dünya gerçekliğine bir gözlemci perdesi olmadan nesnel olarak yaklaşıp, böylece yorumlanmasına gerek duyulmadan, şeylerin tam bir açıklık kazanacağı, algıda güvenilir -ancak aynı zamanda imkânsız- bir sıfır noktasına işaret eder (Dittmann, 1967: 39-40). Eski insanlık, şeylerin aralarındaki

¹²⁶ Orj. "sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand"

ilişkiyi kavrayan bütünsel ve derinlikli bakışı henüz geliştiremediği için, evrenle ilişkisinde kaçınılmaz olarak haptik yakın görüş eğilimi gösterir. Şeyleri bir bütünün parçaları, türevleri ya da tezahürleri olarak kavrayan soyutlama yeteneğinin gelişmesiyle, haptik yakın görüş, yerini optik uzak görüşe bırakır. Bu aşırı uçlar arasındaki dolayımnda haptik görüş tekrar tekrar ortaya çıkabilir, ancak haptik, artık sistematik olarak optik görüşün içsel uğrağına dönüşür.

Her hâlükârda, insanlığın evrenle ilişkisinin gelişim evrelerindeki algısal örgütlenişi, eserlerin bilhassa form-yüzey ilişkisinde, yaratıldığı zamanın görünür yüzü haline gelmesiyle sonuçlanır. Riegl’in ifadesiyle, “her sanat stili, doğanın sadık bir aksettirimini amaç edinir, başka bir şeyi değil, ancak her biri, onun çok özel bir görünüm biçimini (haptik veya optik, yakın, normal veya uzak görüş) gözetmekle, kendi doğa kavrayışına sahip olur”¹²⁷ (Riegl, 1901: 212 dipnot 1). Bu meseleye dair daha derinlikli bir anlayış kazanmak için, sanatsal yaratım ile dünya görüşü ilişkisinin, ama özellikle Riegl’in dünya görüşü (*Weltanschauung*) kavramının, kuramın gelişimi içerisindeki anlamsal ve konumsal değişimine dair ayrıntıların yakalanması gerekir. Bu, tarihsel perspektif olmaksızın gerçekleştirilemeyeceğinden, Riegl’in dünya görüşü kavramını, bir sonraki bölüme bırakıyorum.

¹²⁷ Orj. “Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts Anderem, aber jeder hat eben seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform derselben (taktisch oder optisch, Nahsicht, Normalsicht oder Fernsicht) im Auge hat.”

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATIN TARİHSEL GELİŞİMİ

İnsani duyu algısının kendini örgütlenme tarzı ve biçimi -onun gerçekleştiği araç- yalnızca doğal değil, aynı zamanda tarihsel olarak da kullanılmıştır.¹²⁸

Walter Benjamin

Riegl'in *Kunstwollen* kuramının teorik temellerine dair incelemede, geriye, genel sanat bilimi projesinin hangi bakımlardan tarihsel olduğunun aydınlatılması kalmaktadır. Önceki bölümlerde, gerek görsel alanı dilsel alan ile bir tarihsel gramer olanağında ilişkilendirirken, gerek görsel temsilin kökensel öğelerinin gelişimini tartışırken, tarih boyutunu birkaç yerde fazla ayrıntıya girmeden ele alma fırsatı oldu. Dolayısıyla genel sanat biliminin tarihsel bir yapıya sahip olduğu, zaten en başından beri fark edilmiş olmalıdır. Üstelik Riegl açısından, genel sanat biliminin zamansal ve mekânsal bağlamdan kopuk olmasının mümkün olamayışı, sanatı bilimsel olarak kavramanın ne demek olduğunun açıklanışında zaten barizdir. Çünkü sanatı bilimsel olarak kavramak, Riegl'a göre sanatların neden başka türlü değil de olduğu gibi geliştiğini anlamaktır ki bu da yalnız zamana bağlı kaynak ve neden araştırması olarak etiyolojik bir incelemeyle mümkündür. Dolayısıyla buradaki tarihsellik, daha önce genel sanat biliminin görevine dair uyarıda vurguladığım gibi, ne sanat tarihine bir giriş ya da hazırlık, ne de tarih boyunca öne çıkan eserlerin yorumlanması şeklindedir. Riegl'ın genel sanat biliminin ana eseri sayılabilecek temel teorik el yazması *Historische Grammatik*, elbette eserler üzerine konuşur, üstelik söz ettiği eserler hiç de az değildir: Vaphio kupaları, Dipylon amforaları, Aldobrandini Düğünü freski, İskender mozaiği, Laokoon ve Oğulları heykeli, Giza Piramitleri, Pantheon tapınağı ve dahası. Ancak bu eserler, görsel sanatların öğelerinin ve gelişim yasalarının incelenmesinde, mümkün bir görsel temsilin nasıl gerçekleştirildiğini somut olarak gösteren örnek olaylar olmaları bakımından ve bu ölçüde ele alınır. Sadece *Historische Grammatik*'te değil, tüm eserlerinde Riegl, eleştirel olmayan veri birikimi ile ilgilenen tamamen empirik bir tarih yazımının üstesinden gelmeye

¹²⁸ (Benjamin, 2016: 16) Orj. "Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt."

çabalar. Bu çabadaki hedefi, temsilin zamanla değiştiği gerçeğiyle sınırlı kalmayan, daha ziyade bu değişimin neden ve nasıl gerçekleştiği ile ilgilenen bir tarih yazımıdır. Riegl'in sanat tarihinin ve çağdaş sanat biliminin çekirdeği olan stiller, dolayısıyla elbette tesadüfî bir oluşumun ürünleri olarak görülmez. Ayrıca bu değişim, kendi geçmişiyle ilgisiz olan tamamen yeni bir türün gelişmesi anlamında da değildir. Aksine görsel temsilin gelişimi, hâlihazırda sanat tarihinin ortaya çıkardığı estetik temaların, yeninin ve eskinin diyalektiği temelinde gerçekleşir. Bununla birlikte ilerleme düşüncesinde oldukça ihtiyatlı bir tutum sergileyen Rieglci tarihsel gelişim kavrayışının, ancak birbiri ile ilişkili şu belirleyici üç etkenin incelenmesi ile aydınlatılabileceği kanısındayım: dünya görüşü teorisi, dünya görüşü ve sanat ilişkisi ve sanatın tarihsel gelişiminde çürüme problemi.

3.1. RIEGLCI DÜNYA GÖRÜŞÜ TEORİSİ

Riegl'in sanat biliminde merkezi bir öneme sahip olan *Weltanschauung* terimi, “dünya” (*Welt*) ve “[şeye] bakış” (*Anschauung*) kavramlarından oluşmaktadır. Bununla birlikte *Anschauung* kavramının Türkçede “görü” ifadesi ile karşılanması gibi, *Weltanschauung* kavramının çevirisi olarak da “dünya görüşü” ifadesi yerleşmiştir. Fakat *Weltanschauung* kavramındaki “bakış” veya fiil halinde “bakmak” (*schauen*) ifadesinin, kavramın gelişimindeki kritik önemi gözden kaçırılmamalıdır. Bu kritik önem, “bakmak” (*schauen*) ile “görmek” (*sehen*) arasındaki farka dayanır. Bu ayrımı estetik teorisinin temeline yerleştiren Robert Vischer'e göre *schauen*, formları diyalektik olarak incelemek, başka bir deyişle, birliği bozmak ve yeniden bir birlik sağlamak istediğinden dolayı *sehen*'den daha bilinçlidir (Vischer, 1873: 3). Daha sonra örneğin Victor Klemperer, *schauen* eylemi için, “görülen nesnenin sadece dış yüzeyinden fazlasını gören, özünü, ruhunu da gizemli bir şekilde kavrayan bir görme biçimini anlatır”¹²⁹ der (Klemperer, 2019: 115). Her durumda bakmak (*schauen*), görmek (*sehen*)'ten farklı olarak, öznenin aktivitesine vurgu yapar. Almanca düşünce tarihinde tekrar tekrar, *sehen* ve *schauen* ayrımı, insanın yalnızca duyuları ile alan pasif bir varlık olmadığı, aynı zamanda şeyleri biçimlendiren, onlara belirli değerler veren aktif bir varlık olduğu gerçeğini

¹²⁹ Orj. “Es bezeichnet ein Sehen, das mehr sieht als nur die Außenseite des betrachteten Gegenstandes, das seinen Kern, seine Seele auf eine geheimnisvolle Weise miterfasst.”

vurgulamak üzere kullanılmıştır. Dolayısıyla *Weltanschauung* kavramı, her şeyden önce, insanın dünya ile ilişkisindeki aktif, biçimlendirici yanına atıfta bulunur.

Weltanschauung teriminin yaratıcısı, tutarlı ifadelere göre¹³⁰, kelimeyi ilk kez *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde (1970) kullanan Immanuel Kant'tır (Kant, 2015: §26). Kant bu kelimeyi, öznenin bütünlük talep eden sentezleme performansına dayalı olarak kullanır (Willner, 2019: 18). Kant'ın ifade ettiği üzere “aklın sesi”, verili her büyüklük için bütünlük talep eder. Ancak imgelem yetisinin bu talep için yetersizliğinin hoşnutsuzluğu, aklın sesini dinleyen zihni, duyulurüstü düşüncesine götürür. *Weltanschauung* ifadesi tam da burada, duyarlılığın sınırlarını, bilgi yetisi açısından değilse de, başka bakımlardan aşabileceğini hisseden zihnin genişlemesi bağlamında kullanılmıştır (Kant, 2015: §26). Bununla birlikte kavram burada henüz tam anlamıyla gelişmiş bir anlama sahip değildir. 18. ve 19. yüzyıllarda bu kavram, A.W. Schlegel, F.W.J. Schelling, J.J. Wagner ve J.W. von Goethe gibi farklı düşünürler tarafından geliştirilir (Meier, 1967: 71-4). Son olarak Hegel'in felsefesi, kavramın tarihinde bir dönüm noktasına yol açar. Çünkü *Weltanschauung*, bundan böyle “yalnızca öznelliğe değil, aynı zamanda daima somut bir özneye atıfta bulunur; pek tabii kolektif anlamda bir somut özneye”¹³¹ (Müller, 2010: 55). 19. yüzyılın ortalarında *Weltanschauung*, “tin'in alanında tanınan ve güvenilir bir kavram”¹³² haline gelmiştir, çünkü “dünya ile ilişkiyi”¹³³ tarif etmek için son derece uygundur (Meier, 1967: 141). 20. yüzyıla gelindiğinde, erken döneminde Edmund Husserl bu kavramı, felsefenin “sıkı bir bilim” olması idealiyle, “dünya görüşü felsefesi” (*Weltanschauungsphilosophie*) eleştirisi dolayısıyla geliştirecektir (Husserl, 2009). Ancak ondan önce Riegl, bu kavramı sanat ve sanat tarihi felsefesinin merkezi kavramlarından biri olarak kullanır. Daha en başından söylemek gerekirse, Riegl'in dünya görüşü kavramı, hem öznenin bütünlük talep eden sentezleme performansına atıfta bulunmasıyla Kant'a, hem de kolektif anlamda somut tarihsel özneye atıfta bulunmasıyla Hegel'e yaklaşan, bütüncül bir kavramdır. Bununla birlikte dünya görüşü kavramının Riegl'in teorisinde stabil bir konumu yoktur. Riegl'in bilimsel

¹³⁰ Helmut Günter Meier, David K. Naugle, Arnulf Müller, Jenny Willner gibi pek çok araştırmacı, *Weltanschauung* kavramını merkeze alan çalışmalarında, bu kavramın ilk kez Kant tarafından kullanıldığını doğrular (bkz. Meier, 1967: 71; Naugle, 2002: 58; Müller, 2010: 17; Willner, 2019: 18).

¹³¹ Orj. “Der Ausdruck bezieht sich nun nicht mehr nur auf Subjektivität, sondern stets auf ein konkretes Subjekt, allerdings im Sinne eines Kollektivs.”

¹³² Orj. “in den Bereichen des Geistes bekannten und verlässlichen Begriff”

¹³³ Orj. “Verhältnis zur Welt”

gelişiminin ileri dönem eserlerinde, kavramın anlamında bir değişim göze çarpar. Bu değişim dolayısıyla, dünya görüşü kavramının sanat alanı ile olan sıkı ilişkisi de zayıflayacak ve merkezi konumunu başka bir kavrama, *Kunstwollen*'e bırakacaktır.

Riegl'in özellikle *Historische Grammatik*'te ön plana çıkan dünya görüşü kavramı, onun sanat anlayışında merkezi bir problemdir. Riegl, en temelde tüm insani kültür gelişimini açıklayan bir çaba olarak, insanın daima mutluluğu amaç edinmesiyle, görünümünün ardında bir düzen aradığı ve bu arayışın da ahenkli bir dünya görüşüne neden olduğu kanaatindedir. Sanat yaratımı, asıl amacı için, yani dünya görüşünün ifadesi olmak için doğa ile mücadele halindedir ve bunu, diğer kültürel ifadelerden farklı olarak, dünya görüşünü özellikle görülür, duyulur olarak ifade etmekle gerçekleştirir.

Öyleyse görsel sanatlar diğerleri gibi bir kültürel görünümdür ve nihayetinde gelişiminde tüm insani kültür gelişimini mümkün kılan faktöre bağlıdır: insanlığın mutluluk ihtiyacının ifadesi olarak dünya görüşüne. Bu dünya görüşü başka zamanlar ve başka halklarda farklı şekillerde oluşur; fakat kişi söz konusu halkların ve zamanların sanatını en içsel varlığında tanımak isterse, daima o dünya görüşlerini bilmelidir (Riegl, 2017: 253-4).¹³⁴

Dünya görüşü, insanın mutluluk ihtiyacının ifadesi olduğuna göre, farklı çağların ve halkların ihtiyacına göre farklı formlar alıyor, ancak her hâlükârda, görünümünün rastlantısallığının arkasında bulunduğu düşünülen ahenkli bir doğa tasarımını sahneliyor olmalıdır. Sanat, diğer kültürel görünüm gibi, farklı dışsal amaçlar, vesileler ile ortaya çıksa da, özünde, mutluluk ihtiyacına göre değişen bu doğa tasarımının, dünya görüşünün gerçekleştirilmesidir.

Gerçi şimdiye dek söylenenlerden, özellikle görsel sanatların kökensel öğelerinin açıklanışından ve böylece sanat tarihinin ikonografi ile metodolojik bakımdan kesin şekilde ayrılmasından anlaşılmış olmalı, ancak yine de olası bir yanlış kanıyı engellemek için açıkça belirtmek isterim: Sanatta dünya görüşünün gerçekleştirilmesi, söz gelimi dini bir inancın, diyelim ki “son akşam yemeği”

¹³⁴ Orj. “Die bildende Kunst ist also eine Kulturerscheinung wie jede andere, und im letzten Grunde in ihrer Entwicklung abhängig von demjenigen Faktor, der überhaupt alle menschliche Kulturentwicklung bewirkt hat: Von der Weltanschauung als Ausdruck des Glückseligkeitsbedürfnisses der Menschheit. Diese Weltanschauung ist zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern eine verschiedene gewesen; immer aber muß man sie kennen, wenn man die Kunst der betreffenden Völker und der betreffenden Zeiten im innersten Wesen kennen lernen will.”

anlatısının, Leonardo da Vinci gibi pek çok sanatçının eserinde tasvir edilmesi gibi bir anlamda değildir. Biçimsel açıdan bakacak olursak, dünya görüşü, bir eserin belirli bir büyüklüğe, genişliğe veya ağırlığa sahip olması gerektiğini, bu veya şu gölgeyi çizmesi gerektiğini veya hangi materyalden yapılması gerektiğini de reçete etmez. Dünya görüşünün gerçekleştirilmesi, genel yasa ile ilgilidir ve genel yasa, eserin özel tasarımını ortaya çıkarmaz; daha ziyade, belirli bir zamanın eserlerinin oluşumu için gerekli olan koşulları anlatır. Bu koşullar, optik-haptik kavram çiftinin gösterdiği gibi estetik niteliktedir, yani duyusallıkla ve duyu algısının bir birlik kazandığı zihinsel süreçlerle ilgilidir. Bu, şu anlama gelir: Dünya görüşü, öncelikli olarak bir fikirler topluluğu ya da bir halkın dünyadaki varoluşunu açıklayan etik, entelektüel, sosyal, ekonomik, dini, politik türde bir değerler sistemi anlamında dünya kavrayışı değildir. Bilakis, herhangi bir rasyonalizasyondan veya kavramsal formülasyondan önce gelen bir bakıştır. Bu dünya görüşü anlayışı, Riegl'in bilhassa erken dönem eserleri için geçerlidir. Bu aşamada her sanat stili, doğanın, haptik yakın görüş veya optik uzak görüş gibi uç noktalar arasındaki dolayımında değişen, zamana özgü görünüm biçimini gözetken doğa kavrayışının, böyle bir dünya görüşünün sadık temsilidir ya da buna çabalar.

Dünya görüşü kavramı, o halde Riegl'da sanatın tarihselliği meselesinde de merkezi bir role sahiptir. Çünkü kaos halinde görünen materyal yığınına birlik kazandıran bir bakış olarak dünya görüşü, evrensel, biricik ve mutlak değil, aksine perspektifsel, çoğul, bu nedenle ilişkisel ve tarihseldir. Bununla birlikte bakışın çoğulluğu ve tarihselliği, her zaman bir süreklilik barındırır. Görünümlere birlik kazandıran bir bakış olarak dünya görüşlerinin izini süren bilimsel sanat tarihi, böylece bize aynı zamanda insanlığın duyusallık gelişimi anlamında estetik tarihini keşfetme fırsatı da verir. Daha yakından incelendiğinde bu, mekânsal ve zamansal olarak birbirinden uzak stil çağlarının, bireysel niteliklerinin ötesinde ortak bir estetik yaklaşımı paylaşabileceği anlamına gelir. Bu paylaşım dolayısıyla karşılaştırmalı bir sanat tarihi imkânı da edinilmiş olur ki zaten Riegl, birbirinden uzak çağların estetik ilişkilerini kavrayabilen bir sanat tarihi yazımı imkânını temsil eder. Sayısız çeşitlilik sunan sanat tarihinin estetik koşullarını ortaya çıkarmaya çabalayan bu karşılaştırmalı yöntem, ne yalnız çokluğu gözler önüne seren, ne de farklılıkları ortadan kaldıran bir sanat tarihi içindir; aksine, insani gelişimin sürekli

dalgalanmasında nelerin tekrarlandığını tanımak, ayrılıktaki birliği, kopuşların bütünündeki tarihsel sürekliliği saptamak üzere gözü eğiten bir sanat tarihi yazımı içindir.¹³⁵

Riegl'in karşılaştırmalı bir sanat bilimi olarak evrensel-tarihsel bakışı, aynı zamanda onun formalizminin kendine özgü yapısını da tanımamızı sağlar. Örneğin Riegl'in formalizminin kaynağı olarak görülen Immanuel Kant'ın estetik formalizmi (Ionescu, 2008), saf beğeni yargısı olanağının koşulları ile ilgilenirken, bunu, nesne hakkındaki herhangi bir belirlenimden ve tarihten bağımsız bir deneyim olarak kavrar. Buna karşılık Riegl için beğeni yargısının koşulları, her bir dönemi karakterize eden bir biçimsel duyum mantığına dayandığından dolayı tarihseldir.¹³⁶ “İnsanlığın, duysal görünüşleri düzlemde ve uzamda, ana hat ve renk bakımından, farklı zamanlarda farklı şekillerde görmek istediği”¹³⁷ (Riegl, 1901: 211), çünkü gerçekte öyle olduklarını tasarımladıkları gibi bir iddiaya dayanan bu formalist yaklaşım, sıklıkla iddia edildiği gibi, sadece eserlerin saf biçimsel varlığını, çizgilerinin ve renklerinin, yüzeyinin ve hacminin eşsizliği içinde yakalamakla ilgili değildir; daha ziyade, benzerlikleri ve aykırılıklarıyla, imge üretimindeki estetik arka plana dayanan bir ilişki ağı kurmak içindir.

Ne var ki Riegl'in bilimsel gelişiminin erken aşamasında, herhangi bir kavramsal formülasyondan önce gelen bir bakış olarak, adeta algının *a priori* ancak aynı zamanda tarihsel formu olarak kavradığı dünya görüşü kavramı, zamanla günümüz anlamına yaklaşarak, bir toplumun sosyal, ekonomik, dini, politik türde değerler sistemi anlamında bir dünya kavrayışı haline dönüşür. Bu dönüşüm dolayısıyla, dünya görüşü ile sanat ilişkisinde de belirgin bir değişim gerçekleşir. Belki de, dünya görüşü kavramının anlamındaki değişim ile birlikte, onun sanat ile ilişkisi de değişmek zorunda kalmıştır demek daha doğru olur. Çünkü dünya görüşü kavramının zamanla tüm kültürel alanlarda gelişen bir ortak istem anlamına bürünmesi, dünya görüşüne göre şekillendiği söylenen sanatsal gelişimin otonomisini tehlikeye atmıştır ki sanatın ve sanatsal gelişimin otonomisi, Riegl'in sisteminin

¹³⁵ Bu konu, “*Kunstwollen* Kuramının Hegelci Kaynakları Sorusu” başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

¹³⁶ Bu konu, “*Kunstwollen* Kuramının Kantçı Kaynakları Sorusu” başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

¹³⁷ Orj. “die Menschheit die sinnlichen Erscheinungen nach Umriß und Farbe in Ebene oder Raum zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise vor Augen gestellt sehen wollte”

temel taşı olduğundan, dünya görüşü ile bağlılık ilişkisini korumak adına feda edilmesi mümkün değildir.

3.2. DÜNYA GÖRÜŞÜ İLE SANAT ALANI ARASINDAKİ İLİŞKİ

Riegl, temel teorik el yazması *Historische Grammatik*'te, dünya görüşlerinin gelişimini açıklamak için üç aşamalı bir sistem kullanır. İlk dönem, Hristiyanlığın Roma'da serbestlik kazandığı 313 yılına kadar olan tüm Antik Çağ'ı, ikinci dönem Ortaçağ ve Rönesans'ı, üçüncü dönem ise reform hareketinin hızlandığı 1520 yılı sonrasını kapsar. Bu üç zaman dilimi içerisindeki sanat yaratımları, *Historische Grammatik*'in birinci ve ikinci versiyonunda farklı şekillerde karakterize edilir. Birinci versiyonda birinci evre “fiziksel güzellik yoluyla doğanın iyileştirilmesi”, ikinci evre “tinsel güzellik yoluyla doğanın iyileştirilmesi” ve üçüncü evre “geçici doğanın yeniden yaratılması” şeklinde betimlenirken; ikinci versiyonda birinci evre “antropomorfik çok tanrıcılık”, ikinci evre “Hristiyan tek tanrıcılık” ve üçüncü evre “doğa bilimsel dünya görüşü” olarak betimlenir. Dünya görüşlerine bağlı olarak sanatsal gelişimin bu farklı üç evresinde ortak olan görev, kaostan kozmosa geçiştir. Bu görev, çok tanrılı dinlerin bir üst insan formundaki tanrıları gibi, tasvir edilen şeyin doğal fenomenal karakterini geliştirerek ve her birini mükemmel fiziksel formunda tasarımıyarak (birinci evre) veya tek tanrılı dinlerde olduğu gibi, görünür olan ile görünmez olan arasında bir uzlaşmayı temsil eden Mesih aracılığıyla mükemmel bir tinsel doğaya hizmet ederek (ikinci evre) veya nihayetinde bilimsel dünya görüşünde olduğu gibi, fenomenal doğanın görünürdeki kaosunu nedensellik yasasının sağlam düzenine dayandırarak (üçüncü evre) yerine getirilir.

Söz konusu tarihsel bölümlenmede iki önemli nokta göze çarpmaktadır. Birincisi, Riegl bölümlenmesinin katı bir geçerliliğe sahip olamayacağının zaten farkındadır. Kronolojik incelemesinin başında, verilen tarihlerin kesin sınırlar olarak değil, tarihsel yönelimin, deyim yerindeyse keşifsel araçları olarak görülmesi gerektiğini açıkça vurgular. İkinci olarak, metnin birinci versiyonundan ikinci versiyonuna geçişte, nitelendirme kriteri ile ilgili bir değişim gözlemlenmektedir. Kabaca söylemek gerekirse bu, sanatsal nitelemeden dinsel bir niteleme biçimine kayma şeklindedir. Böyle bir değişim, Riegl'in görsel temsil tanımlamasındaki

özerklik iddiasını ve görünürlük alanına ait olmayan her bir açıklayıcı bileşeni görselliğin özünden dışlayan saf görünürlük fikrini tehlikeye atıyor görünmektedir. Çünkü temsil stilleri zamanla sanatsal olanın iç dinamiklerine bağlı bir tepki olarak değil, bu dinamikleri kapsayan dinseliliğin türü değiştiği için değişir. Böylece sanatın ve sanatçının özerkliği, gelişim, değişen dini duyguya bağlı olduğu için azalır. Birinci versiyonda sanatsal alanla ilgili değerlendirmeler belirleyici olmakla birlikte, elbette dinsel alanla ilgili gözlemlere de yer verilmektedir. Ancak ikinci versiyonda durum tam tersine döner, yani burada dinsel alanla ilgili gözlemler belirleyicidir. Yine de temel soru aynı kalır: Dünya görüşü ve sanat yaratımı ilişkisi nasıldır?

Historische Grammatik'in her iki versiyonu da, bir dönemin sanatsal yaratımı ile dünya görüşü arasında bir bağıllık ilişkisi olduğunu açıkça doğrular. Burada söylenenlere göre sanat, halklara ve zamana göre değişen bir doğa tasarımı olmasının sadık temsilinden, yani ahenkli dünya görüşünün ifadesinden başka bir şey değildir. Görsel sanatların ortak öğelerinin gelişimi, ilgili dünya görüşünün koşulları altında gerçekleşir. Ancak 1901 yılında, yani *Historische Grammatik* metninin yazılmasının üzerinden henüz sadece iki yıl geçmişken, dünya görüşü kavramının artık tüm kültürel alanlardaki ortak istem anlamına genişletilmiş olmasından dolayı, *Naturwerk und Kunstwerk* başlıklı yazısında Riegl farklı bir sonuca varır:

Eğer tüm kültürel alanlardaki o ana özgü bu ortak istem, dünya görüşü adı altında özetlenirse, görsel sanatların, eşzamanlı dünya görüşü tarafından belirlenmediği, fakat onunla muhakkak paralel gittiği söylenebilir. Görsel sanatlar ve dünya görüşü arasındaki bu bağlantıyı ayrıntılarıyla kanıtlamak, artık sanat tarihçisinin değil, karşılaştırmalı kültür tarihçisinin meselesi - yani asıl gelecek görevi - olacaktır (Riegl, 1996b: 60).¹³⁸

Yeni anlamında dünya görüşü, tüm kültürel alanlarda ortak olan, zamana özgü istemdir ve böylelikle daha çok bir kültürel değerler bütünü olarak dünya kavrayışını tarif eder. Gerçi Riegl en başından beri insanın mutluluk ihtiyacının ifadesi olan dünya görüşünün, tüm kültürel görünümde kendini gösterdiğini vurgular. İnsanın sanatsal yaratımında olduğu gibi, diğer tüm kültürel görünümde de insanın mutluluk

¹³⁸ Orj. "Faßt man dieses jeweilige gemeinsame Wollen auf allen Kulturgebieten unter der Bezeichnung 'Weltanschauung' zusammen, so läßt sich sagen, daß die bildende Kunst zwar nicht durch die jeweilige gleichzeitige Weltanschauung determiniert ist, wohl aber mit ihr schlechtweg parallel läuft. Diesen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Weltanschauung im einzelnen nachzuweisen, wäre nun nicht Sache des Kunsthistorikers, sondern diejenige - und zwar die eigentliche Zukunftsaufgabe - des vergleichenden Kulturhistorikers."

çabasına ve bunun neticesinde de onun ahenkli doğa tasarımına bağlıdır. Riegl'in bu erken aşamasında dünya görüşü, insanın zamana ve mekâna göre değişen mutluluk ihtiyacının tatminine yönelik olarak, görünüşlerin ahenkli bir bütünün parçaları olarak sentezlendiği yalnızca bir bakış olarak düşünülmüştür. Fakat daha sonra hem tüm kültürel alanlarda ifade bulan hem de bu alanlarda şekillenen ve bu haliyle artık kavramsal formülasyondan sonra gelen bir dünya kavrayışı halini alır. Dünya görüşü ve sanat arasındaki ilişki, buna göre artık determinist yapıda olamaz; yeni anlamında dünya görüşü, kendiliğinden herhangi bir sanatsal ifade meydana getiremez. Çünkü Riegl'in gözünde bu, sanatın sanatsal olmayan faktörlere kabul edilemez bir şekilde indirgenmesi; sanat tarihine, kendi dışındaki bir gücün, içerik ve dış neden sağlayarak etki etmesi anlamına gelir. Sanat tarihinin özerk bir bilim olarak kuruluşuna yönelik çabasını sonuna dek sürdüren Riegl için bu kabul edilemez olurdu. Öte yandan, sanatsal ifadeler ile diğer kültürel ifade biçimleri arasındaki yakınlık göz ardı edilemez olduğundan, Riegl, sanatın doğrudan dönemin dünya görüşü tarafından belirlenmediği ama ona paralel gittiği iddiasını ortaya koyar. Fakat sanatın özerkliğini tehlikeye atmadan bu paralelliği sağlayan ne olabilir?

Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk* ile aynı yıl, 1901 yılında yazmış olduğu *Spätrömische Kunst-Industrie*'nin son bölümünü (*Die Grundzüge des spätrömischen Kunstwollens*) bu meselenin çözülmesine adar. *Spätrömische Kunst-Industrie*, *Naturwerk und Kunstwerk*'te varılan sonuçlar ile tutarlıdır. Burada, geç Roma döneminin dünya görüşü ile sanatı arasında determinist bir ilişkiden ziyade bir paralellik arandığı açıktır.

Geç Antik dönem (yani orta ve geç Roma) sanatının doğası hakkındaki bilgilerimizi ister tek tek anıtların gözlemlenmesinden ister geleneksel yazılı kanıtlardan elde edelim, buradaki temel önkoşul her zaman, görsel sanat yaratımının dört türünün hepsine eşit olarak hâkim olan, herhangi bir kullanım amacı ve ham maddeyi sanat amacına uygun hale getiren ve hedeflenen sanat amacına en uygun tekniği daima özerk olarak seçen, genel olarak o zamanda Kunstwollen'in yalnızca bir yönü olduğu kavrayışıdır. Geç Antik sanatın özüne dair bu şekilde kazanılan görüşün doğruluğuna ilişkin kanaatimiz, Antik Çağ'ın ve özellikle onun son bitiş evresinin Kunstwollen'inin, aynı zaman dilimi esnasındaki insani istemin diğer ana ifade biçimleriyle en temelde düpedüz aynı olduğu gerçeğinin açıklığa kavuşturulmasıyla, daha da sağlamlaştırılabilir (Riegl, 1901: 215).¹³⁹

¹³⁹ Orj. "Ob wir nun unsere Erkenntnis des Wesens der spätantiken (das ist der mittel- und der spätrömischen) Kunst aus der Beobachtung der Einzeldenkmäler oder aus überlieferten schriftlichen

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, bir dönemin sanatsal istemi ile diğer kültürel alanlardaki istem artık birbirinden ayrı olarak, kendilerine özgü adlandırmalarla ifade edilir ve bu sırada sanat amacının özerkliği vurgulanır. Bununla birlikte insani istemin farklı ifade biçimlerinin en temelde aynı olduğu düşüncesinden hala vazgeçilmemiştir, çünkü Riegl’a göre

insanın tüm istemi, dünyayla (kelimenin en geniş anlamıyla, insanın içindeki ve dışındaki) ilişkisinin tatmin edici bir şekilde biçimlenmesine yöneliktir. Görsel Kunstwollen, insanın, şeylerin duysal olarak algılanabilir görünümüyle ilişkisini düzenler: onda, insanın şeyleri ne türde biçimlendirilmiş veya renklendirilmiş görmek istediği ifade edilir. Ancak insan yalnız duyular ile alan (pasif) değil, aynı zamanda arzulayan (aktif) bir varlıktır, bu nedenle dünyayı kendi (halka, yere ve zamana göre değişen) arzularına en açık ve uyumlu olarak belirginleştirdiği şekilde yorumlamak ister. Bu istemin karakteri, o anki dünya görüşü (yine kelimenin en geniş anlamıyla) dediğimiz şeyde kapsamıştır: dinde, felsefede, bilimde, aynı zamanda devlette ve hukukta - genellikle bahsedilen ifade biçimlerinden biri, diğerlerinin hepsinden ağır basma eğilimindedir (Riegl, 1901: 215).¹⁴⁰

Buna göre insanın en temel amacı, Riegl için eskiden olduğu gibi şimdi de dünya ile mutlu bir ilişki içinde bulunmaktır. Fakat artık sanat yaratımı, doğrudan insanın mutluluk ihtiyacının ifadesi olarak ahenkli dünya görüşünün temsili değil, karakteri o anki dünya görüşüyle, yani dinde, felsefede, bilimde, devlette veya hukukta gelişen ortak istemle çerçevelenen, fakat insanın dünyayla tatmin edici bir ilişkisi için özel

Zeugnissen schöpfen: die grundlegende Voraussetzung bleibt hierbei immer die Einsicht, dass es zu jener Zeit im allgemeinen bloß eine Richtung des Kunstwollens gegeben hat, die alle vier Gattungen des bildenden Kunstschaffens gleichmäßig beherrschte, jeden beliebigen Gebrauchszweck und Rohstoff ihrem Kunstzwecke dienstbar machte und stets autonom die dem gedachten Kunstzwecke entsprechendste Technik wählte. Unsere Überzeugung von der Richtigkeit der also gewonnenen Anschauung vom Wesen der spätantiken Kunst lässt sich aber noch weiter befestigen, indem wir uns die Tatsache klar machen, dass das Kunstwollen des Alterthums und insbesondere seiner letzten abschließenden Phase mit den übrigen Haupt-Äußerungsformen des menschlichen Wollens während der gleichen Zeitperiode im letzten Grunde schlechweg identisch gewesen ist.”

¹⁴⁰ Orj. “Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassendsten Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will. Der Mensch ist aber nicht allein ein mit Sinnen aufnehmendes (passives), sondern auch ein begehrendes (actives) Wesen, das daher die Welt so ausdeuten will, wie sie sich seinem (nach Volk, Ort und Zeit wechselnden) Begehren am offensten und willfährigsten erweist. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht, - wobei in der Regel eine der genannten Ausdrucksformen über alle anderen zu überwiegen pflegt.”

olarak duyuşal Şeylerin nasıl biĀimlenmesi gerektiğini anlatan  zerk bir istemin, *Kunstwollen*’in ifadesidir. Böylece sanat, artık kültürel değerler bütünü anlamına gelen dünya görüşünün bir yan ürünü, bir epifenomeni olmaktan kurtularak, kendi özerkliğini yeniden kazanır.

Sonuc olarak, *Historische Grammatik*’te dünya görüşü, duyuşlarına sunulduğu haliyle kaotik bir  okluk olarak görünen doğa karşısında, insanın mutluluk ihtiya ının ifadesine, yani görünümlerin ahenkli birliğini sağlayan bir bakışa karşılık gelir. Bu durumda sanat, neden sonuc ilişkisine dayalı olarak birbirine tabi olmayan diğer kültürel görünümler ile birlikte, dünya görüşünün eşit bir ifadesini oluşturur. *Sp tr mische Kunst-Industrie* ve *Naturwerk und Kunstwerk*’te ise dünya görüşüne günümüz bakımından daha alıŐılageldik bir anlam yüklenmiŐtir, yani o artık belirli bir dönemin din, felsefe, bilim veya hukuk gibi yapılarında ortak olan değerler bütünü olarak dünya kavrayışıdır. İnsanın tüm istemi, yine dünya ile mutlu bir ilişkide bulunmaktadır, ancak artık dünya görüşü böyle bir amacın tatminine yönelik olarak ahenkli bir birlik sağlayan yalnızca bir bakış olmaktan fazlasıdır. Bu durumda, kültürel bağlantının determinizminden kaçınmak ve sanatın özerkliğini korumak için sanatın doğrudan dünya görüşüne bağlı değil, ona paralel olduğu düşüncesi tek çıkar yol gibi görünür. Elbette bu yol için, sanat tarihine hem bu paralelliği hem de sanatın özerkliğini sağlayan yeni bir “yönlendirici faktör” tanınmalıdır ki o da ifadesini *Kunstwollen* kavramında bulur.¹⁴¹

3.3. SANATTA TARİHSEL GELİŞİM VE ÇÜRÜME PROBLEMİ

Riegl’in dünya g r Ő lerine bağlı olarak b l mlendirdiği sanat tarihindeki   l  yapı, her bir dönemin kendi içinde dünya görüşünün geliştiği, mükemmelleŐtiđi ve sonunda   z ld ğu    döneme bölünmesinde kendini sürdürür. Bu bakımdan Riegl, canlı bir varlık olarak sanat anlayışına dayanan biyolojik-organizmik stil gelişimi paradigmasını izliyor gibi görünür.¹⁴² Organik hareketin, kaçınılmaz olarak

¹⁴¹ Riegl Şöyle diyor: “*Kunstwollen* ile artık gelişime yönlendirici bir faktör dâhil edildi” (Riegl, 1901: 5). Orj. “Mit dem Kunstwollen war nun in die Entwicklung ein leitender Factor eingef hrt”

¹⁴² Modern dönemde söz konusu sanat anlayışının ilk örneğini, Riegl’in etkili kaynaklarından biri olan Johann J. Winckelmann’ın *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) adlı eseri oluşturur. Winckelmann, Yunan sanatının baŐlangıç (*Anfang*), ilerleme (*Fortgang*), durma (*Stand*), gerileme

çürümeye mahkûm olması gibi, her stil de bir çözülme süreciyle tamamlanır. Riegl her çağın bu son aşamasını tanımlamak için gerileme (*Absteigen*), parçalanma (*Zersetzung*) gibi terimler kullanır. Öte yandan şüphesiz Riegl'in sanat tarihi felsefesinin en bilinen tezlerinden biri, her stilin, kendine özgü *Kunstwollen*'i dolayısıyla, çizgileri ve renkleri, yüzeyleri ve hacimleri bakımından, dışsal kriterler temelinde diğer stillere göre ölçülemez olduğundan, hiçbir şekilde bir sanatsal çürümeden ya da bir çürüme sanatından (*Verfallskunst*) söz edilemeyeceğidir.

Sanat tarihinde çöküş dönemlerinden veya bir çürüme sanatından söz edilemeyeceğine dair Riegl'in tezi, onun tüm kuramsal düşüncesini şekillendirmekle birlikte, kendini özellikle *Spätrömische Kunst-Industrie*'de, Doğu ve İskandinav halklarının göçleriyle şekillenen Geç Roma dönemi sanatının analizinde gösterir. Daha açık bir ifadeyle bu tez, az araştırılmasının yanı sıra çoğu zaman saf barbarlık olarak yaftalanan Geç Roma dönemine dair tipik küçümseme alışkanlığına bir tepki olarak doğmuştur. Geç Roma stili, Klasik Yunan stil idealiyle ölçüldüğünde anlaşılamaz olduğundan, Riegl'in öncülleri ve çağdaşları tarafından bu dönem basitçe sanatta bir çürüme aşaması olarak nitelenir. Riegl ise aksine burada pozitif bir gelişim yasasının varlığını savunur ve hatta onun *Spätrömische Kunst-Industrie*'si tam da bu savunuya adanmıştır.

Riegl, zaman sınırlarını Büyük Konstantin¹⁴³ ve Şarlman¹⁴⁴ hükümdarlıkları ile belirlediği ve genel tanımlaması için “Geç Roma” ifadesinde karar kıldığı beş yüzyılı aşan bu sanat döneminin en karakteristik özelliklerini heykel, resim ama özellikle mimarlık ve sanat endüstrisi adı altında el sanatları üzerinden inceler. Bu sırada, Antik sanatın barbar istilaları ile yıkıma uğratılarak Geç Roma sanatında gelişimin kesintiye uğradığı ön yargısı karşısında durma görevini üstlenir.

Geç Roma sanatı ile önceki klasik Antik dönem arasında geçilemeyecek bir uçurum açıldığı düşünülür. Doğal gelişim yolunda, Klasik sanatın asla bir Geç Roma sanatına dönüşemeyeceğine inanılır. Bu bakış, özellikle gelişim kavramının tüm dünya görüşü ve dünya açıklamalarının ilkesi haline geldiği bir dönemde çarpıcı görünmelidir. Sona eren Antik Çağ'ın sanatında gelişim durdurulmuş mu olmalıdır? Böyle bir varsayım muhtemelen kabul edilemez

(*Abnahme*) ve son (*Ende*) olmak üzere beş aşamasını, organik bir hareket olarak tanımlar (bkz. Winckelmann, 1764).

¹⁴³ Hükümdarlık dönemi 306-337 yılları arasındır. Lat. *Gaius Flavius Valerius Aurelius Constantinus*; Alm. *Konstantin der Große*.

¹⁴⁴ Hükümdarlık dönemi 768-814 yılları arasındır. Lat. *Carolus Magnus*; Alm. *Karl der Große*.

olurdu, bu yüzden barbarlar tarafından gelişimin şiddetle bir kesintiye uğradığı fikrinden yardım alındı. Görsel sanatlar, Roma İmparatorluğu'nun kuzeyindeki ve doğusundaki barbar halkların yıkıcı müdahalesiyle, Akdeniz halklarında ulaştığı yüksek gelişme düzeyinden düşmüş olmalıydı, öyle ki Şarlman zamanından itibaren yükselen bir gelişmeye yeniden başlamak zorunda kaldı. Gelişim ilkesi bu şekilde kurtarıldı, ama bunun yanı sıra jeolojik yaratılış hikâyesinde olduğu gibi, felaketlerin şiddetle müdahalesine de izin verildi.

İddia edilen, barbarlar tarafından klasik sanatın şiddetle yıkımı sürecini ayrıntılı olarak incelemeyi hiç kimsenin üstlenmemiş olması önemlidir. Sadece genel olarak "barbarlaşma"dan söz edilir ve ayrıntıları, içinden geçilmez bir siste bırakılır ki onun dağılmasını elbette hipotez tolere edemezdi. Fakat Geç Roma sanatının bir ilerleme değil, aksine sadece bir çürüme anlamına geldiği kesin olarak kabul edildiğinden, onun yerine ne konabilirdi?

Bu ön yargıyı kırmak, bu ciltte ortaya konan tüm incelemelerin temel amacıdır (Riegl, 1901: 4).¹⁴⁵

Geç Roma sanatı, Riegl'in *Spätromische Kunst-Industrie*'nin girişinde vurguladığı üzere, dönemin hâkim düşüncesi olan yükselen ilerleme anlayışından bakıldığında kabul edilemez biçim özellikleri gösterir. Bu sebeple Riegl'in çağdaşları, tüm dünya açıklamalarının ilkesi haline getirdikleri gelişim fikrini kurtarmak adına, bir felaket teorisine sığınarak, Geç Roma döneminde barbar istilaları dolayısıyla gelişimin kesintiye uğradığı, ardından yükselen bir ilerlemenin devam ettiği kabulüne sığınmışlardır. Bu aşamada Riegl, Doğu ve İskandinav halklarının göçleriyle, çağdaşlarının ifadesiyle "barbar istilalarıyla", gelişimin kesintiye uğradığı, Klasik Yunan sanatının böyle bir felaketle yıkıma uğratıldığı iddiasının kimse tarafından

¹⁴⁵ Orj. "Man denkt sich eine unüberbrückbare Kluft aufgerissen zwischen der spätromischen Kunst und der vorangegangenen classischen Antike. Auf dem Wege natürlicher Entwicklung, meint man, hätte aus der classischen Kunst niemals eine spätromische werden können. Diese Anschauung muss auffallend erscheinen, zumal in einer Zeit, welche den Begriff der Entwicklung zum Princip aller Weltanschauung und Welterklärung gemacht hat. Und in der Kunst der ausgehenden Antike sollte die Entwicklung ausgeschaltet gewesen sein? Eine solche Annahme wäre wohl unzulässig gewesen, und so half man sich mit der Vorstellung einer gewaltsamen Unterbrechung der Entwicklung durch die Barbaren. Die bildende Kunst wäre von dem hohen Stande der Entwicklung, zu dem sie es bei den Mittelmeervölkern gebracht hatte, durch das zerstörende Eingreifen barbarischer Völkerschaften im Norden und Osten des römischen Weltreiches herabgeschleudert worden, so dass sie von Karls des Großen Zeit an eine aufsteigende Entwicklung vom neuen beginnen musste. Das Princip der Entwicklung war somit zwar gerettet, aber daneben auch das gewaltsame Eingreifen von Katastrophen zugelassen, wie weiland in der geologischen Schöpfungsgeschichte.

Es ist nun bezeichnend, dass es niemand jemals unternommen hat, den behaupteten Process der gewaltsamen Zerstörung der classischen Kunst durch die Barbaren des näheren zu untersuchen. Man sprach nur im allgemeinen von „Barbarisierung“ und beließ die Details derselben in einem undurchdringlichen Nebel, dessen Zerstreuung die Hypothese freilich nicht vertragen hätte. Aber was hätte man auch an ihre Stelle setzen können, da es doch als aus gemacht galt, dass die spätromische Kunst nicht einen Fortschritt, sondern nur einen Verfall bedeuten konnte?

Dieses Vorurtheil zu brechen, ist das Hauptziel aller in diesem Bande niedergelegten Untersuchungen."

ayrıntılı olarak incelenmediğine dikkat çeker. Riegl'in iddiasına göre, böyle bir görevi kimsenin üstlenmemiş olmasının nedeni, "barbarlaşma" iddiasının, bu iddianın bulanıklığını sona erdirecek bir inceleme karşısında varlığını sürdüremeyecek olmasıdır. Riegl'in, *Spätrömische Kunst-Industrie*'de ortaya koyduğu tüm incelemeler, böylece Geç Roma sanatının ilerlemede bir çöküş dönemi olduğu iddiasını çürütmeye yönelik olarak gelişir. Hatta Riegl, bilakis bu dönemi gelişimin olmazsa olmaz bir aşaması olarak değerlendirir. Bununla birlikte *Spätrömische Kunst-Industrie* (1901), bu yöndeki ilk girişim değildir. Geç Roma sanatına dair söz konusu ön yargının karşısında duran hâlihazırda iki çalışma mevcuttur. Bunlardan ilki, yine Riegl tarafından yazılmış olan *Stilfragen* (1893), ikincisi ise Franz Wickhoff'un *Wiener Genesis*'idir (1895).

Riegl *Stilfragen*'da, Ortaçağ'ın Bizans ve Sarazen bitki süslemelerinin doğrudan Klasik-Antik bitki süslemesinden geliştiği ve bağlantının da Diadokh ve Roma İmparatorluğu döneminin sanatında bulunduğu dair kanıtlar sunar. Sunduğu bu kanıtlar üzerine Riegl daha sonra şöyle der: "Şu halde en azından bitki süslemesi için bundan böyle Geç Roma döneminde çürüme değil, aksine bir ilerleme ya da en azından bağımsız niteliklerin bir ileri formasyonu olmalıdır"¹⁴⁶ (Riegl, 1901: 4).

Wickhoff'un *Wiener Genesis*'ine gelince; Riegl ile birlikte Viyana Sanat Tarihi Okulu'nun kurucu ortağı olarak anılan Wickhoff da, tıpkı Riegl gibi, belirli dönemlerin - özellikle Geç Roma ve Erken Ortaçağ'ın - bir stil yozlaşması yaşadığı konusundaki yaygın görüşü reddeder. Wickhoff, kendi zamanına değin Roma İmparatorluk döneminin "yozlaşmış", "kabalaşmış" diye yargılanan üslûbunun, böyle bir suçlamayı kesinlikle hak etmediğini göstermeye çalışmıştır. Bu süreçte takdir görmeyen dekoratif sanatları inceleyerek, değerlendirme ve analizleri için yeni kriterler uygulayarak söz konusu dönemin değerini yükseltir. "Wickhoff'a göre geç dönem Romalılarının sanatları, optik yaşantının özneliliği açısından kendi çağdaşlarının sanatından daha az ilerici değildir" (Gombrich, 2015: 15).

Wickhoff'un *Wiener Genesis*'i ve ardından Riegl'in *Spätrömische Kunst-Industrie*'si, Geç Roma dönemi sanatının saygınlığını sağlamlaştırmıştır. Ancak Riegl, Geç Roma sanatının önceki imparatorluk döneminden gelişimi söz konusu

¹⁴⁶ Orj. "Also mindestens für das Pflanzenrankenornament bestünde hienach in der spätrömischen Zeit kein Verfall, sondern ein Fortschritt, oder doch wenigstens eine Fortbildung von selbständigem Werte."

olduğunda, açıkça materyalist sanat görüşünün etkisiyle, Wickhoff'un bile yarı yolda kaldığı, "barbarlaşma"ya sığınmak için onu zorlayan felaket teorisine girdiği görüşündedir (Riegl, 1901: 6). Riegl bu yarı yolda kalışın nedenini, modern beğenin güzellik idealinden yönelen bakışta bulur.

F. Wickhoff gibi böyle önyargısız araştırmacıların bile, Geç Roma sanat eserlerinin özünü, önyargısız bir gözle takdir etmesini engelleyen şey nedir? Modern beğenimizin mevcut anıtlar üzerine yaptığı öznel eleştiriden başka bir şey değil. Bu beğeni, sanat eserinden, terazinin dönüşümlü olarak ilk veya ikinci tarafa eğildiği güzellik ve canlılık talep eder (Riegl, 1901: 6).¹⁴⁷

Şu halde Riegl'a göre Geç Roma sanatının anlaşılama nedeni, yalnız yükselen ilerleme beklentisine değil, aynı zamanda modern beğeniye de uymamasıdır. Riegl modern beğenin talep ettiği güzellik (*Schönheit*) ve canlılığın (*Lebendigkeit*); bu iki güzellik türünün uyumlu birliğinin Antik sanatta bulunduğunu, ancak Geç Roma sanatında, en azından modern beğenin talep ettiği biçimde bulunmadığını söyler. "Bu nedenle modern beğenin öznel bakış açısına sahip birisi, Konstantin kabartmalarının kaba olduğunu beyan ettiğinde tamamen haklıdır ve (daha az öznel olmayan) Klasik Antik bakış açısına sahip birisi, bu kabartmaların temsil ettiği gelişmeyi çürüme olarak tanımlarsa, aynı derecede az şekilde aksi iddia edilebilir" ¹⁴⁸ (Riegl, 1901: 50). Dolayısıyla Geç Roma sanatında karşılaşıldığına inanılan çirkinlik ve cansızlığın, pozitif bir *Kunstwollen* yönelimi olabilmesi, modern beğeni bakış açısından kesinlikle imkânsız görünür (Riegl, 1901: 6).

Konstantin kabartmaları, daima tam olarak özellikle klasik kabartmalara özgü olandan, yani güzel canlılıktan yoksun bulunmuştur. Figürler bir yandan çirkin, diğer yandan kaba ve hareketsizdir. Bu nedenle, bunu barbar ellerin işi olarak açıklamak değilse bile, en azından böylesi barbarlaşmış işçilerin işi olarak açıklamak haklı görünmüştür. Güzellik söz konusu olduğunda, her bir parçayı komşu kısmında ve bütününde, büyüklük ve harekete göre ölçüp biçim orantısız ararız. Fakat bunun yerine, ifadesini en keskin simetrik kompozisyonda bulan

¹⁴⁷ Orj. "Was ist es nun, das selbst so vorurtheilsfreie Forscher wie F. Wickhoff bisher verhindert hat, das Wesen der spätrömischen Kunstwerke mit unbefangenen Auge zu würdigen? Nichts anderes als die subjective Kritik, die unser moderner Geschmack an den uns vorliegenden Denkmälern vornimmt. Dieser Geschmack verlangt vom Kunstwerk Schönheit und Lebendigkeit, wobei die Wage abwechselnd nach der ersteren oder der letzteren Seite neigt."

¹⁴⁸ Orj. "Es ist daher durchaus gerechtfertigt, wenn jemand vom subjectiven Standpunkte des modernen Geschmackes die constantinischen Reliefs für roh erklärt; und ebensowenig wird sich widersprechen lassen, wenn jemand vom (nicht minder subjectiven) Standpunkte der classischen Antike die durch jene Reliefs vertretene Entwicklung als Verfall bezeichnet."

ve cansız maddenin ilk ve ebedi biçim yasasını oluşturduğundan ve elbette yalnız düşünülebilir olan mutlak güzelliğe (maddesel bireysellik) nispeten en yakın olanı olduğundan dolayı, kristalize diyebileceğimiz başka bir güzellik türü bulduk. [...] Elbette bu en yüksek yasal güzellik, canlı bir güzellik değildir (Riegl, 1901: 48-9).¹⁴⁹

Buna göre Klasik Yunan eserlerinin güzel canlılığı (*Schönlebigkeit*), modern beğenin talebine uymakta iken, Geç Roma eserleri modern beğeni açısından kaba görünmektedir. Ancak esasen bu, modern beğenin çirkin olarak nitelediği bu eserlerde, başka bir güzellik türünün, kristalize denen keskin simetrik güzelliğin bulunmasından kaynaklanır. Öte yandan Riegl'in dediğine göre bu eserlerdeki figürler aslında canlılıktan tamamen yoksun değildir. Fakat bu canlılık, figürlerin bağlantı noktalarında değil, etkisi özellikle uzak bakışta ortaya çıkan, ışık ve gölgenin hayat dolu değişimlerinde bulunur. Dolayısıyla Klasik sanatta olduğu gibi Geç Roma eserleri de sanatsal güzelliğin iki türünü; güzellik ve yaşam gerçekliğini sağlamıştır. Ancak Klasik sanatta bu iki güzellik türü uyumlu bir denge içinde birleşirken, Geç Roma stilinde aşırı uçlarına ayrılırlar: “bir yanda kristalizmin en katı biçimindeki en yüksek yasalı güzellik, diğer yanda anlık optik etkinin en aşırı biçimindeki yaşam gerçekliği”¹⁵⁰ (Riegl, 1901: 49). Geç Roma sanatının merkezi biçimsel yönü, antik çizgi perspektifinin terk edilmesi, bireysel figürün uzamsal anlayışı ve antik resimsel uzamın düzlemsel kurgulanışının maddesel olmaktan uzaklaştırılması olarak altın zemindir. Diğer bir deyişle burada Konstantinli sanatçıların dikkatsizliği ve kaballığı değil, figürleri ve figürlerin kısımlarını birbirinden keskin bir şekilde uzamsal olarak sınırlamak ve aynı zamanda ışık ve gölgenin ritmik değişiminin optik izlenimini yaramak üzere tamamen pozitif bir sanatsal istemi söz konusudur. Dolayısıyla Riegl sorusunda haklıdır: “Şimdi neden

¹⁴⁹ Orj. “Man hatte stets gefunden, dass den constantinischen Reliefs gerade dasjenige abgehe, was den classischen Reliefs specifisch eigenthümlich sei, das ist die Schönlebigkeit. Die Figuren seien einerseits hässlich, anderseits plump und unbeweglich. Damit schien es gerechtfertigt, sie als Arbeiten wo nicht von Barbarenhänden, so doch von solchen barbarisierter Werkleute zu erklären. Was einmal die Schönheit betrifft, so vermissen wir allerdings die proportionale, die jeden Theil nach Größe und Bewegung an seinem Nachbartheil und am Ganzen abwägt; dafür haben wir aber eine andere Art der Schönheit vorgefunden, die in der strengsten symmetrischen Composition zum Ausdrucke gelangt, und die wir die kristallinische, nennen dürfen, weil sie das erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit (stofflichen Individualität), die freilich nur gedacht werden kann, verhältnismäßig am nächsten steht. [...] Freilich ist diese höchste gesetzliche Schönheit keine lebendige.”

¹⁵⁰ Orj. “einerseits die höchste gesetzliche Schönheit in der strengsten Form des Krystallinismus, anderseits die Lebenswahrheit in der extremsten Form des momentanen optischen Effects”

yalnızca modern beğenimizi karşılamadığından dolayı, erken Hıristiyanlar (ve geç Paganlar) için pozitif uyum veren anlamı içinde, Geç Roma sanatını anlamamalı ve takdir etmemeliyiz?”¹⁵¹ (Riegl, 1901: 9) Kendi sanatsal istemine uymaktan başka bir şey yapmamış olan Geç Roma stili, bu bakımdan her stil gibi pozitif bir yönelimin ürünüdür; elbette güzeldir, ancak orada organik bedenlerin güzelliğinden başka bir güzellik, kristalize güzellik mevcuttur.

Geç Roma dönemi sanatının yeniden değerlendirilerek, burada pozitif bir yönelimin olduğunun gösterilmesiyle saygınlığının yükseltilmesi, farklılıkların tanınmasına yönelik etik bir kaygı etrafında şekillenir ama böyle bir değerlendirme bundan fazlasına, tarihsel gelişim düşüncesiyle ilgili daha kapsamlı sonuçlara neden olur. Kısaca söylemek gerekirse, Konstantin kabartmalarında modern beğeniye rahatsız eden şey, esasen Antik sanatın daha başarılı uygulamaları engelleyen bazı koşullarının kaldırılmasını sağlamıştır. Daha açık bir ifadeyle, Geç Roma sanatı Klasik stilin aksi yönde ilerlemiştir, dolayısıyla bu yön modern beğeniye doğru da değildir, fakat buna rağmen Riegl’a göre klasik olmayan eğilimi ile Geç Roma sanatı onun yolunu açmasaydı, üstünlükleri ile daha yeni sanat asla mümkün olamazdı (Riegl, 1901: 7).

Örneğin kimse modern sanatta çizgi perspektifinin Antik sanatta olduğundan çok daha doğru ve kusursuz şekilde kullanıldığından şüphe duymaz. Sanat yaratımında Antik insanlık, tam da modern çizgi perspektifi görüşümüz için bir anlayış kazanmayı onlara kesinlikle imkânsız kılan belirli ön koşullara dayanıyordu. Geç Roma sanatı modern çizgi perspektifi gözlemlene türünü doğrusu henüz göstermez, önceki Antik döneme kıyasla, hatta tersine ondan daha da uzaklaşıyor görünür; fakat o [Geç Roma sanatı], sanat yaratımının bu Antik ön koşulları yerine yenilerini koydu, bundan dolayı takip eden dönemde modern çizgi perspektif uygulaması kademeli olarak gelişebildi. Ancak bununla, bariz bir yanlış anlamadan kaçınmak için kesinlikle vurgulanması gerektiği gibi, hiçbir şekilde, Geç Roma sanatının yeni formasyonlara yer açmak için yalnızca negatif yıkım görevine koyulduğu kastedilmez; aksine Geç Roma sanatı her zaman, sadece bugüne kadar yanlış değerlendirilen pozitif hedefler tarafından yönlendirilmiştir (Riegl, 1901: 7).¹⁵²

¹⁵¹ Orj. “Warum sollen wir nun nicht auch die spätrömische Kunst in ihrer positiven harmoniespendenden Bedeutung für die Altchristen (und Spätheiden) verstehen und würdigen, bloß weil sie unserem modernen Geschmacke nicht entspricht?”

¹⁵² Orj. “Niemand bezweifelt zum Beispiel, dass die Linienperspective in der modernen Kunst weit richtiger und vollkommener gehandhabt wird, als dies jemals in der antiken Kunst der Fall gewesen war. Die antike Menschheit gieng eben in ihrem Kunstschaffen von bestimmten Voraussetzungen aus, die es ihr schlechterdings unmöglich machten, für unsere moderne Auffassung von der Linienperspective ein Verständnis zu fassen. Die spätrömische Kunst zeigt nun allerdings noch nicht die moderne Art der Beobachtung der Linienperspective, ja sie scheint sich von dieser, gegenüber der

Riegl'in analizine göre modern dönem sanatı, güzellik ve canlılığın uyumlu birliği talebiyle Klasik stile uygun olmakla birlikte, eserlerinde, perspektif bakımından olduğu gibi, Antik eserlerden daha doğru uygulamalar gösterir. Modern dönem öncesindeki Geç Roma sanatının uygulamaları, modern eserlerin perspektifsel kusursuzluğuna hiç de yakın değildir, hatta Antik döneme kıyasla bu başarıdan daha da uzaktır. İlk bakışta bu durum, Geç Roma sanatının ilerlemede bir çöküş dönemi olduğu ve sona ermesiyle birlikte ilerlemenin yükselen şekilde devam ettiği iddiasına uygundur. Fakat Riegl'in yaptığı gibi ayrıntılı bir inceleme sonucunda görülür ki Geç Roma sanatı, tam da Antik görüşün daha doğru perspektif uygulamalarına engel olan ön kabullerinin yerine, aksi yönde ilerleyerek, yenilerini koyduğu için üstün modern perspektif uygulaması gelişebilmiştir. Öte yandan Riegl'in Geç Roma sanatını kaçınılmaz bir geçiş evresi (*unvermeidliche Durchgangsphase*) olarak tanımlaması (Riegl, 1901: 50, 68, 216) yanlış bir kanıya neden olmamalıdır. Çünkü Geç Roma stilinin var oluş amacı, stiller arası bir geçiş sağlamak için öncekini yıkıma uğratarak sonrakine olanak sağlamak değildir. Onun var oluş amacı, her stil gibi yine yalnız kendisidir. Geç Roma sanatı da her stil gibi kendi sanatsal isteminin ürünüdür.

Şu durumda, Riegl'in biyolojik-organizmik stil gelişimi paradigmasını takip ettiğini söylemek yerine, tarihsel diyalektik gelişim düşüncesini benimsediğini söylemek çok daha makul görünür. Öyle ki çok sayıda Riegl okuyucusu da, gerekli ve kaçınılmaz bir gelişim süreci fikrine bağlı olan bu sanat tarihi felsefesindeki Hegelci mirası vurgulamıştır (Zerner, 1976; Loh, 1986; Binstock, 2004a). Fakat ben şu aşamada, sıklıkla vurgulanan bu Hegelci yön üzerinde ısrar etmektense, Riegl'i aceleyle Hegelci olarak nitelemeye nazaran çok daha ihtiyatlı sonuçlara ulaşmak için, bu tarihselci paradigmanın bilhassa Riegl tarafından verilmiş biçimi üzerinde durmayı tercih ettim. Bunun sonucunda, Riegl'in tarihsel gelişim düşüncesinin diyalektik bir ivmeye sahip olmakla birlikte, bunun haptikten optiğe, kristalden

vorangegangenen Antike, eher noch weiter zu entfernen; aber sie hat an Stelle jener antiken Voraussetzungen des Kunstschaffens neue gesetzt, auf Grund deren allmählich in der nachfolgenden Zeit sich die moderne Übung der Linienperspective entwickeln konnte. Damit ist jedoch, wie zur Vermeidung eines naheliegenden Missverständnisses auf das entschiedenste betont werden muss, durchaus nicht gemeint, als ob der spätrömischen Kunst bloß die negative Aufgabe des Niederreißens, um für neue Bildungen Platz zu schaffen, zugefallen wäre; vielmehr hat sich auch die spätrömische Kunst jederzeit von positiven Zielen leiten lassen, die nur deshalb bisher Verkenntung gefunden haben"

organiğe, formsallıktan yüzeyselliğe (veya tüm bu uç noktaların tersi yönde), yalnızca kutupsallığın ritmi tarafından düzenlenen başka bir paradigmayı¹⁵³ ortaya çıkardığı anlaşılmıştır. Riegl'in sanat tarihi felsefesi, bir gelişim zincirinin yeri doldurulamaz halkaları olarak her stilin eşit değerde bulunduğu; sanat tarihinde diğerlerinden daha iyi, yani sanatın yüksek amacına diğerlerinden daha yakın hiçbir stilin bulunmadığı; dolayısıyla sanatsal değer ve sanat amacı bakımından herhangi bir hiyerarşik ilerleme durumunun kabul edilmediği; tarihin, uç noktalar arasındaki geniş aralık içindeki hareketiyle betimlendiği ve kendisini yalnız böylesi bir betimleme ile sınırlayan bir diyalektiktir.¹⁵⁴

Riegl'in sanat tarihi felsefesine dair burada söylenenlerin, Paul Feyerabend'in Riegl yorumunun neden olduğu gibi bir yanlış anlaşılmaya yönlendirmemesi için, son bir açıklamayı gerekli buluyorum. Feyerabend, sanatın ve bilimlerin doğası ve bunlardaki ilerleme düşüncesine ilişkin soruları ele aldığı *Wissenschaft als Kunst*¹⁵⁵ (1984) başlıklı eserinde, Riegl'in sanat kuramından yola çıkar ve şöyle bir iddiada bulunur:

Sanatta ilerleme ve çürüme yoktur. Fakat farklı stil biçimleri vardır. Her stil biçimi kendi içinde mükemmeldir ve kendi yasalarına uyar. Sanat, stil biçimlerinin üretimidir ve sanat tarihi, bunların ardışıklığının tarihidir. Bu görüş, Alois Riegl tarafından ilk kez 1901 yılında yayımlanan kitabı Spätromische Kunstindustrie'de büyük bir açıklıkla kurulmuş ve geliştirilmiştir (Feyerabend, 1984: 29).¹⁵⁶

Feyerabend daha sonra, Riegl'in sanat kuramında bulduğu bu düşüncenin tüm bilimler alanına uygulanabilir olduğunu göstermeye girişir. Buna göre, kuramların doğruluğu ve doğrulanabilirliği gibi bilimlerin ayırt edici özellikleri olarak sıklıkla atıfta bulunulan ölçütler, yalnızca belirli düşünce tarzlarında geçerli olduğundan, neyin doğru olarak kabul edilebileceği ve doğru ifadelerin nasıl doğrulanacağı, ilgili

¹⁵³ Riegl'in ardından, sanatın tarihsel gelişiminde kutupluluk anlayışının en etkili temsilcisi Wilhelm Worringer olacaktır (bkz. Worringer, 1921).

¹⁵⁴ Bu konu, "*Kunstwollen* Kuramının Hegelci Kaynakları Sorusu" başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

¹⁵⁵ Türkçesi: "Sanat Olarak Bilim".

¹⁵⁶ Orj. "In der Kunst gibt es keinen Fortschritt und keinen Verfall. Es gibt aber verschiedene Stilformen. Jede Stilform ist in sich vollkommen und gehorcht ihren eigenen Gesetzen. Kunst ist die Produktion von Stilformen und die Geschichte der Kunst die Geschichte ihrer Abfolge. Diese Auffassung wurde begründet und mit großer Klarheit entwickelt von Alois Riegl in seinem Buch Spätromische Kunstindustrie, zuerst publiziert im Jahre 1901."

bilimsel teorinin kendisi tarafından belirlenir. Feyerabend'in buradan vardığı sonuç, bilimlerin, Rieglci anlamda sanat olduğudur.

Feyerabend'in, Riegl'in sanat tarihi anlayışından hareketle vardığı sonuçlar, çalışmamızın sınırları dâhilinde değildir. Fakat burada bizim açımızdan önemli olan, “sanatta ilerleme yoktur” yargısının esasen Riegl'in düşüncesine tam uygunluk göstermediğidir. Riegl her ne kadar kendine özgü istemiyle tüm sanat stillerinin dışsal kriterlere göre ölçülemez olmasından dolayı, sanatta bir çürümeden söz edilemeyeceğini iddia etse de, bu şekilde sanat tarihinin bir ilerlemeden yoksun olduğunu söylemez. Esasen Riegl'in kuramında stillerin oluşturduğu birlik, Feyerabend'in söylediği gibi yalnızca bir “ardışıklık” değil, Riegl'in sanat tarihi de böyle bir “ardışıklığın tarihi” değildir. Riegl'in düşüncesinde stiller, “her ardılın önceki tarafından koşullandırıldığı ve hiçbir ardılın önceki halka olmaksızın olduğu gibi olamayacağı”¹⁵⁷ “bir gelişim zincirinin yeri doldurulamaz ve yerinden edilemez halkası”¹⁵⁸ olarak, tarihsel süreklilik ve bir bakıma ilerleme gösterir (Riegl, 1903: 2); yoksa Geç Roma stilinin, örneğin daha doğru perspektif uygulamalarına yönelik “kaçınılmaz bir geçiş evresi” olmasının bir anlamı olmazdı. Bununla birlikte Riegl'in sanat tarihi felsefesi, sanatın en yüksek amacının belli bir noktada gerçekleştirildiği, sanatsal değerde ilerleme fikrine bütünüyle uzaktır.

¹⁵⁷ Orj. “daß alles darauf Gefolgte durch das erstere bedingt ist und nicht so hätte erfolgen können, wie es sich tatsächlich ereignet hat, wenn jenes frühere Glied nicht vorangegangen wäre”

¹⁵⁸ Orj. “das unersetzliche und unverrückbare Glied einer Entwicklungskette”

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİR BÜTÜN OLARAK KUNSTWOLLEN KAVRAMI

*Estetik alanda ilkenin birliği, zamanla, toplumsal-tarihsel şekilde oluşur;
öyle ise o, birliğin aşamalarının gerçek oluşumuna uygun olarak,
doğası gereği yalnızca sonradan bir bütün olarak bilinip kavranabilir.*¹⁵⁹

Georg Lukács

Riegl'in, sanat tarihi ve estetik alanında bir sembol haline gelen özgün kavramı *Kunstwollen*, Hermann Bahr'dan Wilhelm Worringer'e, Otto Rank'tan Georg Lukács'a, Ernst Bloch'tan Erwin Panofsky'ye, Walter Benjamin'den Hans Sedlmayr'e, Ernst Gombrich'den Paul Feyerabend'a kadar pek çok Riegl okuyucusunu çeşitli bakımlardan cezbetmiş bir kavramdır. Bu etkili kavramın, Riegl tarafından tam bir açıklıkla tanımlanmamış olmasının ve kavramın oluşum aşamalarındaki ifadelerin çeşitliliğinin neden olduğu belirsizlik, Riegl'in en sık eleştirilen tutumudur. Riegl'in görüşlerinin, onun bilimsel gelişimi süresince önemli değişimler gösterdiği doğrudur. Otto Pächt'in eleştirisine göre ne zaman ele aldığı problemler bunu gerektirse ya da gerektiriyor gibi görünse, Riegl pozisyonunu gözden geçirir ve bazen kökten değiştirir. "Riegl'in yazılarının merkezi nosyonu olarak adlandırılan *Kunstwollen*, örneğin onun bilimsel gelişiminde ancak daha sonra baskın bir faktör olarak ortaya çıkar ve o zaman bile anlamı hızla değişir"¹⁶⁰ (Pächt, 1963: 188-9). *Kunstwollen*'in anlamı ele alınan problemler bağlamında değişiklik gösterir, çünkü sanatsal yaratımdaki üretici ve yönlendirici faktörü adlandıran *Kunstwollen* terimi, "Riegl tarafından bireysel bir sanat eserine, bireysel bir sanatçıya, tarihsel bir döneme, bir etnik gruba veya bir ulusa eşit olarak uygulanır"¹⁶¹ (Pächt, 1963: 190). *Kunstwollen*'in anlamındaki bir kararsızlık olarak görülen bu tutum, kimi eleştirmenler tarafından Riegl'in öğretisinin kavramsal zayıflığının açık kanıtı olarak değerlendirilir (Rampley, 2003: 16). Fakat eleştirilerin aksine benim

¹⁵⁹ (Lukács, 1963: 234) Orj. "die Einheitlichkeit des Prinzip entsteht im Ästhetischen allmählich, gesellschaftlich-geschichtlich, kann also naturgemäß nur, den real entstandenen Stufen der Einheit entsprechend, nachträglich als solche erkannt werden."

¹⁶⁰ Orj. "The so-called central notion of Riegl's writings, the *Kunstwollen*, for instance, appears as a dominant factor only late in his scholarly development and even then quickly changes its meaning."

¹⁶¹ Orj. "is applied by Riegl equally to an individual work of art, to an individual artist, to an historical period, to an ethnical group or to a nation."

burada vurgulamak istediğim, böylesi bir belirsizliğin, basitçe sistemin düzenlenmesi uğruna göze alınmış olmadığı, *Kunstwollen* kavramı için aksine gerekli ve verimli bir rol oynadığıdır. İddiam için Henri Zerner'in analizi yol göstericidir. Zerner'in belirttiği gibi “Riegl’in sanat tarihi teorisi, ekseriyetle yöntemine ilişkin olarak ilgi çekicidir. Uygulama, teoriyi değiştirir, zenginleştirir ve aksi durumda gözlemlenen veriden bağımsız olarak fazla düzgün çalışma riskini taşıyan bir sistemin düzenini bozar”¹⁶² (Zerner, 1976: 185). Riegl’in sisteminin yöntemine bağlılığıyla ilgili bu belirlenim, elbette *Kunstwollen* kavramı için de geçerlidir. Diğer bir deyişle, Riegl’in edinmeyi amaçladığı sanatsal gelişimin içsel birliğinin ilkesi, elbette formal olarak tanımlanmış bir kavramın, araştırma nesnesine ve genel gelişim tarihine empoze edilmesiyle, böylece nesnesine güç uygulamasıyla değil, kavramın anlamını nesnesinin ve tarihinin belirlemesine izin verilmesiyle edinilir. Böylece kavram, fiili oluşumun kendisi tarafından belirlenirken, doğal olarak birliğin aşamalarındaki çeşitliliği de kendinde barındırır. Konuyla ilgili daha kapsamlı bir anlayış geliştirilmesi için, burada *Kunstwollen*’in, bilhassa bir sanat kavramı olarak genel oluşum sürecine, ardından muhalif bir kavram olarak kökenlerine ve son olarak bütүнleştirici bir kavram olarak konumuna yönelik üç aşamalı bir inceleme planlanmıştır.

4.1. KUNSTWOLLEN KAVRAMININ OLUŞUMU

Kunstwollen kavramının, bir sanat terimi olarak kökenine ilişkin mevcut incelemelerde, bu kavramın, Carl Rumohr’un *Italianische Forschungen*¹⁶³’inde (1827-1831) bulunan “*künstlerisches Wollen*” ifadesinden (Rumohr, 1920: 74) bir birleşim yoluyla oluşturulmuş olabileceğine dair görüşler mevcuttur (Olin, 1992: 71-2, 208-9). Ne var ki Riegl’in böyle bir referansı bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra Guido Kaschnitz-Weinberg’in, *Spätrömische Kunst-Industrie* üzerine olan inceleme yazısında dikkat çektiği üzere, bir çağın sanatsal istenci ile ilgili olarak psikolojik anlamıyla *Kunstwollen* konseptinin yaratıcısı Riegl değildir (Kaschnitz-Weinberg,

¹⁶² Orj. “Riegl’s theory of art history is interesting mostly in relation to his method. The practice inflects the theory, enriches it, and disturbs a system that would otherwise run the risk of functioning too smoothly regardless of observed data.”

¹⁶³ Türkçesi: “İtalyan Araştırmaları”.

1929: 208). Yunan ve Mısır sanatının oluşum ilkelerindeki temel farklılıklar üzerine incelemesinde Heinrich Brunn, ‘sanat istemi’ konseptini estetik değerlendirmeye zaten açmıştır. Burada Mısır sanatının üstünlükleri ve kusurları, “Mısırlıların başka türlü ve daha iyi şekillendiremeyecekleri”¹⁶⁴ ile değil, “aksine başka türlü şekillendirmek istemedikleri”¹⁶⁵ ile ilgili olarak değerlendirilir (Brunn, 2012: 100). Riegl hâlihazırda estetik değerlendirmeye açılmış böylesi bir bakış açısını kendine hareket noktası olarak almış olabilir. Öte yandan Riegl’in çığır açıcı önemi, *Kunstwollen*’i bir sanat terimi olarak uygulamaya koymasının yanı sıra, hatta bundan ziyade, ‘sanat istemi’ düşüncesini bilimsel bir yöntemle, disiplinli, kapsamlı şekilde kuramsallaştırarak ele almış olmasında bulunur.

Kunstwollen kavramı ilk kez 1893 yılında *Stilfragen*’da ortaya çıktığında, Riegl bu kavramı, mekanik-materyalist sanat teorisine karşı mücadelesinde, özgür yaratıcılığın bir ifadesi olarak ve özel bir vurgulama olmadan kullanır (Riegl, 1893: VII). *Kunstwollen*’in bu ilk kullanımında, Riegl’in ne yeni bir buluş ne de özgünlük iddiası vardır. Aksine Riegl *Kunstwollen* ifadesini, materyalist teorinin öncüsü kabul edilen Gottfried Semper’in, bu teoriden kesinlikle ayrı tutulması gerekliliğine ilişkin görüşünü beyan ederken, özgür sanat istemi düşüncesinin hâlihazırda Semper’de bulunduğunu ima eden bir cümle içinde kullanır. *Kunstwollen* kavramının ilk kez görüldüğü bu cümlede Riegl şöyle demektedir: “Bu şüphesiz, özgür yaratıcı *Kunstwollen*’in yerine esas olarak mekanik-materyalist bir taklit içgüdüğü yerleştirmek isteyecek muhtemelen son kişi olan Gottfried Semper’in zihninde meydana gelmedi”¹⁶⁶ (Riegl, 1893: VII). Buna göre *Kunstwollen* burada yeni bir ilke olarak ortaya çıkmak şöyle dursun, nispeten yeni olan materyalist teori tarafından tehdit edilen geçmiş sanat görüşünün aydınlatılması ve bir ölçüde ona dönülmesinin gerekliliğine ilişkin bir kanaat bağlamında ortaya çıkmıştır. Riegl’in, *Kunstwollen* teriminin doğuşuna sebep olan materyalist sanat teorisine yönelik itirazı, başlı başına ele alınması gereken bir mesele olduğundan, bir sonraki bölüme bırakılmıştır. Bu meselenin, ayrıntılı bir incelemenin konusu edilmesi, yalnızca *Kunstwollen* kavramının doğuşuyla ilgili temel bir problem olmasından dolayı değil,

¹⁶⁴ Orj. “dass die Aegypter nicht anders und besser hätten bilden können”

¹⁶⁵ Orj. “sondern dass sie nicht anders bilden wollten”

¹⁶⁶ Orj. “Dies geschah gewiss nicht im Geiste Gottfried Sempers, der wohl der Letzte gewesen wäre, der an Stelle des frei schöpferischen Kunstwollens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen.”

aynı zamanda Riegl'in buradaki muhalefetine, doğrudan Semper'e yönelik olduğuna dair yanlış değerlendirmelerin sürdürülmesi ısrarına son verme amacından dolayıdır.

Kunstwollen kavramı, *Stilfragen*'da adeta sıradan bir ifade olarak ortaya çıkışının yanı sıra, kritik bir önem kazandığı *Spätrömische Kunst-Industrie*'ye (1901) dek, ender denilebilecek sayıda kullanılmıştır. İlk kez ortaya çıktığı *Stilfragen*'da (1893) altı kez, daha sonra *Das Rankenornament* (1894) başlıklı kısa metinde iki kez ve kitap incelemesi olan *Review of Das Kreuz von St. Trudpert*'te (1895) bir kez olmak üzere vurgusuz şekillerde görülür (Riegl, 1894: 122, 128; 1895: 304). *Kunstwollen*, Riegl'in temel teorik el yazması *Historische Grammatik*'te (1897/8-1899) bile yalnızca iki kez geçer. Üstelik Riegl bunların hiçbirinde *Kunstwollen*'i tanımlamamıştır. Buna rağmen tüm sanat görüşü, daha sonra *Kunstwollen*'de etkili bir şekilde birlikli hale gelir.

Riegl *Stilfragen*'da sanatı, “içkin sanatsal dürtü”¹⁶⁷nün sonucu olarak açıklar (Riegl, 1893: VII). Böyle temel bir biçimlendirme dürtüsü, *Kunstwollen*'in ilk anlamı olarak kabul edilebilir. Çünkü *Spätrömische Kunst-Industrie*'de Riegl, “*Stilfragen*'da, sanat eserinde belirli ve amacının bilincinde olan bir *Kunstwollen*'in sonucunu görerek, teleolojik bir görüşü savundum”¹⁶⁸ (Riegl, 1901:5) dediğinde, *Stilfragen*'daki sanat açıklamasının, *Kunstwollen*'i tarif ettiğine işaret eder. Bununla birlikte *Kunstwollen*'in *Stilfragen*'daki anlamı, yani “içkin sanatsal dürtü”, *Spätrömische Kunst-Industrie*'de kazanmış olduğu anlama kıyasla oldukça sıradandır. Çünkü burada *Kunstwollen* artık bir ‘teleolojik ilke’ olarak, ‘sanatsal gelişimin yönlendirici faktörü’ olarak bulunur (Riegl, 1901: 5). Yine de *Kunstwollen*'in anlamındaki bu gelişim şaşırtıcı değildir, çünkü aradan geçen sekiz yılda, özellikle *Historische Grammatik*'te, görsel temsilde işleyen biçimsel yasaların, aslında, zihnin nesnesini organize etmesini sağlayan algı yasaları olduğunun anlaşılması, biçimsel sonuçlardan daha fazlasına neden olmuştur. Artık sanatsal temsil, görmek istediğimiz, görmek için mücadele ettiğimiz, çünkü gerçekte öyle olduğunu tasarladığımız dünyadır. Dolayısıyla *Kunstwollen* artık sanat yaratım dürtüsünden fazlasıdır, hatta yalnızca insanın dünya ile ilişkisini, ona bakışını tasvir etmekle kalmayan, aynı zamanda dünyayı özgürleştiren bir ilke halini almıştır.

¹⁶⁷ Orj. “immanenter künstlerischer Trieb”

¹⁶⁸ Orj. “in den „Stilfragen“ eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens erblickte”

Ne var ki *Kunstwollen* kavramını açıklamak için, basitçe bir form verme dürtüsü olarak ortaya çıktığını ve en sonunda tüm sanatsal gelişimin özgür yönlendirici faktörü haline geldiğini söylemek yeterli değildir. Çünkü onda Riegl'in tüm sanat bilimi görüşü işlenmiştir. Hatta *Kunstwollen*, her şeyden önce Riegl açısından sanat araştırmasının bilimselliği ve özgürlüğü için kuramsal bir garanti olarak anlaşılmalıdır. Kaschnitz-Weinberg'in haklı olarak işaret ettiği gibi, “*Kunstwollen* kavramının kurgulanışı”, Riegl'in “kendisinin, henüz tam olarak yaratılmamış bilimsel sisteminin yetersizliğini sezgisel olarak kabul ettiğini açıkça göstermektedir.”¹⁶⁹ Çünkü Riegl'a göre sanat araştırmasının bilimsel özgürlüğünün kazanılması, “ne kadar evrensel olursa olsun, *a priori* şekilde kurulmuş gelişim resminin dışsal olarak uyarlanmış inşası yerine, teleolojik olarak kavranan gelişimin içsel zorunluluğunu koymayı”¹⁷⁰ gerektirir (Kaschnitz-Weinberg, 1929: 198). Bu kanaat, Riegl'in bilimsel gelişiminin en erken aşamasında köklenip giderek yoğunlaşarak belirginleşen bir düşünce süreciyle kazanılmıştır. Buna uygun olarak başlangıçta pek de orijinal olmayan psikolojik bir anlamla ortaya çıkan *Kunstwollen*, ancak *Spätrömische Kunst-Industrie*'ye geldiğinde, sanatsal gelişimin teleolojik ilkesi olarak kavramsallaştırılabilinmiştir. *Kunstwollen*'in farklı şekillerde ama her sanatsal yaratımda bulunduğu anlaşılmayla, artık sürekliliğin içkin olarak ortaya çıkarılması ve böylece sanatın tarihsel gelişiminin kendi başına ve birlikli olarak kavranması sağlanabilir. Nihayet Riegl, böylece sanat bilimi sisteminin özgürlük ve tam bilimselliğini, *Kunstwollen* kavramının, sanatsal gelişimin içkin teleolojik ilkesi olarak edinilmesiyle kazanır.

Her bakımdan özgürlük ve birlik düşüncesiyle çevrilen *Kunstwollen* kavramının oluşumu ile ilgili olarak, Riegl'in bilhassa Viyana'da gerçekleşen dönemin sanatçı hareketleri ile ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir ve bu aşamada gerçekten aydınlatıcı olabilir. Riegl'in sanat kavrayışının, 1897 yılında Avusturya Sanatçılar Birliği¹⁷¹,nden ayrılan Gustav Klimt liderliğindeki bir grup sanatçı¹⁷²

¹⁶⁹ Orj. “Die Konzeption des Begriffes vom Kunstwollen zeigt deutlich, daß er selbst schon intuitiv die Unzulänglichkeit des kaum geschaffenen naturwissenschaftlichen Systems erkannte”

¹⁷⁰ Orj. “an Stelle der von außen her angepaßten Konstruktion eines a priori angelegten Entwicklungsbildes, so universell es auch gefaßt war, die innere Notwendigkeit der teleologisch erfaßten Entwicklung zu setzen”

¹⁷¹ *Die Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus*

¹⁷² Grubun önde gelen diğer isimleri Josef Hoffmann, Carl Moll, Josef Maria Olbrich, Koloman Moser, Josef Engelhart, Ernst Stöhr, Wilhelm List ve Max Kurzweil'dir (Charles ve Carl, 2012).

tarafından kurulan *Wiener Secession* derneğinin¹⁷³ görüşleriyle uyumlu olduğu ve hatta *Kunstwollen* kavramının, *Secession* grubunun sloganıyla tutarlı bir estetik ilkeye bağlılık olarak yorumlanabileceği ileri sürülmüştür (Iversen, 1993: 21). Viyana *Secession* binası kapı alınlığında yazılı bu ünlü slogan, “*der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*”, yani “çağın kendi sanatı, sanatın kendi özgürlüğü” ifadesi altında, tarihsel-kültürel sanat tabuları ve kısıtlamalarından olduğu kadar, sanat ve zanaat arasındaki yapay ayırmadan da özgürleşme amacı bulunur.

Riegl’in, 1903 tarihli *Moderne Denkmalkultus*¹⁷⁴ metninde, “her çağın kendi sanatı”¹⁷⁵ parolasının geçerliliğini vurgulaması dolayısıyla, onun *Secession* grubunun sloganını onayladığı söylenebilir gerçi, fakat Riegl’in hemen ardından gelen ifadeleri, tam da bu slogana bir uyarı niteliğindedir:

Estetik kurtuluşun görsel sanatlar aracılığıyla bulunabileceği kanaatiyle dolu bir çağ, geçmiş sanat dönemlerinin anıtları olmaksızın bunu başaramazdır: Kültür hazinemizden yalnızca Antik Çağın heykellerini ve 15. ile 17. yüzyılın resimlerini çıkarmayı düşünün ve bunun, modern sanat ihtiyacımızı giderme becerisi bakımından bizi ne kadar yoksullaştıracakını hesaplayın (Riegl, 1903: 59).¹⁷⁶

Kunstwollen kuramının, ‘her çağın kendi sanatı ve her sanatın kendi özgürlüğü’ gibi bir parola ile tutarlılık gösterdiği doğrudur. Yalnız Riegl açısından böyle bir sanatsal özgürlük, tarihsel gelişimin sağladığı kazanımlardan tamamen ilgisiz olarak düşünülemez. Riegl’in sanat tarihi felsefesi, bir önceki bölümde açıklandığı gibi, her stil çağının dışsal kriterlere göre ölçülemez kendine özgü istemiyle, onlara eşit değerde meşruiyet kazandırırken, böylesi bir sanatsal özgürlüğü, halkların ve çağların sanatlarında tarihsel diyalektik gelişimi gözeterek savunur.

Sanatın özgürlüğü düşüncesine ek olarak, *Secession* hareketinin, sanat ve zanaat ayrımı gözetmeksizin tüm insani yaratımları, yaşamın her alanını estetik

¹⁷³ *Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs Wiener Secession*

¹⁷⁴ Eserin tam adı, *Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*’dur. Bu eser, 2015 yılında Erdem Ceylan tarafından, “Modern Anıt Kültü: Doğası ve Kökeni” başlığıyla Türkçeye kazandırılmıştır.

¹⁷⁵ Orj. “Jeder Zeit ihre Kunst”

¹⁷⁶ Orj. “Es ist überhaupt eine Zeit gar nicht abzusehen, die von der Überzeugung erfüllt, durch die bildende Kunst ästhetische Erlösung finden zu können, der Denkmale vergangener Kunstperioden entraten könnte: man denke sich bloß die Bildwerke der Antike und die Gemälde des XV.-XVII Jh aus unserem Kulturschatze hinweg und berechne sich, um wieviel wir dadurch mit Bezug auf die Fähigkeit zur Stillung unseres modernen Kunstbedürfnisses ärmer werden würden.”

değerlendirmeye açma çabası, Riegl'in yüksek sanatlar ile sözde küçük sanatlar arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran ve hatta gerçek bir sanat dilinin, genel sanat yasasının, kendini bilhassa halkların tarihsel-kolektif üretimlerinde, ikonografik figürlerin ön planda olmadığı bu anonim uygulamalı sanatlar dünyasında gösterdiği düşüncesi ile tutarlıdır. Tüm bu uyuma rağmen, Riegl'in metinlerinde *Secession* hareketiyle ilgili olarak aslında yalnızca Cava asıllı Hollandalı bir ressamın eserlerine dair yorumu gösterilebilir (Riegl, 1907: 13). Bu ressam, 1900 yılındaki yedinci *Secession* sergisinde yer alan ve Gustav Klimt'i, özellikle de onun *Jurisprudence* ve *Beethoven* frizlerini etkilemiş olmasıyla tanınan Jan Toorop'tur. Bunun dışında Riegl'in bu yeni sanat¹⁷⁷ ile ilgili bir değerlendirmesine rastlamak oldukça güçtür. Sonuç olarak “çağın kendi sanatı, sanatın kendi özgürlüğü” sloganında kristalleşen amaçlar ile Riegl'in *Kunstwollen* konsepti arasındaki uyum¹⁷⁸ göz ardı edilemez ise de, Riegl'in *Kunstwollen* kavramının gelişimini, *Secession* grubunun sanatsal devrimiyle ilişkilendirmek için Riegl cephesinden gösterilebilecek yeterli kanıt yoktur. Öte yandan, *Kunstwollen* kavramının doğuşu ve gelişimi ile ilgili olarak, Riegl'in hemen her eserinde kendini gösteren materyalist-teknik estetiğe yönelik muhalif tavrı, kesinlikle çok daha etkilidir.

4.2. KUNSTWOLLEN KAVRAMININ SEMPERCİLİĞİN ELEŞTİRİSİ DOLAYISIYLA KAZANILMASI

Riegl'in genel sanat bilimi olarak estetiği, hemen her ayrıntısında, sanat tarihini bütün öznel yargılardan kurtarıp, gerçek bir bilim düzeyine yükseltme çabasıyla doludur. Böylesi bir çabada Riegl'a, onun uygulamalı sanatlar müzesinde çalışması da yardımcı olmuştur. Bu tecrübesi sırasında yöneldiği dekoratif sanatlar, desenler ve süsleme üzerine incelemeleri, Riegl'ı teknik süreçlerin belirleyiciliğini vurgulayan materyalist-teknik varsayımın yetersizliği düşüncesine götürmüştür. Zira

¹⁷⁷ Avusturya'da *Wiener Secession* veya *Secessionstil* adını alan sanat hareketi, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında büyük ölçüde eşzamanlı bir gelişimle tüm Avrupa'da yayılmış olan, uygulamalardaki bazı farklılıklar ile birlikte benzer amaçlar altında birleşen ve genel olarak **Art Nouveau** olarak adlandırılan yenilikçi sanat hareketinin bir parçasını oluşturur. Bu akım, Almanya'da *Jugendstil*, İtalya'da *Stile Liberty*, Belçika'da *Le Style des Vingt*, Büyük Britanya'da *Modern Stil* ve İspanya'da *Modernismo* gibi çeşitli adlandırmalarla karşımıza çıkar (Selz ve Constantine, 1960: 11).

¹⁷⁸ Riegl'in *Kunstwollen* kuramının ve özellikle onun süsleme teorisinin, Viyana *Secession* grubu ile ilişkili olarak ele alındığı bir tez, C. Jenkins tarafından “*Ornament and the Vienna Secession: A Study of the 1902 Beethoven Exhibition*” başlığıyla *The City University of New York*'ta yazılmıştır (2019).

ilkel kavimlerin pek çoğunda desenlerin şaşırtıcı derecede bir el becerisi sergilediği anlaşılnca, sanat tarihindeki stil çeşitliliğinin teknik beceriye dayalı bir gelişimle açıklanamayacağı, üslûplar arasındaki ayrımın ancak uygulayıcılarının amaçlarının değişmiş olmasından kaynaklanabileceği düşüncesi perçinlenir. Sanat tarihindeki stilistik değişimlerin, özsel olarak materyal ve teknik kaynaklı olmamakla birlikte, kesinlikle rastlantısal da olmayıp, sanat amaçlarındaki değişimleri dile getirdiği düşüncesi, en küçük süslemeden en büyük anıtsal yapıya kadar izlenebilecek biçimsel değişimlerin nedensel araştırmasında, Riegl’ı *Kunstwollen* kavramını üretmeye itmiştir. Bu bakımdan, bir kavram olarak *Kunstwollen*’in ortaya çıkışı, Riegl’ın birincil muhalif amacı göz önüne alınmadan tam olarak anlaşılamaz.

Riegl’ın çalışmalarında materyalist-teknik teoriye karşı yinelenen polemiğin, sıklıkla doğrudan Gottfried Semper’in görüşlerine karşı geliştirildiği söylenir. Söz gelimi Riegl’ın en etkili yorumcularından biri olan Erwin Panofsky’nin dediğine göre, sanatsal yaratımın altında yatan yasaların bilgisinden önce, bu yasaların özerkliğini sağlama zorunluluğu hisseden Riegl, özerklik düşüncesini “çeşitli bağımlılık teorilerine karşı”, ama “özellikle Gottfried Semper’in materyalist-teknik görüşüne karşı”¹⁷⁹ geliştirmiştir (Panofsky, 1920: 322-3). Ya da örneğin Arnold Hauser, Riegl’ın, materyalist-pragmatist teorinin temsilcisi olarak doğrudan Gottfried Semper’e saldırdığını ve bu polemik sırasında kendi teorisini geliştirdiğini söyler (Hauser, 1967: 216). Neticede, Friedrich Piel tarafından dile getirilen, “Riegl, Semper’in ‘materyalizmine’ çok keskin bir şekilde karşı çıktı”¹⁸⁰ şeklindeki iddia (Piel, 1963: 33), Riegl’ın alımlama tarihinde hiç de az rastlanan bir yorum değildir.

Gerçekten Riegl, anıtsal mimari eserleriyle bilhassa Viyana şehir merkezini süsleyen bu ünlü Alman mimar ve teorisyenin adını, söz konusu tartışmalar sırasında sıklıkla kullanır ve hatta açıklamalarında materyalist teoriye dair başka bir isim görmek dahi çok zordur. Fakat bu bölümde göstermeyi hedeflediğim üzere, Riegl’ın muhalefeti Semper’e değil, Sempercilere yöneliktir ve eleştirilerinin hedefinde Semper’in bulunmadığını görmek, o kadar da ayrıntılı bir okumayı bile gerektirmez. Riegl’ın eleştirisindeki “Semperci teori” diye anılan mekanik görüş; sanat eserini özsel olarak maddi, pratik ve teknik faktörlere bağımlı kılan bu materyalist teori,

¹⁷⁹ Orj. “gegenüber den vielfältigen Abhängigkeitstheorien, vor allem gegenüber der materialistisch-technologischen Auffassung Gottfried Sempers”

¹⁸⁰ Orj. “Riegl wandte sich in aller Schärfe gegen Sempers ‘Materialismus’”

zaten Riegl tarafından örneğin *Spätrömische Kunst-Industrie*'de “sözde Semperci teori” (*die sogenannte Semper'sche Theorie*) olarak ifade edilir. Bu şekilde Riegl, hiç değilse materyalist-teknik sanat teorisini doğrudan Semper'e dayandırmanın kendisi olmadığını vurgular.

Bu teori, genellikle Gottfried Semper'in adıyla ilişkilendirilen ve sanat eserinin kullanım amacı, ham madde ve tekniğin mekanik bir ürününden başka bir şey olmaması gerektiği teorisidir. Ortaya çıktığı tarihte bu teori haklı olarak hemen önceki Romantizm döneminin tamamen belirsiz fikirleri karşısında önemli bir ilerleme olarak görülüyordu; ancak bugün, nihayet tarihe karışması için yeterince olgunlaştı, çünkü başlangıçta kesin doğa araştırmalarının en yüksek zaferinin varsayıldığı geçen yüzyılın ortalarından diğer birçok teori gibi, Semperci teori de nihayet materyalist metafiziğin bir dogması olarak vuku buldu.

Sanat eserinin özüne ilişkin bu mekanik görüşünün aksine, -gördüğüm kadarıyla ilk olarak ben- Stilfragen'da, sanat eserinde belirli ve amacının bilincinde olan bir Kunstwollen'in sonucunu görerek, teleolojik bir görüşü savundum ki bu, kullanım amacı, ham madde ve teknik ile mücadelede üstün gelen bir istemdir. Bu son üç faktörün, dolayısıyla artık sözde Semperci teorisin düşündüğü gibi pozitif, yaratıcı bir rolü yoktur, aksine daha çok engelleyici ve negatif bir rolü vardır: Onlar adeta tüm ürünlerdeki uyumsuzluk etkenlerini oluşturlar (Riegl, 1901: 5).¹⁸¹

Şu halde, sanat eserini kullanım amacı (*Gebrauchszweck*), ham madde (*Rohstoff*) ve tekniğin (*Technik*) mekanik bir ürünü olarak değerlendiren Semperci teori, Riegl'a göre sanatsal yaratımı özünden kavramak bakımından yetersiz olması bir yana, böyle bir kavrayışı, tam da sanat eserinin özü kabul ettiği değerlendirme kriterleri ile engellemektedir. Çünkü bu öğelerin, sanat eseri için gerçek anlamda bir yaratıcı rolü olmadığı gibi, çoğu zaman engelleyici bir rolü vardır. Bu öğeler her zaman amaçlı bir

¹⁸¹ Orj. “Es ist dies jene Theorie, die in der Regel mit dem Namen Gottfried Sempers in Verbindung gebracht wird, und derzufolge das Kunstwerk nichts anderes sein soll, als ein mechanisches Product aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Diese Theorie wurde zur Zeit ihres Aufkommens mit Recht als ein wesentlicher Fortschritt gegenüber den völlig unklaren Vorstellungen der unmittelbar vorangegangenen Zeit der Romantik angesehen; heute ist sie aber längst reif dazu, endgiltig der Geschichte einverleibt zu werden, denn wie so viele andere Theorien aus der Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts, in denen man ursprünglich den höchsten Triumph exacter Naturforschung vermuthete, hat sich auch die Semper'sche Kunsttheorie schließlich als ein Dogma der materialistischen Metaphysik herausgestellt.

Im Gegensatz zu dieser mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes habe ich -soviel ich sehe als Erster- in den „Stilfragen“ eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewussten Kunstwollens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt. Diesen drei letzteren Factoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Semper'sche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungscoefficienten innerhalb des Gesamtproductes.”

yaratım istemine uyabildikleri ölçüde veya o istemi yerine getirmek üzere orada bulunur. “Sanatın Grameri” bölümünde, Rieglci yöntem öğretisine dair analizde gösterildiği gibi, sanat tarihi yazımında Riegl etiyolojik bir yaklaşımı benimsemiştir. Ancak bu yaklaşım, özel bir sanatsal fenomenin ortaya çıkmasını tetikleyen mekanik nedenlerin analizi şeklinde değildir. Riegl bilakis “nihai nedenler”i (*die finalen Ursachen*) arar.

Riegl’in *Stilfragen*, *Historische Grammatik* ve *Spätrömische Kunst-Industrie* başta olmak üzere, neredeyse tüm eserlerinde birçok şekilde ifade ettiği Semperci teoriye muhalefetini değerlendirmek için, ilk olarak Semper’in iddia edilen materyalizmi (veya mekanizmi) ele alınmalıdır. Bu, 20. yüzyıl boyunca, özellikle Erwin Panofsky ve Lionello Venturi gibi etkili tarihçi ve eleştirmenler tarafından tekrarlanan ve bugün bile sık sık duyabileceğimiz bir suçlamadır. Semper’e yönelik belki de en keskin suçlayıcı ifade Venturi’ye aittir. Venturi’nin dediğine göre, “teknik güdülere genel değer ve estetik hak iddiası veren Semper idi. O, tüm idealizmin karşıtıdır ve Darwinci türden doğa bilimlerine eğilimlidir. Sanatın içsel yaşamıyla değil, asli olduğu düşünülen formların evrimi ile ilgilenir. Sanattaki temel biçimlerin, türlerin ve simgelerin kökenini teknikte bulabileceğine inanır.”¹⁸² (Venturi, 1964: 222). “Semper ve takipçileri” Venturi açısından birbirinden ayrılmazdır, çünkü hepsi de “yaratıcı ruhu dikkate almayan, amaç, materyal ve teknikle nitelendirilmiş stile sahiptir”¹⁸³ (Venturi, 1964: 281).

Elbette doğrudan Semper’e yönelen böylesi suçlamaları, bir yanlış anlaşılmadan kaynaklandığı iddiasıyla ısrarla uyarılar da yok değildir. August Schmarsow, Semper’e yönelik yanlış değerlendirmeleri düzeltmeye çalışanlar arasında önde gelir. Schmarsow’un belirttiğine göre, sanat eserinin kullanım amacı, ham madde ve tekniğin mekanik bir ürününden başka bir şey olmadığını savunan Semperci düşünce, üç cilt halinde planlanan, ancak mimariye yönelik olan bölümün eksik olmasıyla, aslında tamamlanamamış olan bir eserden, yani Semper’in

¹⁸² Orj. “It was Semper who gave general value and aesthetic pretension to technical motives. He is the adversary of all idealism and tends to natural science of the Darwinian type. He is not interested in the intimate life of art, but in the evolution of forms assumed essential. He believes he is able to find in technique the origin of essential forms, of types and symbols in art.”

¹⁸³ Orj. “Semper and his followers had qualified style by aim, materials, and techniques without taking the creative spirit into account.”

*Stil*¹⁸⁴’inden, daha doğrusu iki cilt halinde kalmış bu eserin yanlış yorumlanmasından kaynaklanmaktadır (Schmarsow, 1905: 3). Gerçekten Semper’in metinlerini incelerken, bunlarda sıklıkla sanatta materyalist ilkelerin tarihsel kökeni ve gelişimi üzerine çalışmalar yürütülmüş olmasına rağmen, aslında onun teknik ve materyalist indirgemeciliğe karşı bir duruş sergilediğini görmek hiç de zor değildir. *Stil*’in hemen başlarında geçen şu cümle ile ortaya konan kavrayışa göre,

bilakis materyal, düşünceye hizmet eder ve görünüm dünyasında hiçbir şekilde düşüncenin duyusal tezahürü için tek başına belirleyici değildir. Düşünceyi görünüme getiren form, yapıldığı malzeme ile çelişmemelidir, yalnız bu haliyle materyalin sanat olgusuna bir faktör olarak eklenmesi mutlak surette zorunlu değildir (Semper, 1860: XV).¹⁸⁵

Semper’in belirttiğine göre, sanatsal görünüm için biricik yetkili olmayan materyal, düşüncenin hizmetinde ise, o zaman Venturi’nin Semper’i tüm idealizmin karşıtı olarak yargılayan iddiası, koşulsuz geçerliliğini koruyamaz. Çünkü Semper en başta düşünceye, materyale form verme işlevini tanımıştır.

Venturi’nin diğer eleştirisine, yani Semper’in Darwinci doğa bilimlerine meyilli olduğu iddiasına gelince; böyle bir iddia, Semper’in metinlerine yönelik aceleci bir değerlendirme neticesinde pekâlâ mümkündür. Zira Semper, bilhassa mimari semboller ve üsluplar üzerine incelemelerinde, sıklıkla doğal türlerin kökenleri ve gelişimleri ile ilişki kurar. Semper’in mimari semboller üzerine verdiği 1854 yılı Londra konferansında (*Über architektonische Symbole*) ifade ettiği üzere, “midye ve mercan kabuklarının bir zamanlar içlerinde yaşayan organizmalara ilişkin bilgi vermesi gibi, mimari eserler de aynı sadakatle insanlığın doğa tarihini anlatır”¹⁸⁶ (Semper, 1884a: 292-3). Öte yandan Semper, mimari stil üzerine verdiği

¹⁸⁴ Eserin tam adı, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*’tir. Türkçesi: “Teknik ve Tektonik Sanatlarda Stil veya Pratik Estetik”. Söz konusu eserin ilk cildi tekstil sanatı, ikinci cildi ise seramik sanatı, ahşap sanatı, taş konstrüksiyon ve metal konstrüksiyon üzerinedir (Semper, 1860, 1863).

¹⁸⁵ Orj. “doch vielmehr der Stoff der Idee dienstbar, und keineswegs für das sinnliche Hervortreten der letztern in der Erscheinungswelt alleinig massgebend ist. Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee, darf dem Stoffe aus dem sie gemacht ist nicht widersprechen, allein es ist nicht absolut nothwendig dass der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete.”

¹⁸⁶ Orj. “Die Werke der Architektur erzählen die Naturgeschichte der Menschheit ebenso treulich, wie die Muscheln und Korallenbäume von den niederen Organismen, die sie einst bewohnten, Nachricht geben.”

1869 yılı Z rih konferansında (* ber Baustyle*), Darwinci  ğretinin sanat alanına uygulanabilirliğine dair   phesini açıkça belirtmi tir:

 nsanın, k  k  yaratıcının özel dünyasında, Darwinci türlerin kökeni öğretisi, anıt çalışmalarının gösterdiği şey göz önüne alındığında, biraz tartışmalı görünmektedir [...].

Eski anıtlar, çok doğru bir şekilde, soyu tükenmiş sosyal organizmaların fosille mi  kabukları olarak betimlenir, ancak bunlar, salyangoz kabukları gibi onların sırtında b y mediler, mercan resifleri gibi k r bir doğa sürecinden kaynaklanmadılar, aksine bunlar, anlama yetisini, doğa gözlemine, dehayı, istenci, bilgiyi ve gücü etkin hale getiren insanın  zg r yaratımlarıdır (Semper, 1884b: 401).¹⁸⁷

Semper'in, Darwinci öğretinin sanat alanına uygulanabilirliğiyle ilgili endişesi, sanatsal yaratımların, k r bir doğa sürecinin değil, bilgisi ve istenciyle insan iradesinin ürünleri olmasından dolaydır. Bu demektir ki Venturi'nin iddia ettiği gibi, Semper'in sanat araştırmasında Darwinci türden doğa bilimlerine eğilimli olduğu, onun çalışmalarını tarif etmek için kesinlikle yeterli değildir. Gerçi Semper'in oğlu Hans Semper dahi babasının teorilerini Darwin ile ili kilendirmi tir (H. Semper, 1880: 4), fakat öte yandan Harry Mallgrave, Semper'in tutumunu "anti-Darwinizm" olarak niteleyecek kadar ileri gider (Mallgrave, 1996: 364). Burada Semper'e yönelik benzer bir yaklaşım geliştirdiğimiz Leopold Ettlinger ise, Semper'in, evrim ilkesinin sanat ve mimariye uygulanabileceğine kesin olarak inandiğını, ancak Darwin'in yöntemini sanata olduğu gibi aktarmak istemediğini yazmıştır (Ettlinger, 1964: 59). Sonuç olarak Semper, doğrudan kendisinden yapmış olduğum alıntılarda da gösterildiği üzere, evrimsel karşılaştırmalı anatomi modelini mimari geli im tarihine aktarmı sa da, her zaman sanatın tinsel bağını dikkate almı tır.

Gottfried Semper ve Semperci teori ile ilgili olarak, konumuz açısından daha esaslı bir  nem te kil eden problem, Semperci teorinin materyalist ve teknik indirgemeciliğini doğrudan Semper'e bağlayan ele tirmenlerin, bunu sıklıkla

¹⁸⁷ Orj. "Darwin'schen Artenentstehungslehre auf die besondere Welt des kleinen Nachsch pfers, des Menschen, doch einigermaßen bedenklich erscheinen, angesichts dessen, was die Monumentenkunde zeigt [...].

Man bezeichnet sehr richtig die alten Monumente als die fossilen Gehäuse ausgestorbener Gesellschaftsorganismen, aber diese sind letzteren, wie sie lebten, nicht wie Schneckenh user auf den Rücken gewachsen, noch sind sie nach einem blinden Naturprozesse wie Korallenriffe aufgeschossen, sondern freie Gebilde des Menschen, der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte."

Riegl'in *Kunstwollen* kuramının eleştirel temelini kendilerine bir dayanak olarak gerçekleştirmiş olmalarıdır. Dolayısıyla Semper'e yönelik eleştirinin perçinlenmesindeki sebep, yalnız Semper'in yanlış yorumlanması değil, Riegl'in Semperci teoriye muhalefetine de yanlış yorumlanmasıdır.

Riegl'in sanat materyalizmi eleştirisi doğrudan Semper'e yönelik değildir. Her şeyden önce Riegl açısından "Semperciler ile Semper arasında keskin ve sıkı bir ayrım vardır"¹⁸⁸ (Riegl, 1893: VII). Riegl'in ifade ettiği üzere, "en eski süsleme ve sanat formlarının teknik-materyalist oluşumu teorisi genellikle Gottfried Semper'e atfedilir", ancak "bu, modern Darwinizmin Darwin ile özdeşleştirilmesi ile aynı olur, daha doğrusu, bunun kadar yanlış olur"¹⁸⁹ (Riegl, 1893: VI). Semper ve Semperciler arasındaki ilişkiyi ise Riegl kabaca şöyle tarif eder: "Semper, bir sanat formunun oluşumunda malzeme ve teknik de dikkate alınmalı dediğinde, Semperciler en kısa yoldan şunu anlamışlardır: Sanat formu, malzeme ve tekniğin bir ürünü olmalıdır"¹⁹⁰ (Riegl, 1893: VII). Riegl böyle bir yanlış kavrayışın ardından 'teknik'in kısa zamanda 'sanat' ile eş anlamlı hale geldiğini ve sonunda, kulağa daha profesyonel geldiğinden, 'sanat'tan daha sık duyulur olduğunu belirtir (Riegl, 1893: VII).

Riegl'in Semper ve takipçileri arasında yaptığı keskin ayrımın anlamı, Sempercilerin 'teknik' ile 'sanat'ı aynılaştıran konumlarında daha belirgindir. Çünkü sanatın yerini almaya çalışmayan bir teknik araştırması, yani Semper'in uğraşı, Riegl için gerekli bir aşamadır. Bu bakımdan Riegl'in materyalist teoriye muhalefeti, sanat yaratımındaki teknik sürecin önemini inkâr etmeyen, fakat stil yaratımında ancak bir form duygusunun belirleyici olabileceğini öne süren Heinrich Wölfflin'in düşüncesiyle uyumludur.

Tek tek formların teknik bir şekilde meydana geldiğini inkâr etmek, elbette kesinlikle yapmak isteyeceğim son şeydir. Materyalin doğası, işlenme tarzı, konstrüksiyon, asla etkisiz olamazdır. Ancak benim -özellikle bazı yeni çabalar karşısında- muhafaza etmek istediğim şey, tekniğin hiçbir zaman bir stil yaratmadığı, aksine sanatın söz konusu olduğu yerde, daima belirli bir form

¹⁸⁸ Orj. "zwischen Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden"

¹⁸⁹ Orj. "Auf Gottfried Semper pflegt man die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und Kunstformen überhaupt zurückzuführen. Es geschieht dies mit demselben, oder besser gesagt, mit ebensowenig Recht, als die Identifizierung des modernen Darwinismus mit Darwin."

¹⁹⁰ Orj. "Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre eine Produkt aus Stoff und Technik."

*duygusunun birincil olduğudur. Teknik şekilde meydana getirilen formlar, bu form duygusuyla çelişmemelidir; onlar yalnızca zaten orada bulunan form zevkine uydukları yerde varlık kazanabilirler (Wölfflin, 1888: 64).*¹⁹¹

Wölfflin için olduğu gibi Riegl'a göre de sanatın pratik, maddi ve teknik yönü elbette incelenmelidir, hatta bu, araştırmanın ilk aşaması olarak bile kabul edilebilir. Çünkü sanat yaratımı için materyal ve teknik kaçınılmazdır, fakat bunlar esasen bir 'istem'i yerine getirmek üzere işlevsellik kazandıklarından, burada özsel olarak etkin olan 'istem'dir (*Wollen*). Bu yüzden sanat yaratımını 'yapabilme' (*Können*) yönü ile sınırlayan bir yaklaşım, asla sanatın özünü kavrayamayacaktır. Ancak Riegl'ın vurgusuna göre, "bu şüphesiz, özgür yaratıcı *Kunstwollen*'in yerine esas olarak mekanik-materyalist bir taklit içgüdüğü yerleştirmek isteyecek muhtemelen son kişi olan Gottfried Semper'in zihninde meydana gelmedi"¹⁹² (Riegl, 1893: VII). Semper stil oluşumunda sanatın kullanım amacının, materyalinin ve tekniğinin etkilerini incelemişse de, sanat eserini asli unsurlar olarak bu faktörlere bağımlı kılan Semper değil, yanlış anlaşılmış bir yorumu sürdüren takipçileridir.

Sonuç olarak, Riegl'ın isimlerini anmadığı kendi çağdaşı olan "sözde Semperciler"¹⁹³ yönelik bu dolaylı saldırısı, *Kunstwollen* kuramı ile ilişkili sonraki çalışmalarda, onun Semper ve Semperciler arasındaki ayrımını göz ardı etme eğilimine ve buradan da Semper üzerine sonraki yorumları saptırma gibi talihsiz bir yan etkiye neden olmuş görünmektedir. Bununla birlikte Riegl'ın dolaylı muhalefetine, her okuyucusunda aynı sonuca neden olmadığı belirtilmelidir. Örneğin Wilhelm Worringer, Riegl'ın Sempercilik eleştirisi dolayısıyla kazanmış olduğu *Kunstwollen* kavramına dair yorumunda, "Viyanalı bilgin" dediği öncüsü Riegl'ın çabasını anladığını gösterir. Worringer'in ifadesine göre "açıkça vurgulanmalıdır ki materyalist sanat yöntemi, doğrudan doğruya Gottfried Semper

¹⁹¹ Orj. "Eine technische Entstehung einzelner Formen zu leugnen, liegt mir natürlich durchaus fern. Die Natur des Materials, die Art seiner Bearbeitung, die Construction werden nie ohne Einfluss sein. Was ich aber aufrechterhalten möchte- namentlich gegenüber einigen neuern Bestrebungen -ist das, dass die Technik niemals einen Stil schafft, sondern wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist. Die technisch erzeugten Formen dürfen diesem Formgefühl nicht widersprechen; sie können nur da Bestand haben, wo sie sich dem Formgeschmack, der schon da ist, fügen."

¹⁹² Orj. "Dies geschah gewiss nicht im Geiste Gottfried Sempers, der wohl der Letzte gewesen wäre, der an Stelle des frei schöpferischen Kunstwollens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen."

¹⁹³ Margaret Iversen, Riegl'ın eleştirel bir şekilde "sözde Semperciler" olarak adlandırdığı kişilerden birinin mimar Otto Wagner olduğunu iddia etmektedir. En azından Iversen'a göre Riegl'ın amansızca karşı çıktığı bu teorik konunun en son ve en önde gelen savunucusu Wagner'dir (Iversen, 1993: 25).

ile özdeşleştirilemez, aksine kısmen onun eserlerinin yanlış anlaşılmış, önemsiz bir yorumuna dayanır”¹⁹⁴ (Worringer, 1921: 10-1). Daha sonra örneğin Georg Lukács, *Kunstwollen* kavramının muhalif konumunu kimi yerde kısaca Riegl ve Semper arasındaki tartışma olarak aktarsa da (Lukács, 1963: 339), “Riegl’in polemiğinin Semper Okulu’na karşı” geliştirildiğini zaten öncesinde belirtmiştir. Ne var ki Lukács, “o dönemde fazla sansasyon yaratmış olan Semper Okulu’na karşı Riegl’in polemiğinin büyük ölçüde lüzumsuz ve skolastik”¹⁹⁵ olduğunu düşünür. “Lüzumsuzdur, çünkü büyük teknik ilerleme, asla sanatsal olanın nesnel ve öznel ön koşullarından fazlasını yaratamaz.”¹⁹⁶ Ayrıca “skolastiktir, çünkü Riegl’in adeta namludan çıkar gibi olan ‘*Kunstwollen*’i de aynı şekilde hiçbir şeyi açıklamaz, yalnızca bir sanatsal süslemenin zaman içinde oluştuğu gerçeğine hipostatik bir ad verir”¹⁹⁷ (Lukács, 1963: 320). Lukács’ın *Kunstwollen* yorumu, Riegl’in amansız muhalefetini yalnızca materyalist-teknik sanat teorisinin yanlıgısını göstermek amacıyla sınırladığından, burada Riegl’in Semper’in teorisinin yanlış yorumlarıyla hesaplaşma nedeninin, aynı zamanda *Kunstwollen* düşüncesinin potansiyel olarak Semper’de bulunuyor olduğunu göstermek gibi bir amaca dayandığını gözden geçirir. Bu durumda Riegl’in Semperci teoriye muhalefetinin lüzumsuzluğu ve skolastikliği yeniden değerlendirilmelidir. Fakat bunun için, öncelikle doğrudan Semper ve Riegl’in teorileri arasında ne gibi bir ilişki olduğuna yönelik bir inceleme gereklidir.

¹⁹⁴ Orj. “Die kunstmaterialistische Methode, die, wie ausdrücklich zu betonen ist, nicht ohne weiteres mit Gottfried Semper zu identifizieren, sondern teilweise auf einer missverstandenen kleinlichen Auslegung seines Werkes basiert.”

¹⁹⁵ Orj. “die Polemik Riegls gegen die Semper-Schule, die seinerzeit so viel Staub aufwirbelte, weitgehend müßig und scholastisch.”

¹⁹⁶ Orj. “Sie ist müßig, weil der große technische Fortschritt nie mehr als objektive und subjektive Voraussetzungen des Künstlerischen schaffen kann.”

¹⁹⁷ Orj. “Sie ist scholastisch, denn das von Riegl aus der Pistole geschossene „Kunstwollen“ erklärt ebenfalls nichts, hängt bloß einen hypostasierenden Namen dem Faktum an, daß im Laufe der Zeit eine künstlerische Ornamentik entstanden ist.”

4.3. MATERYALİST-TEKNİK SANAT TEORİSİ İLE İDEALİST SANAT GÖRÜŞÜNÜN UZLAŞIMI OLARAK *KUNSTWOLLEN* KAVRAMI

Muhalef bir kavram olarak *Kunstwollen*'in, sanat formunu yalnız kullanım amacının, malzemenin ve tekniğin ürünü kılan Semperci teoriye karşı geliştirildiği, fakat buradaki eleştirinin kesinlikle Semper'in kendi çalışmalarına yönelik olmadığı ve hatta -muhataplarına böylesi bir dolaylı saldırının hedeflenenin tam aksi sonuçları doğuran bir hamle olmasına rağmen- Semper'in, Sempercilerin görüşlerinden aklanmasının amaçlandığı ortaya çıkarıldığına göre, şimdi şunu söyleyebiliriz: Semper ve Riegl, pek çok ortak noktada birleşen iki teorisyendir. Farklı bakımlardan da olsa, ikisi de stil sorununu ele almıştır: Her ikisi de özellikle mimari ve süsleme alanlarında stilin keyfiliği veya nedensizliği problemi ile ilgili eşit derecede endişe duymuştur. Riegl, çözümü sistematik olarak işlenmiş tarihsel bir şemada, bir ilksel-neden olarak *Kunstwollen*'de bulurken; Semper'in çözümü, sınırlı sayıdaki ilksel-motiflerden (*Urmotive*) tüm motif ve form ailesinin türetildiği bir şemada, erken prototiplere ve onların gelişimine atıfta bulunmaktadır (Iversen, 1993: 22-3). Semper'in teorisindeki ilksel-motifler, belirli temel yapım yöntemleri ve bunlarla ilişkili materyaller olmak üzere geleneksel el sanatlarıdır. *Die vier Elemente der Baukunst*¹⁹⁸ (1851) başlıklı çalışmasında belirlemiş olduğu mimari formun temel dört ögesi; ocak/merkez (*Herd*), çevre duvarı (*Wand*), çatı (*Dach*) ve temel (*Fundament*), sırasıyla seramik ve metal işçiliği (*Keramik, Metall*), tekstil ve dokuma sanatı (*Textilkunst, Bekleidung*), ahşap işçiliği (*Holzhandwerk*) ve taş ustalığı (*Maurerhandwerk*) olan el sanatlarına karşılık gelir.

Semper'in form düşüncesinin, nasıl materyalist ve işlevselci bir estetiğe indirgenebildiği, mimari formun temel dört ögesinin açıklanışında görülebilir. Fakat unutulmamalıdır ki mimari formun bu zorunlu dört ögesi, belirli materyaller ve yapım yöntemleri olmaktan önce, çevreleme, örtme, yükseltme gibi bir mimari form oluşturma'nın 'düşünsel' unsurlarıdır. Semper, mimari formların özsel olarak materyal ve inşa etmeye değil, belirli materyaller ve yapım yöntemleri olarak ortaya çıkan temel öğelerde gerçekleştirilmiş olan düşünceye bağlı kılınabileceğini zaten belirtmiştir:

¹⁹⁸ Türkçesi: "Mimarlığın Dört Ögesi".

Mimari formlar dünyası, eski ve şimdiki zamanda, sıklıkla evvela malzeme tarafından belirlenmiş ve ondan kaynaklanmış olarak sunuldu. Bunun nedeni, konstrüksiyonun mimarlığın özü olarak kabul edilmesi idi ve böylece o [mimarlık], sahte eklentilerden kurtarıldığına inanılırken, demir zincirlere vuruldu. Oysa tıpkı büyük öğretmeni doğa gibi, mimarlığın da malzemesini kendi koyduğu yasalara göre seçip kullanması, yapılarının biçimini ve ifadesini ona [malzemesine] değil, onlarda yaşayan fikirlere bağlı kılması gerekmez mi? (Semper, 1851: 53-4)¹⁹⁹

Mimari formların, materyal ve teknikten ziyade, esas olarak “onlarda yaşayan fikirlere bağlı kılınması” gerektiğinin, yani Semper’in tüm “pratik estetik” çalışmasının özünde bulunan bu düşüncenin açığa çıkması, kanımca hem Venturi gibi sanat tarihçilerinin onu “tüm idealizmin karşıtı” olarak yargılayan iddialarını derinden sarsmak, hem de sanat formunun materyal ve tekniğin ürününden başka bir şey olmadığını savunan teorinin, Riegl’in söylediği gibi ancak “sözde Semperci teori” olabileceğini doğrulamak için yeterlidir. Fakat bizim açıımızdan en önemlisi, bu şekilde aynı zamanda Semper’in form düşüncesi ile Riegl’in stil anlayışının, farklı yönlerde gelişen bu iki teorinin, en temelde aynı noktada, yani özgür yaratım düşüncesinde birleştiğinin gösterilmiş olmasıdır. Elbette bu, *Kunstwollen* kavramının ilk kez tam da Semper’in pratik estetiğinde bulunan potansiyel ile ilgili olarak ortaya çıktığı hatırlandığında, hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. Öyle ki Riegl’in dediğine göre Semper, “özgür yaratıcı *Kunstwollen*’in yerine esas olarak mekanik-materyalist bir taklit içgüdüsü yerleştirmek isteyecek muhtemelen son kişi olurdu”²⁰⁰ (Riegl, 1893: VII).

Tüm bunlara ek olarak, Riegl’in estetik perspektifinin belirgin ayırıcı özelliği olabilecek, aşağı sanatlara tarafsızca dikkat verme hassasiyetinin, Semper’de de hâlihazırda bulunduğu gözden kaçırılmamalıdır. Semper’in çalışmalarına göre yalnız mimari değil, el sanatları, yani zanaat, diğer bir deyişle ürünleri bir halkın kolektif kültüründen ve birincil ihtiyaçlarından türeyen uygulamalı sanatların anonim

¹⁹⁹ Orj. “Man hat in alten und neuen Zeiten sehr oft die architektonische Formenwelt vornehmlich als von dem Stoffe bedungen und aus ihm hervorgehend dargestellt, indem man die Construction als das Wesen der Baukunst er kannte und letztere somit in eiserne Fesseln schmiedete, während man glaubte sie von falschem Beiwerke zu befreien. Soll aber nicht die Baukunst, gleich der Natur, ihrer großen Lehrerin, zwar ihren Stoff nach den durch sie bedungenen Gesetzen wählen und verwenden, aber Form und Ausdruck ihrer Gebilde nicht von ihm, sondern von den Ideen abhängig machen, welche in ihnen wohnen?”

²⁰⁰ Orj. “der wohl der Letzte gewesen wäre, der an Stelle des frei schöpferischen Kunstwollens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen.”

dünyası, gerçek bir sanat dili üretebilir. Riegl’in teorik düşüncesi de aynı yöndedir. Hemen hemen her eserinde tablolar ve heykeller ile eşdeğerde görülerek incelenen mimari ve sanat endüstrisi ürünleri; vazolar, kadehler, tekstil ürünleri, bunun için yeterli bir kanıttır. Yaratıcı istem, Riegl’a göre en çok böylesi kolektif-tarihsel ürünlerde kendini gösterir ve hatta dediğine göre “mimarlık ve el sanatları, *Kunstwollen*’in yönlendirici yasalarını çoğu zaman adeta matematiksel saflıkta açığa çıkarır”²⁰¹ (Riegl, 1901: 11). Bu bakımdan Semper ve Riegl, uzun bir geleneğin önemli kilometre taşları olarak görülebilir. Zira Riegl’dan önce örneğin Jacob Burckhardt da resim ve heykelin aksine, mimariyi temsil edici istencin dış öğeler ve modeller tarafından bozulmadığı bir alan olarak görmekteydi (Burckhardt, 2000a: 69). Elbette bu düşünce, çok daha önce zaten Kant tarafından sunulmuştur. Kant’a göre heykel, şeylerin kavramlarını doğada da var olabilecekleri şekilde fiziksel olarak temsil ederken; mimari, yalnızca sanat yoluyla olanaklı olan şeylerin kavramlarını sergiler ve mimarinin formları, belirlenim zemini olarak doğayı değil, aksine isteğe bağlı bir ereği alır (Kant, 2015: §51).²⁰²

Yukarıdaki açıklamalar neticesinde şimdi özetle denilebilir ki, Semper ve Riegl arasındaki fark, insani yaratımları hangi bakımdan inceledikleri ile ilgilidir. Semper bu süreçte, yaratıcı istemin belirleyiciliğini yok saymadan, tekniğin rolüne odaklanırken; Riegl, istemin vücuda gelmesi için materyal ve tekniğin işlevini göz ardı etmeden, insanın özgür ve yaratıcı istemine odaklanır. Semper’de estetik etki, temel olarak teknik araçlara bağlı şekilde incelenirken, Riegl için estetik etki daha temel bir unsura, yaratıcı isteme bağlanır (Kroll, 1987: 63). Bununla birlikte Riegl’in teorisi, Semper’in teorisinden yalnızca sorguyu materyalden insanın özgür yaratıcı istemine yönlendirmek bakımından farklı değildir. Daha doğrusu, sorgu nesnesindeki değişimin sonuçları, böyle basit bir ayırım oluşturmaktan fazlasıdır. Riegl’in sisteminin anlamı, sanatsal üretimin özsel ve olumsal yönleri arasında yaptığı ayırmda yatar. Daha açık bir ifadeyle, Riegl’in başarısı, yaratıcı istemin sanatsal üretimde daha temel bir unsur olduğunu görmüş olmasından kaynaklanır. Materyal ve teknik, sanatsal yaratımda ve izleyicinin algısında elbette etkilidir, ancak hiçbir

²⁰¹ Orj. “Architektur und Kunstgewerbe offenbaren die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in nahezu mathematischer Reinheit.”

²⁰² Ancak elbette Kant’a göre mimari, heykeldeki gibi estetik idenin salt anlatımı değil, belli bir kullanımdır ve bu sebeple burada estetik ide kullanım ile sınırlanır (Kant, 2015: §51).

materyal ve teknik, tek başına bir stil yaratamaz; onlar hiçbir zaman görsel temsilde tek başına etkin rolde bulunamaz, çünkü onlar, ancak sanatsal isteme uyabildikleri ölçüde bir sanat eserine dönüştürülebilirler. Bu yüzden yaratıcı istem, *Kunstwollen*, en temel unsurdur.

Bu aşamada Lukács'ın, bir önceki bölümün sonunda değinilen, Riegl'in Semper Okulu'na karşı polemiğine dair eleştirisine ve *Kunstwollen* kavramına yönelik yorumuna dönmeyi gerekli görüyorum. Lukács, anlaşılan o ki Semperci teorinin gereğinden fazla tartışıldığını düşünmektedir; gereğinden fazladır, çünkü bu teorinin ortaya koyduğu şey zaten esasen sanat yaratımının ilkelerini açıklamak değildir. Zira Lukács'a göre teknik ilerleme ne kadar yüksek olursa olsun, en fazla sanatsal olanın nesnel ve öznel ön koşullarını yaratabilir (Lukács, 1963: 320). “Gerçi bir yandan her süslemenin teknik çalışmadan meydana geldiği tarihsel olarak doğrudur, ancak onun estetik ilkelerini herhangi bir teknikten basit ve doğrudan bir şekilde çıkarmak mümkün değildir”²⁰³ (Lukács, 1963: 339). Bu yüzden Riegl'in polemiği lüzumsuzdur (Lukács, 1963: 320). Lukács, Semperci teorinin yanlışlığını göstermek için Riegl'inki kadar uzun ve yorucu bir tartışmaya lüzum olmadığı konusunda haklıdır. Ne var ki Riegl'in bu muhalif konumundaki etkili motivasyonunun, Semper'in teorisindeki potansiyeli ortaya çıkarmak ve bu potansiyeli geliştirmek ile ilgili olduğu kavrandığında, Riegl'in polemiği daha anlaşılır olur. Çünkü bu durumda Riegl öncelikle kaynağıyla ilgili yanlış yorumlarla hesaplaşmak, deyim yerindeyse kendi açısından bir alan temizliği yapmak zorundadır.

Lukács ikinci olarak Riegl'in polemiğinin skolastik olduğunu iddia eder. Bu iddiasının nedeni, Riegl'in sanat yaratımını açıklamak için kullandığı *Kunstwollen* kavramının, köken tartışmasına dair Semperci teorinin yaptığı gibi aslında hiçbir şey açıklamadığıdır; *Kunstwollen*, Lukács'a göre yalnızca sanatsal yaratımın zaman içinde oluştuğu gerçeğine hipostatik bir ad verir (Lukács, 1963: 320). “Teknik yaratılışı dışlayan karşıtı ‘*Kunstwollen*’, (teknik ile birlikte) tarihsel karşılıklı ilişkileri de göz ardı eden ve böylece gerçek gelişimin nihai sonucunu, hipostaz edilerek tasarlanmış bir nedene bağlayan”, yani kavramsal adlandırmayı kendi

²⁰³ Orj. “es ist zwar einerseits historisch richtig, daß jede Ornamentik aus der technischen Arbeit herauswächst, es ist aber unmöglich, ihre ästhetischen Prinzipien einfach und geradlinig aus irgendeiner Technik abzuleiten”

kendine yeten bir öze dönüştüren, “boş, tarihsel olmayan ve metafizik bir kavramdır”²⁰⁴ (Lukács, 1963: 339).

Riegl’in *Kunstwollen* kavramını uygulamaya koymakla, eserlerin oluşumunda tekniğin işlevini göz ardı etmediği, fakat sanatsal yaratımda tam da tekniği ve materyali işlevsel hale getirenin özgür bir istem olduğunu göstermeyi amaçladığı, zaten yukarıda Semper ile Riegl’in teorileri arasındaki ilişki dolayısıyla açıklandı. *Kunstwollen*’in teknik ile birlikte “tarihsel karşılıklı ilişkileri” de göz ardı ettiği iddiasına gelince, *Kunstwollen* kuramının teorik temellerinin incelendiği önceki bölümlerde gösterildiği üzere²⁰⁵, aksine Riegl tam da karşılaştırmalı bir yöntemle, evrensel olanı tarihsel olandan, yani *Kunstwollen* kavramını, tüm tarihsel ilişkileri içinde somut sanatsal yaratımdan kazanmıştır. Riegl’in bu süreçte defaatle işaret ettiği, her stil türünü ve çağını kendi özgünlükleri içinde kapsayan tarihsel birlikli kavrayışın, her daim orada bulunan *Kunstwollen*’i tanımaktan geçtiğidir. Öte yandan *Kunstwollen*’in “boş, tarihsel olmayan ve metafizik bir kavram” olarak yorumlanmasının yolunu, Riegl kendisi açmış olabilir; üstelik tam da metafizik varsayımlardan kaçınma çabası dolayısıyla.

Naturwerk und Kunstwerk’te Riegl, Gottfried Semper’in *Stil* kitabında ortaya çıkan, sanatsal yaratıma ilişkin üç faktörün (kullanım, hammadde ve teknik), uygulamalı teknik sanatların gelişimini açıklamak için makul olabileceğini (Semper’de olduğu gibi), çünkü bu sanatlarda her materyal ve tekniğin, kendilerine en uygun forma dönüştürüldüklerini belirtir. Öte yandan Semperci teori, yalnızca uygulamalı sanatların gelişimi için değil, tüm görsel sanatların gelişimi için, teknik yaratım ilkesinin kesin geçerlilik iddiasını ortaya koymuştur. Bu şekilde idealist norm aşılır, fakat yerine materyalist norm yerleştirilir. Bu aşamada ide ile madde, aralarında bir dolayım görülemediği için özdeşleştirilirken, idealist spekülasyonun yerine konan kesin doğa araştırmasının, öncekinden daha az spekülatif olmadığı gözden kaçırılır. Böylece Semperci teori, Riegl açısından materyalist metafiziğin sanat tarihi alanındaki ifadesine dönüşür (Riegl, 1996b: 51). Burada Riegl’in çözüm

²⁰⁴ Orj. “das der technischen Genesis ausschließend gegenübergestellte „Kunstwollen“ ein leerer, unhistorischer und metaphysischer Begriff, der die historischen Wechselbeziehungen (auch mit der Technik) ignoriert, und so zum Endergebnis der realen Entwicklung eine erdachte Ursache hypostasierend hinzufügt.”

²⁰⁵ Bilhassa “Rieglci Yöntemin Kurucu Öğeleri Olarak Evrensellik ve Tarihsellik” ve “Sanatta Tarihsel Gelişim ve Çürüme Problemi” başlıklı bölümlerde, konuyla ilgili ayrıntılı bilgi sunulmuştur.

önerisi, ‘kelimenin en geniş anlamıyla pozitivizm’in sanat tarihi alanına uygulanmasıdır.

Bugün tüm metafiziğin temelden reddi altında sadece verili olana bağlı kalmaya kararlı olan yaygın bir felsefi eğilim vardır: buna (kelimenin en geniş anlamında) pozitivist denir. Bu düşünce akımının prensipleri sanat tarihine aktarılırsa, sanat yaratımının kendini sadece bir estetik dürtü olarak ifade ettiği söylenmek zorundadır [...]. Bu dürtüyü belirleyen şey - ister hammadde, teknik veya kullanım amacı, isterse hafıza imgesi olsun - en azından bizim için bir bilinmezdir [ignoramus], belki de sonsuza dek bilinmeyecektir [ignorabimus]: geriye, tek kesin verili olarak yalnızca Kunstwollen kalır (Riegl, 1996b: 57).²⁰⁶

Temel pozitivist ilkenin, yani yalnızca verili olana bağlı kalma kararlılığının, sanat tarihi alanına uygulanması, sanat yaratımının, en temelde bir estetik dürtünün ifadesi olduğunu söylemeyi gerektirir; buradan daha geriye gidilemez. İşte bu haliyle *Kunstwollen*, yani ne ile belirlendiği bizim için bilinemez olan, çünkü “ne ile belirlendiği konusunda yalnızca sanat tarihçisinin ilkesel olarak kaçınması gereken metafizik varsayımların sunulabilir”²⁰⁷ olduğu *Kunstwollen* (Riegl, 1996b: 60), bizi Lukács’ın yorumunun geçerliliğine ikna edebilir. Fakat Riegl’in sanat kuramına bütüncül bakış, Lukács’ın iddiasında olduğu gibi *Kunstwollen*’in boş ve tarih dışı bir kavram olarak anlaşılmasına izin vermeyecektir. Çünkü Riegl’in felsefi konumu, sanat yaratımının, dönemin dünya görüşüyle bağlantısını varsayan kültürel görüşten yana bir tavidir (Reichenberger, 2010: 106) ki bu tavır, tek başına *Naturwerk und Kunstwerk*’te dahi belirgindir. Çünkü Riegl’in burada ifade ettiği üzere,

öte yandan bu Kunstwollen’in daha derinden anlayışı için muhtemelen biraz daha geniş bir temel elde edebiliriz. Sadece sanatı değil, aynı zamanda insanlığın diğer büyük kültür alanlarından herhangi birini - devlet, din, bilim - ele alırsak, bu alanların da bireysel ve kolektif birlik arasındaki ilişki meselesi olduğu sonucuna varırız. Bununla birlikte söz konusu kültür alanlarında belirli halkların belirli zamanlarda geliştirdiği istemin yönü izlenirse, en temelde bu yönün, aynı halktaki eşzamanlı Kunstwollen’in yönü ile tamamen özdeş olduğu

²⁰⁶ Orj. “Es gibt heute eine weitverbreiteten philosophischen Richtung, die unter grundsätzlicher Ablehnung aller Metaphysik sich lediglich an das Gegebene zu halten entschlossen ist: man nennt sie die positivistische (im weitesten Sinne). Überträgt man die Prinzipien dieser Denkrichtung auf die Kunstgeschichte, so wird man sagen müssen, daß das Kunstschaffen sich lediglich als ein ästhetischer Drang äußert [...]. Dasjenige, wodurch dieser Drang determiniert sein könnte - ob nun Rohstoff, Technik oder Gebrauchszweck, oder Erinnerungsbild - ist für uns mindestens ein Ignoramus, vielleicht für immer ein Ignorabimus: es bleibt nur das Kunstwollen als das einzig sicher Gegeben übrig”

²⁰⁷ Orj. “Wodurch [...] determiniert ist, darüber könnten bloß metaphysische Vermutungen angestellt werden, die sich der Kunsthistoriker grundsätzlich zu versagen hat.”

kesin şekilde kanıtlanır. Eğer tüm kültür alanlarındaki o ana özgü bu ortak istem, dünya görüşü adı altında özetlenirse, görsel sanatların, eşzamanlı dünya görüşü tarafından belirlenmediği, fakat onunla muhakkak paralel gittiği söylenebilir. Görsel sanatlar ve dünya görüşü arasındaki bu bağlantıyı ayrıntılarıyla kanıtlamak, artık sanat tarihçisinin değil, karşılaştırmalı kültür tarihçisinin meselesi - yani asıl gelecek görevi - olacaktır (Riegl, 1996b: 60).²⁰⁸

İnsanlığın diğer kültür alanlarında geliştirdiği istemin yönü ile sanat alanında geliştirdiği istemin, yani *Kunstwollen*'in yönünün tamamen aynı olması şu anlama gelir: *Kunstwollen*, dünya görüşünün, kültür alanlarındaki bu ortak istemin bir epifenomeni değildir, ama tüm tarihsel ve toplumsal ilişkiler temelinde gelişen dünya görüşünün, sanat alanına içkin hali, yani dinamiğini yine tarihsel-kolektif ama yalnızca sanatsal ilişkilerin belirlediği halidir. Bununla birlikte *Kunstwollen* ile dünya görüşü arasındaki ilişkiyi belgelemek, Riegl gibi amacı sanatın ve sanat tarihinin özerkliğinin tanınması olan birinin görevi değildir. Sonuç olarak şu halde *Kunstwollen*, kesinlikle “boş, tarihsel olmayan ve metafizik bir kavram” değildir. Dahası, Lukács Riegl'in *Kunstwollen*'ini bu şekilde eleştirmesinin ardından şöyle demiştir: “Gerçekte her bir süsleme, en derin maddi sahiliğin ve en özgürce süzülen maddi olmayanlığın ayrılmaz birliğidir”²⁰⁹ (Lukács, 1963: 339). Buna göre *Kunstwollen*, tam da Lukács'ın sanat kavrayışına uygundur. Çünkü *Kunstwollen*, insanın doğadaki şeyleri yeniden üretme isteminin tarzına işaret ederken, bunu ne doğanın salt teknik taklidi olarak ne de salt iç dünyanın yansıması şeklinde tamamen zihinsel bir inşa olarak kavrar. Riegl'a göre materyalist sanat görüşü ile idealist sanat görüşü arasındaki anlaşmazlığın çözümü de burada yatar (Reichenberger, 2010: 106). Burada amacım, Riegl'in *Kunstwollen* düşüncesinin Lukács için önemini ve ikisinin

²⁰⁸ Orj. “Dagegen vermögen wir wohl für das tiefere Verständnis dieses Kunstwollens noch eine etwas breitere Basis zu gewinnen. Wenn wir nicht allein die Künste, sondern irgendeines der übrigen großen Kulturgebiete der Menschheit - Staat, Religion, Wissenschaft - in Betracht ziehen, wird sich uns der Schluß ergeben, daß es sich auch auf diesen Gebieten überall um das Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Einheit handelt. Verfolgt man aber die Richtung des Wollens, das bestimmte Völker in bestimmten Zeiten auf den genannten Kulturgebieten entfaltet haben, so wird sich unfehlbar erweisen, daß diese Richtung mit derjenigen des gleichzeitigen Kunstwollens in demselben Volk im letzten Grunde völlig identisch gewesen ist. Faßt man dieses jeweilige gemeinsame Wollen auf allen Kulturgebieten unter der Bezeichnung ‘Weltanschauung’ zusammen, so läßt sich sagen, daß die bildende Kunst zwar nicht durch die jeweilige gleichzeitige Weltanschauung determiniert ist, wohl aber mit ihr schlechtweg parallel läuft. Diesen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Weltanschauung im einzelnen nachzuweisen, wäre nun nicht Sache des Kunsthistorikers, sondern diejenige - und zwar die eigentliche Zukunftsaufgabe - des vergleichenden Kulturhistorikers.”

²⁰⁹ Orj. “In Wirklichkeit ist ein jedes Ornament die unzertrennbare Einheit der innigsten Materialechtheit und der freischwebendsten Immaterialität.”

teorileri arasındaki benzerlikleri göstermek değilse de²¹⁰, Lukács'ın *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914) ve *Heidelberger Ästhetik* (1916-1918) gibi ölümünden sonra yayımlanan erken dönem taslaklarında, onun *Kunstwollen* terimini benimsediği belirtilmelidir (Lukács, 1974: 37; 1975: 244). Fakat söz konusu erken yazılarında dahi Lukács'ın bu terimi kullanımı, daha sonra Panofsky tarafından geliştirilen *a priori* yoruma²¹¹ benzer şekilde, kavramı daha çok formal anlamda alan bir yorumdur (Westerman, 2018: 184).



²¹⁰ Riegl ile Lukács'ın görüşleri arasında çarpıcı benzerlikler bulunduğunu iddia eden Richard Westerman'ın çalışması, konuyla ilgili olarak dikkat çekicidir (bkz. Westerman, 2018).

²¹¹ Bu konu, "Erwin Panofsky'nin *A priori Kunstwollen* Yorumu" başlıklı bölümde ele alınmaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

KUNSTWOLLEN KURAMININ KANTÇI KAYNAKLARI SORUSU

*Sanat eseri problemini, yalnızca görünür doğayı kesinlikle sabit olmayan, hiçbir şekilde alışılmış anlamda gerçek olmayan bir şey olarak kavrayan kişi anlayabilir; tıpkı bilme probleminin, kalıcı olanın şeylerin hakikati değil, aksine yalnızca bizim dolayımızla gerçek olan form olduğunu apaçık kavrayan tarafından anlaşılabilirdiği gibi.*²¹²

Konrad Fiedler

Riegl'in alımlanma tarihinde, yalnızca onda Kantçı bir temel bulanlar arasında değil, tüm yorumcuları arasında belki de en etkili olmuş olanı, Erwin Panofsky'dir. Panofsky *Kunstwollen* kavramını, sanat tarihini bir yanda önemsiz empirik olguların, diğer yanda öznel yorumların toplamı kılan anlayışların üstesinden gelmek için keşfedilmiş, fakat en önemlisi, transendental felsefenin sanat alanındaki başarısı olarak kavrar. Bu bağlamda Riegl'in felsefi konumu ile ilgili yorumu oldukça iddialıdır. Panofsky'nin dediğine göre "O [Riegl], şimdiye kadarki saf genetik yöntemi çok geride bırakan **transendental sanat felsefesini** temellendirdiğini, kendi tarihsel konumu dolayısıyla, deyim yerindeyse kendisi henüz tam olarak kavrayamazdı"²¹³ (Panofsky, 1920: 336). Diğer taraftan Panofsky'nin tutumu, Margaret Iversen'in analizine göre, Riegl'in özgün kavramının yorumlanmasından çok, onun benimsenmesi ve yeniden formüle edilmesi şeklindedir (Iversen, 1993: 152). Gerçekten Panofsky, *Kunstwollen* ile transendental sanat felsefesini temellendirdiğini iddia ettiği Riegl'in kendisinin "kavrayamadığı" bu konumu, *Kunstwollen* kavramının kazanılmış olduğu tarihsel bağlamları yok saymak pahasına belirginleştirmeye, belki de yeniden oluşturmaya kararlı görünmektedir. Panofsky, *Kunstwollen* kavramının, Kant'ın anlama yetisinin saf kavramlarına, düşüncenin *a priori* kategorilerine dayandırılarak anlaşılabileceğini düşünür. Peki

²¹² (Fiedler, 1914: 65-6) Orj. "Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt."

²¹³ Vurgu bana aittir. Orj. "infolge seiner eigenen historischen Stellung konnte er selbst sozusagen noch nicht vollkommen erkennen, daß er eine die bisherige rein genetische Methode weit hinter sich lassende Transzendentalphilosophie der Kunst begründet hatte."

gerçekten *Kunstwollen*, sanat araştırması için tarihsel olarak koşulsuz, *a priori* bir kavram, Panofsky'nin tabiriyle “sabit bir Arşimet noktası” olabilir mi? Daha önemlisi, hem Panofsky'nin *Kunstwollen* yorumu dâhilinde hem de ondan bağımsız olarak, Riegl'in transendental sanat felsefesini temellendirdiği söylenebilir mi? Bu bölüm, esas olarak bu sorular üzerine odaklanmaktadır. Bunun için öncelikle, *Kunstwollen*'in Kantçı kökenleri meselesine dair *pars pro toto* görevi gören Panofsky'nin yorumunun incelenmesi gerekir.

5.1. ERWIN PANOFSKY'NİN KUNSTWOLLEN YORUMU VE YORUMUNUN ELEŞTİRİSİ

Panofsky'nin ilk yazıları, sanat tarihinin metodolojik sorunlarıyla ilgilenen teorik yazılardır. Bu sürede Riegl'in çalışmalarını doğrudan ve dolaylı olarak ilgilendiren önemli metinler²¹⁴ kaleme almış ve Riegl'in özgün kavramı *Kunstwollen*'i de, sanat eserinin bütünlüğünü tesis eden *a priori* bir ilke olarak yorumlamıştır. “Panofsky'ye göre görsel sanat eserlerinin içsel veya ‘içkin’ anlamı, ancak ‘eserin varlığı’ için zorunlu olan kategorilerin *a priori* dedüksiyonuna dayanan yorumlayıcı bir edimle kavranabilir”²¹⁵. Panofsky'nin tam bir sanat özerkliği için böyle bir teorik garantiyi elde ettiği ve daha sonraki çalışmalarında kullandığı yöntemin temelini sağlayan konsept, *Kunstwollen*'dir. Northcott ve Snyder'in belirttiği üzere Panofsky'ye göre “bir sanat eserinin içsel anlamının keşfi, yapıtın fenomenal görünümünün ‘altında’ yatan ve bu görünümü varsayan biçimlendirici ilke ile, *Kunstwollen* ile ilgilenmelidir”²¹⁶ (Northcott ve Snyder, 1981: 17). Panofsky'nin doğrudan Riegl'in kavramına odaklanan metni *Der Begriff des Kunstwollens*²¹⁷ (1920), temel problemi *Kunstwollen* kuramı olan hemen her çalışmanın atıfta bulunduğu bir yazıdır. Bu yüzden Panofsky'nin *Kunstwollen* yorumuna dair analiz ve eleştirimiz, doğrudan bu metne odaklanmaktadır.

²¹⁴ *Der Begriff des Kunstwollens* (1920); *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung* (1921); *Die Perspektive als “symbolische Form”* (1924-5, 1927)

²¹⁵ Orj. “According to Panofsky, the inherent or ‘immanent’ meaning of works of visual art can only be grasped by an interpretive act based upon the deduction, *a priori*, of categories that are essential to ‘the being of the work’.”

²¹⁶ Orj. “The discovery of the inherent meaning of an artwork must deal with the formative principle, the *Kunstwollen*, that lies ‘beneath’ the phenomenal appearance of the work and that is presupposed by that appearance.”

²¹⁷ Türkçesi: “Sanat İstemi (*Kunstwollen*) Kavramı”.

5.1.1. Erwin Panofsky'nin *A priori Kunstwollen* Yorumu

Panofsky için *Kunstwollen*, sanatı sistematik yoruma elverişli hale getirecek ve eleştirel yargılarımızı nesnel olarak geçerli kılacak genel bir ilke bulmaya en yakın kavramdır. Böyle bir ilke, tarihsel fenomenler düzeyinde kalındığında keşfedilemezdir. Çünkü sanat eserine dair nesnel geçerli yargılar, ancak eserin çeşitli bileşenlerini zorunlulukla bir arada tutan *a priori* bir kavram veya bir “açıklama ilkesi” (*Erklärungsprinzip*) içermesiyle mümkündür ki bu da eserin içkin anlamıyla ilgilidir. Oysa tarihsel analizler, Panofsky’ye göre esasen esere dışsaldır. Tarih, olayların bir ardışıklık içinde birbirine bağlanmasıyla yetinirken; sanat tarihi, tarihsel kompleksin dışında bir bakış açısı aramak zorundadır, Panofsky’nin ifadesiyle, “sabit bir Arşimet noktası” keşfetmesi gerekir (Panofsky, 1920: 321):

İster içerik tarihine ister biçim tarihine dayalı olsun, salt tarihsel bir değerlendirme, sanat eseri fenomenini daha yüksek düzeyde bir bilgi kaynağından değil, yalnızca başka bazı fenomenlere dayanarak açıklar: Belirli bir temsilin ikonografik olarak izini sürmek, belirli bir form kompleksini tipoloji tarihinden veya başka özgül etkilerden türetmek, belirli bir ustanın sanatsal başarısını kendi dönemi çerçevesinde veya bireysel sanat karakteri açısından açıklamak, araştırılması gereken gerçek görünümlerin büyük genel kompleksi içinde kalarak birini diğeriyle tekrar ilişkilendirmek anlamına gelir; yoksa varlık çemberinin dışına sabitlenmiş bir Arşimet noktasından hareketle, onların [sanat eserlerinin] mutlak konumunu ve anlamlılığını belirlemek değildir (Panofsky, 1920: 321).²¹⁸

Panofsky’ye göre salt tarihsel değerlendirmenin sağladığı şey, sanat fenomenini yalnızca diğer tarihsel fenomenlerle ilişkilendirmek veya onlara dayanarak açıklamaya çalışmaktır. Oysa bir sanat eserini, bir başka esere gönderme yaparak ya da döneminin kültürel koşullarına dayanarak açıklamak, ne eserin içkin anlamını açığa çıkarabilir ne de nesnel geçerli bir yargıya götürebilirdir. Bunun için

²¹⁸ Orj. “Eine rein historische Betrachtung, gehe sie nun inhalts- oder formgeschichtlich vor, erklärt das Phänomen Kunstwerk stets nur aus irgendwelchen anderen Phänomenen, nicht aus einer Erkenntnisquelle höherer Ordnung: eine bestimmte Darstellung ikonographisch zurückverfolgen, einen bestimmten Formkomplex typengeschichtlich oder aus irgendwelchen besonderen Einflüssen ableiten, die künstlerische Leistung eines bestimmten Meisters im Rahmen seiner Epoche oder *sub specie* seines individuellen Kunstcharakters erklären, heißt innerhalb des großen Gesamtkomplexes der zu erforschenden realen Erscheinungen die eine auf die andere zurückbeziehen, nicht von einem außerhalb des Seins-Kreises fixierten archimedischen Punkte aus ihre absolute Lage und Bedeutsamkeit bestimmen.”

Panofsky'ye göre "herhangi bir tür tarihsel araştırmaya başlamadan önce, bir dizinin parçası veya başka bir şeyin örneği olarak değil, kendi içinde *tekil* anlaşılır bir fenomen olarak sanat eserinin anlaşılmasına ihtiyacımız vardır"²¹⁹ (Holly, 1984: 80).

Sanatın özgür bir varlık alanı ve sanat tarihinin kendi yasaları ile özerk bir bilim olarak tanınması, Riegl'in en yüksek amaçlarından biridir. Hatta *Kunstwollen*, bu amaç yolunda, tam da sanata özgü içsel bir dinamik, içkin bir gelişim ilkesi sağlamak üzere geliştirildiğinden, Panofsky'nin sanat eserini kendi başına anlaşılır kılma talebi şu aşamada Riegl'in anlayışına uygun görünmektedir. Fakat Riegl'in sanat yaratımını öznel estetik değerlendirme kriterlerinden ve diğer tarihsel disiplinlerin yardımcı fenomeni konumundan özgürleştirme çabasına rağmen, onun bilhassa dünya görüşü ve sanat alanı arasındaki ilişkiye dair anlayışının, sanat eserinin kültürel ve tarihsel ilişkilerden yalıtılmış *tekil* bir olgu olarak anlaşılmasına izin vermediğinin altı çizilmelidir.

Bu aşamada öncelikle şöyle bir sorunun cevaplanması gerekir: Sanat eserinin tarihsel anlamını incelemeye geçmeden, sanat tarihi, nesnesini kendi başına anlaşılır bir olgu olarak kavramak üzere, sabit bir açıklama ilkesi bulmak gibi böyle zor bir görevi neden yerine getirmelidir? Örneğin "siyaset tarihi, insani eylemlerin tarihi olarak"²²⁰, salt tarihsel analizle yetinir ve hatta tarihsel olmayan değerlendirmeye direnç gösterir. Fakat Panofsky'nin açıklamasına göre bunun nedeni, siyasi bir olayın, sanat fenomeninden farklı olarak, "gerçeklik içeriklerinin biçimlendirici üstesinden gelimi değil, salt yer değiştirmesi"²²¹ olmasıdır (Panofsky, 1920: 321). Oysa sanatsal etkinlik yalnızca belli öznelerin etkinliğini değil, aynı zamanda kalıcı fiziksel yaratımlarını da; yalnız sebepleri veya olayları değil, eserleri veya sonuçları da sunar.²²² Siyasi olaylar, sebep ve sonuç bağıllığı içinde, bu zincirin varlığına bağlı şekilde var olurlar. Oysa sanatsal yaratımlar, bir gelişim zincirinin halkası olmaktan ayrı bir gerçekliğe de sahiptir. Panofsky'nin deyişiyle "sanat eseri, sanat eseridir;

²¹⁹ Orj. "Before a historical investigation of any sort is launched, we need some understanding of the art work as a single intelligible phenomenon in itself, not as part of a series or as an example of something else."

²²⁰ Orj. "Die politische Geschichte, als Geschichte des menschlichen Handelns"

²²¹ Orj. "bloße Verschiebung, nicht formende Bewältigung der Wirklichkeitsinhalte"

²²² Panofsky, Schopenhauer'in eylemler (*Taten*) ve eserler (*Werken*) arasında yaptığı ayrıma atıfta bulunur (Panofsky, 1920: 321). Ayrıca bkz. Schopenhauer, A. (2016). *Aphorismen zur Lebensweisheit*. Berlin: Hofenberg. S.98.

herhangi bir tarihsel nesne değil”²²³ (Panofsky, 1920: 322). Çünkü “gerçeklik içeriklerinin biçimlendirici üstesinden gelimi”²²⁴ olmakla, diğer bir deyişle yalnızca eylem değil, gerçekliği biçimlendiren ürün verme edimi olmakla, “sanatsal etkinlik, kendini genel tarihsel olaylardan ayırır ve bu bakımdan bilgi edinimi ile ilişkilendirir”²²⁵ (Panofsky, 1920: 321-2)

ve böylece sanat incelemesinden önce - felsefi alanda bilgi teorisi tarafından karşılanan - bir açıklama ilkesi bulma talebi ortaya çıkar. Açıklama ilkesi temelinde sanatsal fenomen, yalnızca kendi varoluşu içindeki diğer fenomenlere sürekli atıfta bulunarak değil, aynı zamanda empirik varolma [Dasein] alanının altına dalarak, onun varoluş [Existenz] koşullarına yoğunlaşma yoluyla bilgisi edinilebilir (Panofsky, 1920: 322).²²⁶

Panofsky’ye göre sanat alanı için geçerli olan böyle bir epistemolojik açıklama ilkesi, *Kunstwollen* kavramı olmalıdır. Bu yüzden Panofsky’nin *Kunstwollen* yorumu, sanat ve bilgi arasındaki veya sanat bilimi ve epistemoloji arasındaki ilişkiyi açığa çıkarma girişimi olarak okunabilir. Bu bakımdan Panofsky’nin çabası hiç de yersiz değildir, zira *Kunstwollen*, deneyimlerimizi şekillendirmede zihnin biçimlendirici etkinliğini vurgulayan epistemolojik gelişmeler göz önüne alındığında daha anlaşılır olacaktır. Tüm deneyimin, zihin tarafından formüle edilmiş olarak alınması durumunda, o zaman aynı şey sanat için de, hatta daha büyük ölçüde geçerli olmalıdır. Zira *Kunstwollen* kuramına göre sanat, doğrudan dünya deneyimlerimizi kopya etme çabamızı değil, insanların zihin-dünya veya özne-nesne ilişkisine dair refleksif farkındalığını gösterir. Riegl’a göre değişen *Kunstwollen*’in ifadeleri olarak anlaşılan farklı stil türleri, farklı algı idealleri olarak veya zihnin nesnesiyle ilişkisini ve malzemesini organize etmesinin farklı yolları olarak okunur. Bu bakımdan Riegl’ın sanat biliminin epistemoloji ile -bilhassa Kant’ın transendental eleştirisiyle- ilişkilendirilmesi ve hatta sanat araştırmasının “felsefi alanda epistemoloji tarafından karşılanan bir açıklama ilkesi bulma talebi” iddiası haklı görünmektedir. Panofsky’ye

²²³ Orj. “das Kunstwerk Kunstwerk ist, nicht ein beliebiges historisches Objekt”

²²⁴ Orj. “formende Bewältigung der Wirklichkeitsinhalte”

²²⁵ Orj. “Die künstlerische Tätigkeit aber unterscheidet sich insofern von dem allgemeingeschichtlichen Geschehen (und berührt sich insofern mit der Erkenntnis)”

²²⁶ Orj. “Und damit erhebt sich vor der Kunstbetrachtung die Forderung - die auf philosophischem Gebiete durch die Erkenntnistheorie befriedigt wird -, ein Erklärungsprinzip zu finden, auf Grund dessen das künstlerische Phänomen nicht nur durch immer weitere Verweisungen an andere Phänomene in seiner Existenz begriffen, sondern auch durch eine unter die Sphäre des empirischen Daseins hinabtauchende Besinnung in den Bedingungen seiner Existenz erkannt werden kann.”

göre *a priori* bir ilke olan bu açıklama ilkesi ile sanatsal fenomen, hem empirik varlığının ötesinde yani “asıl varoluş koşullarında” hem de eskiden olduğu gibi diğer fenomenlerle ilişkisi içinde kavranabilecektir. Sanat eserini kendi içkin değeri açısından ele alma olanağını sağlayacak bazı epistemolojik ilkeler tayin edilmesiyle, aynı zamanda göreliliğin tuzağına düşmekten de kurtulmuş olunacaktır.

Panofsky’ye göre sanat bilimi, bahsedilen amaçlar için öncelikle nesnesinin yalnız tarihsel bir anlayışla kavranamayacağını kabul etmek zorundadır. Fakat bu kolay bir görev değildir. Panofsky’nin ifadesiyle, “nesnelerinin zorunlu olarak bizim tarafımızdan salt tarihsel olmaktan başka türlü kavrandığını iddia etmesi, sanat biliminin laneti ve lütfudur”²²⁷ (Panofsky, 1920: 321). “Lütuf”tur, çünkü sanat bilimini sürekli bir gerilim içinde tutar ve “her şeyden önce sanat eserinin herhangi bir tarihsel nesne değil, bir sanat eseri olduğunu bize tekrar tekrar hatırlatır”²²⁸. Fakat aynı zamanda sanat biliminin “lanet”idir, “çünkü araştırmaya katlanılması zor bir belirsizlik ve parçalanma getirmek zorundadır ve yasaya uygunluğu ortaya çıkarma girişimi ya çoğu zaman bilimsel bir görüşün ciddiyeti ile bağdaşmayan ya da bireysel sanat eserinin eşsiz değeri fikrine aykırı görünen sonuçlara yol açmıştır”²²⁹ (Panofsky, 1920: 322). Tüm zorluklara rağmen, kapsamlı maddi bilgi dolayısıyla ve felsefi eleştirel yöntemlerin bilinçli kullanımı yoluyla, sanat fenomeninin fenomenal kavrayışından fazlasına ilerleme görevini büyük titizlikle üstlenen araştırmacılar ortaya çıkmıştır. Hatta Panofsky’nin dediğine göre, “bu ciddi sanat felsefesinin en önemli temsilcisi Alois Riegl olmalıdır”²³⁰ (Panofsky, 1920: 322). Çünkü Riegl’in *Kunstwollen*’i, her şeyden önce, sanat eserini bağımlılık teorilerinden kurtarmış ve böylece onun varoluşuna özerklik kazandırmıştır veya en azından buna çabalar. Önceki bölümde açıklandığı gibi, maddi faktörlerin sanatsal üretimdeki asli belirleyiciliğini vurgulayan sanat teorilerine karşıtlığını açık bir şekilde dile getirmenin, Riegl’in *Kunstwollen* kuramındaki en etkili motivasyonlarından biri

²²⁷ Orj. “Es ist der Fluch und der Segen der Kunstwissenschaft, daß ihre Objekte mit Notwendigkeit den Anspruch erheben, anders als nur historisch von uns erfaßt zu werden.”

²²⁸ Orj. “uns vor allem immer wieder daran erinnert, daß das Kunstwerk Kunstwerk ist, nicht ein beliebiges historisches Objekt”

²²⁹ Orj. “weil sie eine schwer erträgliche Unsicherheit und Zersplitterung in die Forschung hineinbringen mußte, und weil das Streben nach der Aufdeckung von Gesetzmäßigkeiten vielfach zu Resultaten geführt hat, die entweder mit dem Ernste einer wissenschaftlichen Anschauung nicht zu vereinen sind oder aber dem Einzigkeitswert des individuellen Kunstwerkes zu nahe zu treten scheinen.”

²³⁰ Orj. “Der bedeutendste Vertreter dieser ernsten Kunstphilosophie dürfte Alois Riegl sein.”

olduğu, Panofsky tarafından da doğrulanır. Panofsky, Riegl'in fikirlerini özellikle Gottfried Semper'in materyalist-teknik görüşüne karşı olarak geliştirdiğini vurgular (Panofsky, 1920: 323). Gerçi Riegl'in temel muhalif amacının doğrudan Semper'e değil, Semper'in yanlış anlaşılmış yorumlarına yönelik olduğu, Riegl'in bizzat kendi ifadeleri aracılığıyla zaten bir önceki bölümde açıklandı. Fakat nihayetinde bir kavram olarak *Kunstwollen*, daha önce belirtildiği gibi, sanatsal yaratımın özsel olarak materyal ve tekniğe bağlı kılınmasına karşı, sanatsal gelişime içsel “yönlendirici bir faktör”²³¹ tanıyarak, ona özgürlüğünü kazandırma motivasyonu ile doğmuştur. Panofsky'nin düşüncesi de, karşıtlığın doğrudan Semper'e yönelmiş olduğuna dair yanlış belirlenimini dışarıda bırakırsak, iddiamız ile uyumludur: Sanat eserini her tür bağımlılık teorisinden kurtaran, böylece hem sanatın hem de sanat araştırmasının özerkliğinin tanınmasını sağlayan bu faktör, *Kunstwollen*, Panofsky'ye göre de “içeriksel olduğu gibi biçimsel olarak da içeriden hareketle örgütleyen ve kendinde [sanat eserinde] ifadesine ulaşan yaratıcı güçlerin toplamı veya birliğini ifade etmesi”²³² için geliştirilmiştir (Panofsky, 1920: 323).

Kunstwollen kavramına yönelik övgülerine rağmen, Panofsky kavramın tehlikelerden arınmamış olduğunu düşünür. Çünkü Riegl *Kunstwollen*'i, ister bireysel ister kolektif olsun, psikolojik niyet kavramlarına açık bırakmıştır. Oysa Panofsky'ye göre “sanatsal niyet” (*künstlerische Absicht*) gibi psikolojik kavramlarla karışma tehlikesi, *Kunstwollen*'in kuramsal potansiyelini kaybetmesine neden olabilir. Bu yüzden Panofsky, *Kunstwollen*'i bu tür kavramlardan, Riegl'in yapmamış olduğu şekilde, kat'î sûrette ayırır (Panofsky, 1920: 323-9). Bu ayırım, sanat biliminin konusunun veya sanat bilimi bilgisinin asıl nesnesinin ne olabileceği ile ilgilidir. *Kunstwollen*'in “psikolojik bir gerçeklik” anlamında kullanılması, ister bireysel sanatçının istenci ve psikolojik veya tarihsel durumu, ister aynı dönemin insanların eserlerindeki ortak istenç ve kolektif psikolojik veya tarihsel durum şeklinde anlaşılın, Panofsky'ye göre her durumda hatalı bir kullanımdır. *Kunstwollen*'i “tarihsel somut öznenin, ‘sanatçının’ psikolojik edimi olarak”²³³ düşünmek, bir amaca hizmet etmeyen kör bir değerlendirmedir: Her ne kadar

²³¹ Riegl şöyle diyor: “*Kunstwollen* ile artık gelişime yönlendirici bir faktör dâhil edildi” (Riegl, 1901: 5). Orj. “Mit dem Kunstwollen war nun in die Entwicklung ein leitender Factor eingeführt”

²³² Orj. “die Summe oder Einheit der in demselben zum Ausdruck gelangenden, es formal wie inhaltlich von innen heraus organisierenden schöpferischen Kräfte bezeichnen”

²³³ Orj. “als den psychologischen Akt des historisch greifbaren Subjektes »Künstler«”

“sanatçının duygu durumunu”²³⁴ eserden çıkarmayı düşünmek ilginç olsa da, “bununla sadece kanıtlanamaz olanı iddia etmekle kalmaz, aynı zamanda sanat eserini yorumlamaya borçlu olduğumuz bilgi temelinde, sanat eserini yorumlama kısır döngüsüne düşeriz”²³⁵ (Panofsky, 1920: 324). Çünkü mevcut bilgimizi, kendileri de yoruma muhtaç olan paralel fenomenlerden ediniriz (Panofsky, 1920: 326). Dolayısıyla bu yorum döngüsellikinden, zaten kendileri de yoruma muhtaç olan diğer belgelere atıfta bulunarak kaçılmazdır. Dönem psikolojisi açısından değerlendirme de aynı zorlukları içerir. Söz gelimi Riegl’in sıkı bir takipçisi olan Wilhelm Worringer’in stil psikolojisi alanına önemli katkılar sunmuş sanat kuramı, *Abstraktion und Einfühlung* (1908), belirli çağların ve halkların stillerinden, bu stilleri açıklamak için, “ilkel”, “Grek”, “Doğu”, “Gotik” gibi bazı geniş kapsamlı insan karakterleri yaratır. Ne var ki Panofsky’ye göre “varsayılan özünden belirli bir sanat ürününü açıklamak istediğimiz ‘Gotik’ ya da ‘ilkel’ insan, gerçekte yalnızca bu sanat ürününden edindiğimiz bir izlenimin hipostatizasyonudur”²³⁶ (Panofsky, 1920: 327). Dolayısıyla dönem psikolojisi açısından değerlendirme de bizi umutsuz bir yorum döngüsüne sürüklemekten başka bir şey yapamaz. Panofsky’nin vardığı sonuca göre “kısacası mümkün sanat-bilimsel bilgi ediniminin nesnesi olarak *Kunstwollen*, (psikolojik) bir gerçeklik değildir”²³⁷ (Panofsky, 1920: 329).

Şu halde sanat bilimsel bilgi ediniminin asıl konusu *Kunstwollen* olmalıdır. Hatta Panofsky’nin dediğine göre, “sanat biliminin görevinin, tarihsel anlayışın, içeriksel açıklamanın ve sanatsal görünümünün biçimsel analizinin ötesinde, onlarda gerçekleştirilmiş ve tüm stilistik özelliklerinin temelinde yatan ‘*Kunstwollen*’i anlamak olduğu kesindir”²³⁸ (Panofsky, 1920: 333). Fakat *Kunstwollen*’i psikolojik bir gerçeklik olarak anlamak isteyen her yorum, Panofsky’ye göre bizi nesnel bilgiye

²³⁴ Orj. “Gemütszustand des Künstlers”

²³⁵ Orj. “womit wir nicht nur Unbeweisbares behaupten, sondern auch dem circulus vitiosus verfallen, das Kunstwerk auf Grund von Erkenntnissen zu interpretieren, die wir selbst erst einer Interpretation des Kunstwerks verdanken”

²³⁶ Orj. “so daß der ‘gotische Mensch’ oder der ‘Primitive’, aus dessen vermeintlichem Wesen wir ein bestimmtes Kunstprodukt erklären wollen, in Wahrheit nur die Hypostasierung eines Eindrucks ist, den wir von eben diesem Kunstprodukt empfangen”

²³⁷ Orj. “kurz gesagt, das Kunstwollen als Gegenstand möglicher kunstwissenschaftlicher Erkenntnis keine (psychologische) Wirklichkeit ist.”

²³⁸ Orj. “So gewiß es für die Kunstwissenschaft Aufgabe ist, über das historische Verständnis, die inhaltliche Erklärung und die formale Analyse der künstlerischen Erscheinungen hinaus das in ihnen verwirklichte und allen ihren stilistischen Eigenschaften zugrunde liegende »Kunstwollen« zu begreifen”

ulaştırmaktan çok uzağa götürür; hiçbir sanat eserinin içkin anlamını ve bütünlüğünü kavramamızı sağlayamaz. Sanat eserinin “bütün özelliklerinin altında yatan ve stilin biçimsel ve içeriksel karakterini aşağıdan yukarıya aydınlatacak ilkesel stil yasalarını keşfetmek”²³⁹ için tek çözüm, Panofsky’ye göre Kant’ın anlama yetisi kategorileri gibi *a priori* ilkeleri formüle etmektir (Panofsky, 1920: 329-30). Sanat tarihi araştırmasının öznelliği ve olumsuzluğu ancak o zaman aşılacaktır. Panofsky, Riegl’in *Kunstwollen*’inin tam da bu çözümü yerine getirdiğini düşünür. “*Kunstwollen* - bu ifade psikolojik bir gerçekliği veya soyutlanmış bir tür kavramını tanımlamaktan başka türlü ise - sanatsal fenomenlerde (bizim için değil fakat nesnel) kesin nihai anlam olarak ‘bulunan’dan başka bir şey olamaz”²⁴⁰ (Panofsky, 1920: 330).

Sanat eserleri için nesnel olarak geçerli yargıların mümkün olması, bu bilimsel bilgi durumu, Panofsky’ye göre Kant’ın epistemolojisindeki *a priori* “nedensellik” kavramı gibi işlev gören bazı kavramların, sanat tarihçisinin kullanımına açık olmasına bağlıdır. Panofsky, Riegl’in *Kunstwollen*’inin bu anlamı karşıladığını açıkça belirtilmiştir:

Tıpkı “hava elâstikîdir” cümlesinin, nedensellik kavramı altında [sub specie] soruşturmayla (ve ancak bu soruşturmayla) kendini açığa vuran belirli bir epistemolojik mahiyet kazanması gibi, sanat biliminin nesnelerinde de, daha geniş veya daha dar olarak, dönemsel, bölgesel veya bireysel şekilde sınırlandırılmış sanatsal görünümelerde de içkin bir anlam ifşa edilebilir - ve böylece bir Kunstwollen, artık psikolojik anlamda değil, adeta transendental-felsefî anlamda da açığa çıkar; eğer onlar [sanat biliminin nesneleri], kendileri dışında bulunan bir şey (tarihsel koşullar, psikolojik evveliyat, stil analogileri) ile ilişki içinde değil, aksine yalnızca kendi varlığında değerlendirilirler ise, durum böyledir (Panofsky, 1920: 332-3).²⁴¹

²³⁹ Orj. “Aufdeckung von prinzipiellen Stilgesetzen, die, allen diesen Merkmalen zugrunde liegend, den formalen und gehaltlichen Charakter des Stils von unten her erklären würden”

²⁴⁰ Orj. “das Kunstwollen kann — wenn anders dieser Ausdruck weder eine psychologische Wirklichkeit, noch einen abstrahierten Gattungsbegriff soll bezeichnen dürfen — nichts anderes sein, als das, was (nicht für uns, sondern objektiv) als endgültiger letzter Sinn im künstlerischen Phänomene „liegt“.”

²⁴¹ Orj. “Ganz wie dem Satz »die Luft ist elastisch« ein bestimmtes erkenntnistheoretisches Wesen zukommt, das sich der Betrachtung *sub specie* des Kausalitätsbegriffes (und nur dieser Betrachtung) entschleierte, so kann auch in den Objekten der Kunstwissenschaft, in den weiter oder enger, epochal, regional oder individuell begrenzten künstlerischen Erscheinungen, ein immanenter Sinn — und damit ein Kunstwollen in nicht mehr psychologischer, sondern gleichsam auch transzendental-philosophischer Bedeutung — erschlossen werden, wenn sie nicht durch Beziehung auf etwas außerhalb ihrer Liegendes (historische Umstände, psychologische Vorgeschichte, stilistische Analogien), sondern ausschließlich in ihrem eigenen Sein betrachtet werden”

Panofsky, sanat eseri için nesnel geçerli yargıların nasıl olabileceğini açıklamak üzere Kant'ın "hava elâstikîdir" örneğini kullanır. Bu yargı tarihsel, psikolojik veya gramatik açıdan ele alınabilir. Sanat eserleri için de aynı şey geçerlidir: Bir eser tarihsel bağlama da yerleştirilebilir, yaratıcısının öznel eğilimlerine de odaklanılabilir veya onun gramatik yapısı da incelenebilir. İlk ikisi yalnız anlam ve içerik meseleleriyle, üçüncüsü ise biçimsel analizle ilgilidir. Fakat sanat biliminin odaklanması gereken, Panofsky'ye göre sanat eserinin içkin anlamı, yani "onda bulunan saf bilgi edinimi içeriği"²⁴²dir (Panofsky, 1920: 331), tıpkı transendental bilgi teorisinin "hava elâstikîdir" cümlesini nesnel geçerli yapanın ne olduğuna odaklandığı gibi.

5.1.2. Kant'ın Nesnel Geçerlilik Koşulu Olarak *A priori* Kavramının Panofsky'nin *Kunstwollen* Yorumundaki Yeri

Kant'ın "hava elâstikîdir" (*die Luft ist elastisch*) örneği, onun *Prolegomena*'sında, bir yargının nesnel geçerlilik koşulunu açıklamaya dair örneklerden biri olarak yer almaktadır. *Kunstwollen*'in Panofsky tarafından kesin şekilde *a priori* bir kavram olarak belirlenmesi de burada ana hatlarıyla belirtilen epistemolojik konumunu takip eder. Kant bu metinde, nesnel geçerlilik koşulunu açıklamak üzere, öncelikle yalnızca öznel olarak geçerli olan "algı yargıları" (*Wahrnehmungsurteile*) ile nesnel geçerlilik iddiasında bulunan "deneyim yargıları" (*Erfahrungsurteile*) arasında ayrım yapar. İlk tür yargı, yalnızca bireysel bir öznenin algılarının mantıksal bağlantılılığını gerektirirken; ikinci tür, anlama yetisinin saf kavramlarını şart koşar (Kant, 2002: 48). Algı yargısı, sadece iki duyumun tek bir özneye, üstelik sadece şimdiki algılama durumundaki özneye ilgisini dile getirir, bu nedenle de nesne için geçerli değildir. Deneyim yargısı ise bir özneye belirli koşullarda öğrettiğini, her zaman herkese öğretebilmelidir ve "onun geçerliği özneye veya onun o zamanki durumuyla sınırlanamaz" (Kant, 2002: 50). Algı yargısında olduğu gibi, elbette deneyim yargısının temelinde de "sırf duyulara ait olan algı (perceptio) bulunur", fakat "ikinci olarak ise onda yargıda bulunma vardır (ki bu sırf anlama yetisinin işidir)" (Kant, 2002: 50). Bu demektir ki bütün deneyim yargıları

²⁴² Orj. "reinem Erkenntnisinhalt in ihm liegt"

temelini duyu algısında buluyorsa da, dolaysız duyu algısına dayanan tüm yargılar bundan dolayı deneyim yargısı olamaz. Eğer algılarımı sırf benim durumumun bilinci olarak karşılaştırıp birbirine bağlarsam, bu sadece bir algı yargısı olur ve bu haliyle yalnız öznel bir geçerliliğe sahiptir. Algıların, nesneyle ilgi kurulmayan böyle bir bilinç halinde bağlanması durumunda, ne yargının genel geçerliliği ve ne de zorunluluğu söz konusu olabilir. Oysa yargının nesnel geçerlilik kazanması ancak bunlarla mümkündür. Algıyı genel bir bilinç halinde birleştirip, yargıya zorunlu genel geçerlilik ve böylece de nesnel geçerlilik kazandıran ise, algının *a priori* bir saf anlamaya yetisi kavramı altına sokulmasıdır.

Bir saf anlama yetisi kavramı altında bağıntılanmasıyla genel geçerlilik kazanan yargının, nasıl böylece aynı zamanda nesnel geçerlilik de kazanabildiğini daha anlaşılır kılmak için baştan alalım: Kant'ın iddiasına göre bütün yargılarımız önce algı yargılarıdır; sadece bizim için geçerlidir. Fakat onları bir nesne ile ilgi içine soktuğumuzda, onların bizim için ve aynı şekilde herkes için daima geçerli olmasını isteriz. Çünkü yargının nesne ile uyuşması durumunda, o nesne hakkındaki bu cinsten (nesne ile uyuşan) tüm yargıların kendi aralarında da uyuşmaları gerektiğini biliriz. O halde, “bir yargıyı zorunlu olarak genel geçer kabul etmek için bir neden buluyorsak (ki bu hiçbir zaman algıya değil, altına algının konduğu saf anlama yetisi kavramına dayanır)”²⁴³ (Kant, 2002: 48), bu yargının yalnız bir öznenin algısını değil, nesnenin bir özelliğini de ifade ettiğini kabul etmek zorundayız. “Çünkü eğer tüm yargıların onunla ilgi içinde bulunduğu, onunla uyuştugu ve bundan dolayı kendi aralarında da uyuşmak zorunda oldukları nesnenin birliği olmasaydı, diğer yargıların benimkiyle uyuşmak zorunda olması için hiçbir neden olmazdı”²⁴⁴ (Kant, 2002: 49). Bu durumda, deney yargısının zorunlu genel geçerliliği ile nesnel geçerliliği bir bakıma aynı şeyi anlatmaktadır. Çünkü “biz kendi başına nesneyi bilmiyorsak da, eğer bir yargıyı genel geçer, dolayısıyla zorunlu kabul ediyorsak, bundan nesnel geçerliğini anlıyoruz demektir” (Kant, 2002: 49). Diğer bir deyişle, nesne, kendi

²⁴³ Orj. “wenn wir Ursache finden, ein Urteil vor notwendig allgemeingültig zu halten (welches niemals auf der Wahrnehmung, sondern dem reinen Verstandesbegriffe beruht, unter dem die Wahrnehmung subsumiert ist)”

²⁴⁴ Orj. “denn es wäre kein Grund, warum anderer Urteile notwendig mit dem meinigen übereinstimmen müßten, wenn es nicht die Einheit des Gegenstandes wäre, auf den sie sich alle beziehen, mit dem sie übereinstimmen, und daher auch alle unter einander zusammenstimmen müssen.”

başına nasıl olduğu bakımından bilinmez kalıyorsa da, biz onu, zorunlu genel geçerliliği ile deneyim yargısı aracılığıyla düşünebiliriz.

[D]eney yargıları nesnel geçerliklerini nesnenin dolaysız bilgisinden değil (çünkü bu olanaksızdır), sırf deneysel yargıların genel geçerliğinin koşulundan alırlar; bu koşul —yukarıda söylendiği gibi— hiçbir zaman deneysel, hatta duyusal koşullara değil, saf bir anlama yetisi kavramına dayanır. Nesneyse, kendi başına her zaman bilinemez olarak kalır; ama eğer anlama yetisi kavramı aracılığıyla, onun duyusallığına verdiği tasarımların bağlantılılığı genel geçer olarak belirlenirse, nesne bu ilişki aracılığıyla belirlenir ve yargı nesnel olur (Kant, 2002: 49).

Kant'ın bilgi teorisine göre nesne, öznenin bağımsız olarak kendi başına kurgulandığında bilinemez olduğundan, bir yargının nesnel geçerliliği, nesnenin dolaysız bilgisinden değil, genel geçerlilik koşulundan kaynaklanır. Bu, bilinemez de olsa dışımızdaki şeylerin 'kendi başına' varlığının onaylanması anlamına gelir. Çünkü kendisiyle uyuşan tüm yargıların zorunlu olarak kendi aralarında da uyuşması gereği, bu zorunlu genel geçerlilik, nesnenin birliği dolayısıyladır. Ne var ki biz onları yalnızca görüşleri, yani duyularımızı etkilemeleriyle bize sağladıkları tasarımları aracılığıyla bildiğimizden, duyusallığına verilen görüşlerin, ancak *a priori* bir saf anlama yetisi kavramı altında bağlatılmasıyla genel geçerlilik kazandırabiliriz. Nesne, ancak bu genel geçerlilik aracılığıyla bilinebildiğinden dolayı, genel geçer yargımız aynı zamanda nesnel geçerli olur. Bu, başta denildiği gibi, deney yargısının nesnel geçerliliğinin, genel geçerlilik koşuluna, yani *a priori* bir saf anlama yetisi kavramına dayandığı anlamına gelir.

“Hava elâstikîdir” örneğine gelecek olursak, her yargı gibi bu yargı da önce bir algı yargısıdır: Yalnızca iki duyum, bireysel öznenin o anki durumunun bilinci olarak birbiriyle ilgi içine sokulur. Bu iki duyum, artan bir basınç algısının ardından gelen azalan bir basınç algısı olabilir. “Eğer buna deney yargısı denmesini istiyorsam, bu bağlantılılığın, onu genel geçer yapan bir koşula bağlı olmasını talep ederim” diyor Kant (Kant, 2002: 50). Bu koşul, herkesin aynı algıları aynı durumlarda her zaman zorunlu olarak birbirine bağlayacağı şekilde, genel bir bilinç halinde birleştiren, böylece yargıya genel geçerlilik kazandıran, algının altına sokulacağı *a priori* bir saf anlama yetisi kavramıdır. Kant, “böyle bir kavram, neden kavramı olsun” diye devam eder: “[N]eden kavramı, tüm olanaklı algıdan tamamıyla

ayrı olan saf bir anlama yetisi kavramıdır ve sadece, kendisinin altına giren tasarımı genel olarak yargıda bulunma bakımından belirlemeye, dolayısıyla genel geçer bir yargıyı olanaklı kılmaya yarar” (Kant, 2002: 51). Böylece “hava görüsünü” genel geçer yargıda bulunmak bakımından belirler ve “önce gelenin sonra gelenle ilişkisinin kurulmasını sağlar” (Kant, 2002: 51). Artık “hava elâstikîdir” yargısının temelindeki duyu algıları, yalnızca zamansal bir sırayla birbirini takip etmez; *a priori* neden kavramı altında zorunlu genel geçer ve nesnel olarak bağlantılıdır.²⁴⁵

Anlama yetisinin *a priori* kavramı koşuluyla elde edilen böyle bir nesnel geçerlilik, daha genel olarak Kant’ın bilgi teorisinde *a priori*’nin fonksiyonu, madde ve form, nesne ve kavram veya nesne ve özne arasında kurulabilecek karşıtlık ilişkisini, nesnel olanın dayanağının öznel olanda bulunduğu bir çeşit birliktelik ilişkisine çevirir. Panofsky’nin, *Kunstwollen* kavramını *a priori* bir kavram olarak sabitleme çabası, kanımca *a priori*’ye Kant’ın kazandırmış olduğu bu anlam dolayısıyladır. Sanat eseri, bir kez bu *a priori* ilkeye göre belirlendiğinde, onun anlamı ve biçimi, (algı yargısında olduğu gibi) yalnızca bir arada varolmakla kalmayıp, (deney yargısında olduğu gibi) zorunlu olarak birbirine bağlı şekilde görülecektir. *A priori*, deneyime öngelen, deneyimi mümkün kılan, yani bir bakıma nesnel perspektif ya da nesnel erek koyan olduğundan, *Kunstwollen* kavramı için uygundur. Çünkü bir eserin ya da stilin genel geçer yani benim için değil fakat nesnel bilgisinin edinilmesi için, bende önce *Kunstwollen* kavramı olmalıdır.

Panofsky’ye göre Riegl, sanat eserini bir bütün olarak kendi başına kavramak üzere böyle bir *a priori* kavram keşfetmesinin yanında, *Kunstwollen* kavramının sanat araştırmasına uygulanmasına dair sanat biliminin görevini yerine getirmek bakımından da önemli adımlar atmıştır. Bu görev için Panofsky şöyle demektedir: “Tıpkı epistemolojik özünün belirlenme ölçütü olarak, dilsel şekilde formüle edilmiş yargıdaki nedensellik gibi, böylece incelenen sanatsal fenomene bir bakıma onun içkin anlamının belirlenme ölçütü olarak uygulanabilir olan *a priori* geçerli

²⁴⁵ Kant’ın, “hava elâstikîdir” örneğinden daha kolay anlaşılır olan “güneş taşı ısıtır” örneği, algı yargısının deney yargısına dönüşmesinin kavranması için eğer gerekli ise yardımcı olabilir: “Kolay kavranılır bir örnek olarak şunu alalım: Güneş ışınları bir taş vurursa, o taş ısınır. Bu yargı, ben veya başkalarınca bu ne kadar sık algılanırsa algılandıkça, sırf bir algı yargısıdır ve hiçbir zorunluluk içermez; algılar yalnızca alışılacaklarca böyle bağlanmış bulunurlar. Oysa eğer ‘güneş taşı ısıtır’ dersem, o takdirde algıya bir de anlama yetisinin neden kavramı eklenir; bu kavramda ısı kavramı güneş ışığı kavramıyla zorunlu olarak bağlanır ve sentetik yargı zorunlu olarak genel geçer, dolayısıyla nesnel olur ve bir algıdan deneye dönüşür” (Kant, 2002: 51 dipnot 1).

kategoriler yaratmak da aynı kesinlikle sanat biliminin görevi olmalıdır”²⁴⁶. Panofsky burada, Kant’ın bilgi teorisinde, şeyler arasında bağlantı kurulmasını olanaklı kılan, mümkün bir deneyimde düşüncenin koşullarını oluşturan kategorilerine (Kant, 1998: 218) atıfta bulunur. “Ancak kategoriler şimdi, deneyim yaratan düşünmenin biçimini değil, sanatsal bakışın biçimini belirtmelidir”²⁴⁷ (Panofsky, 1920: 333). Panofsky’ye göre bu gerekliliği karşılayan “temel kavramların oluşturulması ve uygulanmasında, şimdiye kadar en ileri gelen kişi Alois Riegl olmuştur: *Kunstwollen* kavramı kendisi tarafından yaratıldığı gibi, onu kavramak için son derece uygun kategorileri de o zamandan keşfetmiştir”²⁴⁸ (Panofsky, 1920: 333-4). Bu kategoriler, Riegl’in genel sanat bilimi incelemesinde, görsel temsilin kökensel öğelerinden form-yüzey araştırmasında ortaya çıkan “optik” ve “haptik” niteliklerdir. Daha sonra, bilhassa *Holländische Gruppenporträt*’te, “subjektivist” ve “objektivist” olarak nitelenen bu kavram çifti, Panofsky’ye göre sanatsal öznenin sanatsal nesneye yönelik olası entelektüel tutumunun bir ifadesi olması anlamında kuşkusuz kategorik geçerliliğe en yakın terimlerdir (Panofsky, 1920: 334).

5.1.3. Erwin Panofsky’nin *Kunstwollen* Yorumunun Eleştirisi

Kunstwollen kavramını Kantçı transendental-felsefi anlamı bakımından açıklamasının ardından Panofsky, böylece “bu *Kunstwollen*’in zorunlu olarak yalnızca bir sanat eserin içkin anlamını gösterebileceğini saptadık”²⁴⁹ (Panofsky, 1920: 333) diyerek başarısını ilan eder. Panofsky’nin yorumuna göre *Kunstwollen*, sanat eserin, hiçbir dış etken ile ilgi içinde olmayan, yalnızca eserin fiziksel varlığıyla çevrelenmiş, tüm zamanlar ve tüm insanlar için geçerli anlamını mümkün

²⁴⁶ Orj. “so gewiß muß es auch Aufgabe der Kunstwissenschaft sein, a priori geltende Kategorien zu schaffen, die, wie die der Kausalität an das sprachlich formulierte Urteil als Bestimmungsmaßstab seines erkenntnistheoretischen Wesens, so an das zu untersuchende künstlerische Phänomen als Bestimmungsmaßstab seines immanenten Sinnes gewissermaßen angelegt werden können”

²⁴⁷ Orj. “Kategorien nun aber, die nicht wie jene die Form des erfahrungsschaffenden Denkens, sondern die Form der künstlerischen Anschauung würden bezeichnen müssen.”

²⁴⁸ Orj. “bisher wiederum Alois Riegl derjenige ist, der bei der Aufstellung und Anwendung von Grundbegriffen [...] am weitesten gekommen sein dürfte: wie der Begriff des Kunstwollens selbst von ihm geschaffen wurde, so hat er auch bereits Kategorien entdeckt, die zur Erfassung desselben in hohem Maße geeignet sind.”

²⁴⁹ Orj. “wir feststellten, daß dieses Kunstwollen notwendigerweise nur die Bedeutung eines dem Kunstwerk immanenten Sinnes haben kann”

kılan *a priori* bir kavramdır. *Kunstwollen*'in ne olabileceğinin açıklanmasıyla -gerçi Panofsky'nin metin boyunca yaptığı, *Kunstwollen*'in ne olduğundan çok ne olamayacağını göstermektir-, Panofsky'nin ifadesiyle Riegl'in "*transzendental-sanatbilimsel* soruşturma biçimi"²⁵⁰ açığa çıkmış olur (Panofsky, 1920: 336). Fakat bunun için "*Kunstwollen* kavramının metodolojik olarak doğrulanması"²⁵¹ (Panofsky, 1920: 335), hatta yeniden yapılandırılması gerekmiştir. Panofsky'nin düşüncesinde *Kunstwollen*, "varlık çemberinin dışında sabitlenmiş bir Arşimet noktası" olarak; sanat eserinin kendisi dışındaki hiçbir şey ile ilgi kurmayan, ne tarihsel koşullar ne stil analogileri, onu yalnız kendi varlığında anlamlandıran *a priori* bir kavram, bir açıklama ilkesi olarak tamamen tarih dışıdır. Bilgi teorisi felsefe tarihiyle ne kadar az ilgileniyorsa, Panofsky'ye göre Riegl tarafından başlatılan yöntem de, "doğru anlaşılırsa", değerli bireysel fenomenlerin ve bunların bağlamlarının bilgisine ve analizine odaklanan sanat tarihinin salt tarihsel yazımıyla o denli az ilgilenir (Panofsky, 1920: 335).

Riegl'in genel sanat bilimi, karşılaştırmalı bir bilim olarak evrensel-tarihsel soruşturmaya dayandığından, elbette sanat tarihinin salt tarihsel yazımıyla ilgilenmez. Burada her tür görsel temsili birbirine bağlayan ortak unsurlara dayanılarak, sanatsal gelişimin genel yasası amaç edinildiğinden, "artık tek tek sanat eserlerini, hatta tek tek sanat türlerini de, kendileri için değerlendirmeye almak zorunda olmadığımız; aksine, açık ayrımı ve bilgisi ile sanat tarihi öğreti yapısının gerçek birlikli taçlanması inşâ edilebileceği öğelere bakmak zorunda olduğumuz"²⁵² zaten Riegl tarafından söylenmiştir (Riegl, 2017: 245). Ne var ki bu aşama, bir bilim olarak sanat tarihinin önceki empirik araştırma aşaması olmaksızın gerçekleştirilemeyecek bir ileri aşama ödevidir. Riegl, genel sanat bilimi sayesinde, özel alanlara ve belirli zamanlara yönelik sanat tarihlerinin birliğini sağlamak, kendi ifadesiyle, "sanat tarihinin ayrıştırıcı yapısına yeniden bir birlik getirmek"²⁵³ istemektedir (Riegl, 2017: 242). Dahası Riegl, sanatı tarihten ayıran her tür estetik teoriye daha baştan karşı çıkmıştır (Zerner, 1976: 179). Eski estetiğin önceden

²⁵⁰ Orj. "transzendental-kunstwissenschaftlichen Betrachtungsweise"

²⁵¹ Orj. "daß der Begriff des Kunstwollens methodologisch berichtigt ist"

²⁵² Orj. "Wir müssen nicht mehr die einzelnen Kunstwerke für sich, auch nicht die einzelnen Kunstgattungen für sich ins Auge fassen, sondern die Elemente, mit deren klarer Scheidung und Erkenntnis sich eine wahre einheitliche Krönung des Lehrgebäudes der Kunstgeschichte aufbauen lassen wird."

²⁵³ Orj. "wieder eine Einheit in das auseinanderfallende Gebäude der Kunstgeschichte zu bringen."

belirlenmiş bir sanat fikrine dayanan birliği uğruna empirik verilere güç uygulaması karşısında, “modern estetik”in, ancak sanat tarihinin somut nesnelerinden kalkıp genel yasalara ulaşan, böylece içsel bir birlik kazanan genel sanat bilimi olabileceğini düşünür. Sonuç olarak Riegl’in *Kunstwollen*’i, tarihsel ve kolektif olandan kazanılmış ilişkisel bir kavramdır. Fakat Micheal Ann Holly’nin vurguladığı gibi, Panofsky *Kunstwollen* kavramının, “‘bireysel eserleri’ saflıkları içinde kavramasını istemiştir”²⁵⁴ (Holly, 1984: 82). Dahası Riegl, amacı doğrultusunda salt tarihsel bir yazımla ilgilenmiyor olsa da, kuramını daima mevcut empirik kanıtlara yönelik detaylı incelemelerle temellendirir. Bu sebeple Panofsky’nin, “Riegl’in bakış açısının, materyallerin kapsamı dışında veya onlardan bağımsız şekilde ortaya çıkmış olduğunu iddia etmesi garip görünmektedir”²⁵⁵ (Holly, 1984: 82). Gerçi metnin sonlarına doğru Panofsky, geleneksel analiz türünün, bu yeni analiz türü ile birbirini tamamlayıcı bir ilişki içinde olduğunu onaylar. Panofsky’nin belirttiğine göre, Riegl’inki gibi bir “*transcendental-sanatbilimsel* soruşturma biçimi”, kesinlikle saf tarihsel sanat tarihi yazımının yerine geçmeyi değil, aksine sadece onun yanında yer almak üzere öncelik hakkının teslim edilmesini talep eder; saf tarihsel çalışmayı yerinden etmeyi istemek bir yana, onu tamamlamak için yetkili tek yöntem olduğunu göstermeyi amaçlar.²⁵⁶ “Transcendental sanat bilimi”, bu sebeple Panofsky’nin “belgeler” diye adlandırdığı her tür empirik veriden tamamen kopuk değildir: Belgeler “hatta çoğu zaman vazgeçilmezdir; anlamın kendisinin doğrudan bir göstergesi olarak değil gerçi ama onsuz edinmenin genellikle imkânsız olduğu kavrayışların bir kaynağı olarak”²⁵⁷ (Panofsky, 1920: 336). Dolayısıyla “içkin anlamın bilgisine giden çabanın”, yani transcendental yöntemin, “öncelikle verili sanatsal görünümün saf fenomenal kavrayışını sağlamak için ‘belgelerin’ yardımına

²⁵⁴ Orj. “Panofsky wanted it to comprehend ‘individual works’ in their purity.”

²⁵⁵ Orj. “it seems odd for Panofsky to have claimed that Riegl’s viewpoint arose independently from or beyond the purview of the materials.”

²⁵⁶ Orj. “Und wenn hier einer derartigen »transzendental-kunstwissenschaftlichen« Betrachtungsweise das Wort geredet wird, so geschieht das keineswegs, um sie etwa an Stelle der rein historisch vorgehenden Kunstgeschichtsschreibung anzupreisen, sondern nur um ihr ein Vorzugsrecht auf den Platz an ihrer Seite zu vindizieren: es soll lediglich gezeigt werden, daß die »sinnesgeschichtliche« Methode - weit entfernt, die rein historische Arbeit verdrängen zu wollen - die einzig berufene ist”

²⁵⁷ Orj. “ja oftmals unentbehrlich: nicht zwar als unmittelbarer Hinweis auf den Sinn selbst, wohl aber als Quelle derjenigen Einsichten, ohne die die Erfassung desselben oft genug unmöglich ist.”

gereksinimi vardır”²⁵⁸ (Panofsky, 1920: 338). Üstelik belgeler, *Kunstwollen*’in varsayımlarını doğrulamakla kalmaz, aynı zamanda yeniden yapılandırıcı (*rekonstruktiv*), yorumlayıcı (*exegetisch*) ve düzelticidir (*korrektiv*) de.

*Ancak tüm bu durumlarda, sonuç olarak tekrar söylemek gerekirse, belgeler ister yeniden yapılandırıcı, ister yorumlayıcı veya düzeltici bir etkiye sahip olsun, yalnızca Kunstwollen bilgisinin ön koşulunu, yani sanatsal görünümlerin fenomenal kavrayışını güvence altına alırlar: Görünümler alanının altına uzanan Kunstwollen bilgisini edinme çabasından bizi alıkoymazlar, çünkü o [Kunstwollen bilgisi] - fenomenlere içkin bir anlam biçiminde - yalnızca a priori olarak çıkarsanan temel kavramlardan hareketle kavranabilir. En başından saptanmış olarak görünen bu tür temel kavramlara doğru ilerlemek, - eylemler tarihinin aksine - sanat biliminin yalnızca görevi değil, aynı zamanda sahip olduğu imkândır (ve böylelikle onun [sanat biliminin] epistemoloji ile karşılaştırılması süreç sonunda [ex post] haklı görünür) (Panofsky, 1920: 338-9).*²⁵⁹

Görünümler alanıyla sınırlı kalan salt tarihsel sanat tarihi yazımı şeklindeki geleneksel analiz türüne dair bu açıklamalarla, empirik verilerin, *Kunstwollen* bilgisi için hem sanatsal görünümlerin fenomenal kavrayışını sağlamaları bakımından bir ön koşul oluşturduğu hem de doğrulayıcı fonksiyonuna sahip olduğu vurgulanır. Fakat tüm bu tamamlayıcı ilişki, *Kunstwollen* bilgisinin, “fenomenlere içkin bir anlam biçiminde” fakat “yalnızca a priori olarak çıkarsanan” kategorilerle kavranılabilir olduğuna dair Panofsky’nin yorumunu değiştirmez. Bu bağlamda Ernest Mundt’un yorumu dikkate değerdir. Mundt’un dediğine göre “Panofsky’nin [*Kunstwollen*] tanımı yalnızca Riegl’in ki kadar belirsiz olmakla kalmaz, aynı zamanda Riegl’in kavrayışının dinamik niteliğini, burada Riegl’in aklında olanın ‘gerçek bir güç’ olduğu anlayışını da gözden kaçırır”²⁶⁰ (Mundt, 1959: 304).

²⁵⁸ Orj. “die auf Erkenntnis des immanenten Sinnes ausgehende Bemühung der Hilfe der »Dokumente« bedarf, um zunächst das rein phänomenale Verständnis der gegebenen künstlerischen Erscheinung sicherzustellen”

²⁵⁹ Orj. “In allen diesen Fällen aber sichern, um es zum Schluß noch einmal zu sagen, die Dokumente, mögen sie nun rekonstruktiv, exegetisch oder korrektiv berichtend wirken, nur die Voraussetzung zur Erkenntnis des Kunstwollens, nämlich das phänomenale Verständnis der künstlerischen Erscheinungen; sie ersparen uns nicht das Bemühen um die unter die Sphäre der Erscheinungen hinuntergreifende Erkenntnis des Kunstwollens selbst, wie es - in Gestalt eines den Phänomenen immanenten Sinnes - nur von a priori deduzierten Grundbegriffen aus erfaßt zu werden vermag. Daß aber die Kunstwissenschaft - im Gegensatz zur Geschichte der Handlungen - nicht nur die Aufgabe, sondern auch die Möglichkeit hat, zu solchen Grundbegriffen vorzuschreiten, das darf (und dadurch erscheint ihr Vergleich mit der Erkenntnistheorie ex post gerechtfertigt) von vornherein als ausgemacht erscheinen.”

²⁶⁰ Orj. “Panofsky’s definition is not only as vague as Riegl’s, it also misses the dynamic quality of Riegl’s conception, the insight that what Riegl had in mind here was ‘a real force’.”

Panofsky'nin *a priori Kunstwollen* yorumu, sanat tarihi araştırmasının sistematik tutarlılığını güçlendirse de, kavramı, kazanılmış olduğu tarihsel bağlamdan koparır. Üstelik bunu, Riegl'in geniş kapsamlı tarihsel arkitektoniğinde, geçmiş stilleri, *Kunstwollen* kavramı dolayısıyla onlara belirli bir özerklik ve meşruiyet kazandıracak şekilde inceleme çabasına rağmen yapar. Riegl'in *Kunstwollen*'i, sanat bilimi bilgisinin nesnel geçerliliğini, her bir sanat eserini, onların dâhilindeki "saf bilgi edinimi içeriği"ni açığa çıkararak açıklayacak değişmez bir *a priori* kavram olarak değil, geçmişin, şimdinin ve geleceğin her stiline özgürlüğünü ve diğerlerince tanınmasını sağlayıp onları öznel beğeni yargılarımızdan, mevcut estetik değerlerimizin dayatmasından kurtarmakla tesis etmeye çabalar. Bu yüzden Riegl'in *Kunstwollen*'i, aslında sanat araştırmasında aynı zamanda başkalarının farklılığını veya ötekiliğini tanımaya yönelik etik bir kaygı etrafında şekillenir. Bu boyut, Panofsky'nin dar şekilde epistemolojik anlamıyla sınırlandırdığı *a priori Kunstwollen* yorumunda söz konusu değildir. Panofsky ve Riegl'in amaçları arasındaki böylesi bir karşıtlığı ortaya koyarak, Margaret Iversen'in *Alois Riegl* kitabında hâlihazırda sunmuş olduğu şu iddiasını onayladığımı belirtmeliyim: "Panofsky'nin, Riegl'in *Kunstwollen* kavramını sanat tarihi araştırması için tarihsel olarak koşulsuz, sabit bir hareket noktası sağlamak üzere kullanması, Riegl'in çalışmalarının ruhuna aykırıdır"²⁶¹ (Iversen, 1993: 7). *Kunstwollen* bir "Arşimet noktası" olarak düşünülebilir, fakat onda genel bakış, her bir döneme içkin bakış ile dolayımıdır ve hatta genel bakış, tikel olanın, tüm tarihsel ilişkileri içinde 'tanınma'sı içindir. Yalnız buradaki çoğulculuk, irrasyonalizme düşüşten ziyade, monolitik-statik sanat paradigmlarına ve kısıtlayıcı estetik normlara yönelik bir eleştiri olarak görülmelidir. *Moderne Denkmalkultus*'da Riegl, 19. yüzyılın son çeyreğine kadar, her ne kadar kriterlerin kesin ve açık biçimde ifade edilmesi zor olsa da, eski anıtların değerlendirilmesinde hala mutlak bir sanat değerinin var olduğuna inanılmasını eleştirir. Neyse ki "20. yüzyılın başlarında, büyük ölçüde daha şimdiden böylesine mutlak bir sanat değerinin var olmadığı kanaatine vardık"²⁶² diyerek, kendimizi geçmiştekilerden daha bilge veya daha adil

²⁶¹ Orj. "Panofsky's use of Riegl's concept of the *Kunstwollen* to secure an historically unconditioned, fixed point of departure for art historical enquiry was against the spirit of Riegl's work."

²⁶² Orj. "Am Anfänge des 20. Jh. sind wir überwiegend bereits zu der Überzeugung gelangt, daß es einen solchen absoluten Kunstwert nicht gibt"

hakemler olarak görmenin saf bir kurgu olduğuna dikkat çeker (Riegl, 1903: 58). Yayınlanışı bakımından *Moderne Denkmalkultus*'dan sonraki, fakat yazılışı bakımından ondan hayli önceki eseri *Historische Grammatik*'te Riegl, “her dünya görüşü farklı stil yasaları yaratır”²⁶³ derken (Riegl, 2017: 346), estetik mutlaklık iddiasına karşı okuyucularını zaten uyarmıştır.

Son olarak Panofsky'nin *Kunstwollen* yorumunun, sanat araştırmasını tarihsel ve psikolojik eleştirilerin dayattığı yüklerden kurtarıp, nesnel bir yaklaşım geliştirmek üzere yürüttüğü uzun ve kapsamlı çabasının bir parçası olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Fakat bu doğrultuda *Kunstwollen* kavramının, kazanılmış olduğu tarihsel bağlamlardan kopararak böylesi bir nesnel yaklaşımın hareket noktası kılınması, Arnold Hauser'in eleştirel yorumunu haklı çıkarır: “Tüm somut deneyimden, tüm psikolojik gerçeklikten ve tüm tarihsel zamandan bağımsız olması gereken sözde evrensel sanat kategorileri, nasıl formüle edilirse edilsin, ifade tarzları üzerinde hiçbir etkisi olamaz ve sanatsal açıdan da bir o kadar ilgisizdir”²⁶⁴ (Hauser, 1967: 147).

5.2. KUNSTWOLLEN KURAMININ KANTÇI KAYNAKLARI

Panofsky'nin *Kunstwollen* kavramına dair yorumunun, yukarıda açıklanan bakımlardan Riegl'in felsefesinden uzaklaşmasına rağmen, onun, Riegl'in *Kunstwollen*'ini bilhassa Kant'ın epistemolojisine geri götürme çabası dikkate değerdir. Fakat soruyu şimdi şöyle revize etmemiz gerekir: Panofsky'nin yaptığı gibi bir metodolojik yeniden yapılandırma olmadan dahi, Riegl'in sanat biliminin, Kantçı bir yöntemden, transendental eleştiriden kalktığını, Riegl'in bu yöntemi sanat tarihi alanına uygulamakla *Kunstwollen* kuramını geliştirdiğini, hatta bu sayede Panofsky'nin ifadesiyle “transendental sanat felsefesini temellendirdiğini” söylemek mümkün müdür? Bu sorulardan hareket eden bir soruşturma için, evvela, Kant'ın bilhassa transendental kavramı ve ardından genel olarak teorik felsefesi, konumuz bağlamında ele alınmalıdır.

²⁶³ Orj. “Jede Weltanschauung schafft andere Stilgesetze.”

²⁶⁴ Orj. “Their alleged universal categories of art, which are to be independent of all concrete experience, all psychological actuality, and all historical time, however they may be formulated, can have no bearing upon the modes of expression and are quite as irrelevant artistically”

5.2.1. Riegl'in Sanat Bilimine Oluşturduğu Temel Bakımından Kant'ın Transcendental Felsefesi

Kant'ın akıl eleştirisinin merkezinde yer alan transcendental kavramı (ve transcendent kavramı da), kelimenin tam anlamıyla bir sınırın ötesine geçmek anlamına gelen Latince *transcendere* fiilinden gelmektedir. Kimi zaman kavramın felsefe dünyasına Kant tarafından tanıtıldığı ileri sürülse de, Kant daha çok kavrama yeni bir anlam kazandırmıştır. Zira Ortaçağ felsefesi zaten transcendental kavramını tanıyordu ve “transcendentaller” ile türler ve cinsler sınıflandırmasının sınırlarını aşan ve var olan her şey için mutlak olarak geçerli olan varlıkların nihai temel belirlenimlerini anlıyordu. Bu bakımdan Ortaçağ felsefesinde deneyim dünyamızın ötesinde bir dünyaya işaret eden transcendental kavramının anlamı, Kant'ın felsefesinde ise tersine döner. Gerçi Kant'ın transcendental incelemesinde de deneyim aşılar, fakat aşma yönü tersine çevrilir (Höffe, 2014: 68-9). Kant'ın *Prolegomena*'da yer alan açıklamasına göre “**transcendental** sözcüğü”, “tüm deneyimi aşan bir şey değil, aksine ona” yani tüm deneyime “öngelen (*a priori*) ama tek işlevi deneyim bilgisini mümkün kılmak olan şey anlamına gelir. Bu kavramlar deneyimi aşıyorsa, o zaman kullanımlarına **transcendent** denir ki bu, **immanent** olandan, yani deneyimle sınırlanmış kullanımdan ayrılır”²⁶⁵ (Kant, 2002: 129). Böylece “Kant transcendental olanı, mümkün deneyimin sınırlarının ve dolayısıyla bilgi ediniminin ötesinde yer alan transcendent olanın karşısına koyar”²⁶⁶ (Gulyga, 1985: 120). *Saf Aklın Eleştirisi*'nde Kant şöyle demektedir: “Nesnelerle değil, *a priori* mümkün olması şartıyla, nesnelerin bilgisini edinme tarzımızla ilgilenen tüm bilgi edinimini transcendental olarak adlandırıyorum”²⁶⁷ (Kant, 1998: B25). Bu türden, yani tüm

²⁶⁵ Vurgular bana aittir. Orj. “das Wort transszendental [...] bedeutet nicht etwas, das über alle Erfahrung hinausgeht, sondern, was vor ihr (*a priori*) zwar vorhergeht, aber doch zu nichts mehrerem bestimmt ist, als lediglich Erfahrungserkenntnis möglich zu machen. Wenn diese Begriffe die Erfahrung überschreiten, dann heißt ihr Gebrauch transszendent, welcher von dem immanenten, d. i. auf Erfahrung eingeschränkten Gebrauch unterschieden wird.”

²⁶⁶ Orj. “Dem Transszendentalen stellt Kant das Transszendente gegenüber, das hinter den Grenzen der möglichen Erfahrung und damit jenseits der Erkenntnis liegt.”

²⁶⁷ Orj. “Ich nenne alle Erkenntnis transszendental, die sich nicht sowohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, sofern diese *a priori* möglich sein soll, überhaupt beschäftigt.”

deneyime öngelen, böylece deneyimi mümkün kılan kavramların sistemini de Kant “transcendental felsefe” olarak adlandırır. “Kendi felsefesine Kant transcendental adını verir, çünkü o, bilgi edinimi sistemine geçişi, daha doğrusu, bilgi edinimi kapasitemiz tarafından yerine getirilen önkoşulların yapısını inceler”²⁶⁸ (Gulyga, 1985: 120). Şimdi sorumuz, bu Kantçı transcendental felsefenin, Riegl’in sanat kuramı için ne gibi bir köken teşkil ettiğidir.

Micheal Holly’nin yorumuna göre, “Riegl sanat tarihini sağlam bir felsefi veya epistemolojik temele dayandırmakta, kendisinden önce gelen tüm sanat kuramcılarının daha ileriye gitmiştir”²⁶⁹ (Holly, 1984: 94). Gerçekten Riegl’in, nesnel veya dışsal varoluş ile sanat yaratımına öngelen öznel algı veya kavrayış koşullarının tanınması arasında sağladığı epistemolojik denge, önceki sanat araştırmalarında rastlanılmayan düzeyde kapsamlı ve ayrıntılı bir incelemeyle kurulmuştur. Riegl için sanatsal yaratımın, ahenkli dünya görüşünün ifadesi için doğa ile yarış eden bir yaratım olması dolayısıyla, her şeyden önce doğa görünüşlerinin taklidi olamayacağı, fakat diğer taraftan kelimenin en geniş anlamıyla doğaya, bizi çevreleyen doğaya ve içimizdeki doğaya zorunlulukla bağlı olduğu hâlihazırda “Sanat Yaratımı” bölümünde açıklanmıştır. Buna göre insan, sanat yaratımında hiçbir şekilde kendini doğanın dışına konumlandırılamaz. Bu yüzden yarattığı her eser, doğal olandan başka bir şey değildir. Eş deyişle, sanatın doğrudan veya dolaylı olarak, ‘en geniş anlamda doğa’dan başka konu edinebileceği, kaynaklanabileceği hiçbir şey yoktur. Buna rağmen sanatın doğa ürünlerinin kopyası olması mümkün değildir. Çünkü doğal modele en yakın sanat eseri bile insan tarafından kendi gereksinimleriyle, kendi imgesinde ve kendi kavramlarına göre stilize edilmiştir. Doğası gereği her daim kendinde öznel olanı barındıran sanat eseri, zorunlu olarak ideal bir üründür, çünkü bir kere ona zihin emeği karışmıştır. Bu yüzden en basit sanatsal üretim bile bir bakıma gerçekliği değiştirir. Böyle bir sanat yaratımı anlayışı içinde ortaya çıkan *Kunstwollen* kavramı veya *Kunstwollen*’e bağlı olan sanatsal “gelişim, kendisi daima aynı kalan doğadaki şeylerle değil, aksine insanın doğadaki şeylerin yeniden üretimini hangi tarzda ve biçimde görmek istediği

²⁶⁸ Orj. “Transzendental nennt Kant seine Philosophie deshalb, weil sie den Übergang zum System der Erkenntnis untersucht, genauer: den durch unser Erkenntnisvermögen bewerkstelligten Aufbau der Voraussetzungen aller Erfahrung.”

²⁶⁹ Orj. “Riegl, far more than any art theoretician who preceded him, placed art history on a sound philosophical or epistemological footing.”

ile bağlantılıdır”²⁷⁰ (Riegl, 1996b: 57). O halde *Kunstwollen* kavramının ve hatta genel olarak Riegl’in sanat felsefesinin, Kantçı transendental yönteme dayandığı iddia edilebilir. Çünkü *Kunstwollen* kuramı veya genel olarak Riegl’in sanat yaratımını ele alış tarzı, sanatsal deneyime öngelen ve onu mümkün kılan zihinsel koşulları ortaya çıkarmaya yönelik olduğu gibi, Riegl sanatın gelişimini ve doğal olarak gelişimin yönlendirici faktörü olan *Kunstwollen* kavramını da, doğadaki şeylerde değil, doğadaki şeyleri edinme tarzımızda temellendirir.

Kunstwollen kuramına göre doğa ile iki ilişki biçiminin, yani doğaya bağlı olma ve doğayla yarış halinde olma durumunun, sanat alanında bir tezat oluşturmaması, aksine her yaratımda zorunlu olarak aynı anda mevcut olması, sanat yaratımında daima doğanın bir tasarımı olmasının öngörülüyor olması dolayısıyladır. Riegl’in ifadesiyle, “insan sanatta doğayı, sahip olmak istediği gibi, hatta kendi tasarımı gerçekten olduğu gibi, yeniden yaratır”²⁷¹. Bu yüzden “tüm insani sanat yaratımı, her zaman idealist olmuştur. Çünkü insan, sanat yaratımında daima doğayı ve sadece doğayı göz önünde bulundurmaya zorunda olsa da, bu doğayı olduğu gibi kendi için kopya etmek hiçbir zaman aklına gelmemiştir”²⁷² (Riegl, 2017: 251). İnsanın doğayı olduğu gibi kopya etmeyi hiçbir zaman amaçlamamış olmasının nedeni - gerçi bu zaten mümkün değildir - onun daima ahenk peşinde koşuyor olmasıdır. “İnsan bu ahengi, kendi aralarında ve insanla daimi olarak mücadelede bulunan doğadaki şeyler ve görünüşler dolayısıyla, devamlı rahatsız edilmiş ve tehlike içinde görür. Eğer doğa gerçekten kendi duyularına sunulduğu gibi olsaydı, o zaman insan asla ahenge ulaşamazdı”²⁷³. Bu yüzden insan kendi eserlerinde, “görünüşteki kaosa düzen getirmeye, aksi takdirde savunmasız bir şekilde maruz kalacağı kaba rastlantıyı ortadan kaldırmaya çalışır”²⁷⁴. “Demek ki

²⁷⁰ Orj. “knüpft die Entwicklung nicht etwa an die Naturdinge als solche, die sich vielmehr immer gleichgeblieben sind, sondern an die Art und Weise an, in welcher der Mensch die Naturdinge jeweilig reproduziert schauen wollte.”

²⁷¹ Orj. “Der Mensch schafft in der Kunst die Natur so wieder, wie er sie gerne haben möchte, ja wie sie in seiner Vorstellung tatsächlich ist.”

²⁷² Orj. “alles menschliche Kunstschaffen ist jederzeit ein idealistisches gewesen. Denn wenn der Mensch auch in seinem Kunstschaffen stets die Natur und nur die Natur im Auge behalten mußte, so ist es ihm doch niemals beigefallen, diese Natur, so wie sie ist, um ihrer selbst willen nachzubilden.”

²⁷³ Orj. “Diese Harmonie sieht er beständig gestört und gefährdet durch die Dinge und Erscheinungen in der Natur, die in beständigem Kampf liegen, unter sich und mit den Menschen. Wäre die Natur wirklich so, wie sie sich im einzelnen seinen Sinnen darstellt, dann würde der Mensch überhaupt niemals zur Harmonie gelangen können.”

²⁷⁴ Orj. “Er sucht Ordnung in das scheinbare Chaos zu bringen, den rohen Zufall zu beseitigen, dem er sonst wehrlos preisgegeben wäre.”

rahatlatıcı doğa görüşünü insan kendi tasarımılamasında yaratır”²⁷⁵ ve Riegl’in kavrayışına göre “bu, en temelde tüm sanat yaratımının köküdür”²⁷⁶ (Riegl, 2017: 252). Böylece sanat yaratımında insan, tasarımılamasının vazgeçilmez bir kaynağı olan doğaya kendi tasarımılamasını, yani doğanın yasası olarak edindiği kendi yasasını dayatır.

İnsanın sanat yaratımına dair Riegl’in tüm bu açıklamaları, sanatın, algılanmış olanların karmaşık birleşiminden, tasarımılamamızda ahenkli bir bütün oluşturma ve bunu görülür, duyulur olarak doğada var kılma süreciyle gerçekleştiğini gösterir. Buna göre sanatsal yaratımın, birbirinin yerini alamaz iki zorunlu kaynağının bulunduğu söylenebilir. Riegl’in kendisinin adlandırarak bildirmediği bu iki kaynağın biri duyu algısı, diğeri de anlama yetisi, imgelem veya genel olarak zihnin düşünsel yetileri olmalıdır. Riegl’in, sanatın amacına, varoluş nedenine, oluşum sürecine dair tüm açıklamaları, bu kaynaklardan biri olmadan gerçekleşemeyecek bir yaratım sürecini tarif eder. Yalnız bu süreçte, insanın duyularına sunulduğu haliyle bir kaos olan doğanın ahenkli birliğini sağlama, yani görünüşler arasındaki bağlantıyı kurma göreviyle, zihnin düşünsel yetileri daha etkindir. O halde sanatsal yaratım anlamında doğanın yeniden birliğinin kurucusu özne veya öznel olandır. Böylece Riegl’da öznelliğin anlamı, Kant’ın transendental eleştirisinde kazandığı anlamı taşır, çünkü özne ve nesne karşıtlığını, nesnel olanın dayanağının öznel olanda bulunduğu zorunlu bir birliktelik ilişkisi olarak kavrar. Öyle ki her stil çağının meşruiyeti, o çağın *Kunstwollen*’inin, yani öznel koşullarının tanınması ile kazanılır. Şimdi Panofsky, Riegl’in sanat bilimini Kant’ın epistemolojisi ile karşılaştırma çabasında, her zamankinden, kendi açıklamalarında olduğundan bile daha haklı görünebilir, zira Riegl’in sanat yaratımı bağlamında yüzeysel olarak kabul ettiği insan zihninin teorik fonksiyonlarını bu şekilde ayırt eden, bilgimizin kaynağı ve sınırlarına ilişkin olmak üzere, Kant’ın eleştirisidir.

²⁷⁵ Orj. “Die beruhigende Naturanschauung schafft sich der Mensch also in seiner Vorstellung.”

²⁷⁶ Orj. “Dies ist im letzten Grunde die Wurzel alles Kunstschaffens.”

5.2.2. Kant'ta Zihnin Teorik Fonksiyonlarının *Kunstwollen* Kuramı Açısından Anlamı

Saf Aklın Eleştirisi'nin "Transendental Mantık" bölümünün hemen başında Kant, bilgimizin asla birbirinin yerini alamayacak iki temel kaynağını, duyusallık (*Sinnlichkeit*) ve anlama yetisini (*Verstand*) birbirinden ayırır. Birincisi, izlenimlerin alırlığıdır; bu yolla bize nesne verilir. İkincisi ise kavramların kendiliğindenliğidir; bu yolla nesne, salt zihnin belirlenimi olarak tasarımıyla ilişki içinde düşünülür. "Duyusallık olmadan bize hiçbir nesne verilemez ve anlama yetisi olmadan hiçbirini düşünülemezdir"²⁷⁷ (Kant, 1998: 130). Duyusal olmaktan başka türlü olamayan görü, yalnız nesnelerden etkileniş biçimimizi kapsar, yani duyular düşünemezdir. Duyusal görünüm nesnesini düşünmek yalnız anlama yetisinin işidir ve fakat kendisi göremezdir. Bu yüzden bilginin imkânı için ikisinin birleşmesi, yani kavramların, onlara görüde şey eklenmesiyle duyulur kılınması, görünüşlerin de kavramlar altına sokularak anlaşılır kılınması gerekir. Buna göre "görü ve kavramlar, tüm bilgimizin öğelerini oluştururlar, öyle ki ne onlara bir şekilde karşılık gelen görü olmadan kavramlar ne de kavramsız bakış bir bilgi verebilir" ²⁷⁸ (Kant, 1998: 129). Duyusallık ve anlama yetisi arasındaki bağlantıyı ise saf görü çokluğunu sentezlemesiyle imgelem yetisi (*Einbildungskraft*) sağlar.

Riegl duyusallık, anlama yetisi veya imgelem üzerine böyle açık belirlemelerde bulunmaz. Dolayısıyla Kant'ın transendental eleştirisinin yaptığı gibi, estetik ile mantık arasında, yani genel olarak duyusallığın yasalarının bilimi ile genel olarak anlama yetisinin yasalarının bilimi arasında da bir sınır çizmez. Bu yüzden "Sanatın Formu" bölümünde ele alınan optik ve haptik gibi kategoriler, duyu algısı koşulları olarak Riegl'da estetik teorinin bir parçasını oluştururlar. Bu durumda Kantçı bir bakışla bu kategorilerin, duyusallığın kendine ait olduğu düşünülebilir. Oysa bu kategoriler, sanat eserinde görünür kılınan, insan zihninin dış dünya ile ilişkisinin, nesnesini organize etmesinin farklı türleridir. Bu yüzden Riegl'in optik ve haptik *algı* diye adlandırdığı bu koşullar, buna rağmen salt duyusallıkla değil,

²⁷⁷ Orj. "Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben und ohne Verstand keiner gedacht werden."

²⁷⁸ Orj. "Anschauung und Begriffe machen also die Elemente aller unserer Erkenntnis aus, so daß weder Begriffe ohne ihnen auf einige Art korrespondierende Anschauung noch Anschauung ohne Begriffe ein Erkenntnis abgeben können."

duyusallıkta verilen kaosu bir şekilde düzenleyen ve biçimlendiren zihnin kavramsal yetileriyle ilgili olmalıdır. Riegl'in *Spätrömische Kunst-Industrie*'de Antik mimari üzerine incelemeleri sırasında geçen aşağıdaki açıklaması, iddiamızı doğrular niteliktedir:

Her şeyden önce, deneyimden gelen her türlü tasarımlamanın en mümkün şekilde hariç bırakılmasıyla, saf duyusal algı yoluyla şeylerin bireysel birliği kavranmaya çalışıldı. Dışsal şeylerin gerçekten bizden bağımsız nesneler olması ön koşulu olduğu sürece, öznel bilincin her türlü yardımından, söz konusu nesnenin birliğini bozacağı için içgüdüsel olarak kaçınılması gerekiyordu. Şu anda dışsal şeyleri fark etmek için en sık kullandığımız duyu organı gözdür. Bu organ bize nesneleri yalnızca renkli yüzeyler olarak gösterir ve hiçbir şekilde nüfuz edilemez maddi bireyler olarak göstermez; dış dünyanın şeylerini bize kaotik karmaşa içinde gösteren tam olarak görsel algıdır. Tek tek şeylerin kapalı bireysel birliği hakkında yalnızca dokunma duyumuz aracılığıyla güvenilir bilgiye sahip oluruz. Yalnızca onun aracılığıyla maddi bireyi kapatan sınırların nüfuz edilemezliği bilgisini ediniriz. Bu sınırlar şeylerin dokunsal üst-yüzeyleridir. Ancak doğrudan hissettiğimiz, geniş yüzeyler değil, aksine yalnızca tek tek noktalar. Sadece, bir ve aynı malzeme bireyi üzerindeki nüfuz edilemez noktaların algılanması birbiri ardına ve yan yana hızlı bir şekilde tekrarlandığında, yükseklik ve genişlik olmak üzere iki boyutu olan geniş yüzey tasarımılaşmasına ulaşırız. Bu tasarımılaşma, artık dokunma duyusunun dolaysız algısı yoluyla değil, öznel düşünce sürecinin araya girişini zorunlu olarak gerektiren bu tür birçok algının bir kombinasyonu yoluyla elde edilir. Buradan, maddi bireyselliğin en temel ön koşulu olarak dokunsal nüfuz edilemezlik kanaatinin, artık yalnızca duyusal algı temelinde değil, düşünce sürecinin tamamlayıcı yardımına başvurulması ile gerçekleştiği ortaya çıkar (Riegl, 1901: 17-8).²⁷⁹

²⁷⁹ Orj. "Zu allererst trachtete man die individuelle Einheit der Dinge auf dem Wege der reinen sinnlichen Wahrnehmung, unter möglichstem Ausschluss jeglicher aus der Erfahrung stammenden Vorstellung zu erfassen. Denn so lange es Voraussetzung war, dass die Außendinge wirklich von uns unabhängige Objecte sind, musste jede Zuhilfenahme des subjectiven Bewusstseins, als die Einheit des betrachteten Objectes störend, instinctiv vermieden werden. Das Sinnesorgan nun, das wir am weitaus häufigsten gebrauchen, um von den Außendingen Notiz zu nehmen, ist das Auge. Dieses Organ zeigt uns aber die Dinge bloß als farbige Flächen und keineswegs als undurchdringliche stoffliche Individuen; gerade die optische Wahrnehmung ist es eben, die uns die Dinge der Außenwelt in chaotischer Vermengung erscheinen lässt. Sichere Kunde von der geschlossenen individuellen Einheit einzelner Dinge besitzen wir nur durch den Tastsinn. Durch ihn allein verschaffen wir uns Kenntnis von der Undurchdringlichkeit der das stoffliche Individuum abschließenden Grenzen. Diese Grenzen sind die tastbaren Oberflächen der Dinge. Aber dasjenige, was wir unmittelbar tasten, sind nicht die ausgedehnten Flächen, sondern bloß einzelne Punkte. Erst indem sich die Wahrnehmung undurchdringlicher Punkte an einem und demselben stofflichen Individuum rasch nacheinander und nebeneinander wiederholt, gelangen wir zur Vorstellung der ausgedehnten Fläche mit ihren zwei Dimensionen der Höhe und Breite. Diese Vorstellung ist also nicht mehr durch eine unmittelbare Wahrnehmung des Tastsinns, sondern durch eine Combination mehrerer solcher Wahrnehmungen gewonnen, die nothwendigermaßen die Dazwischenkunft des subjectiven Denkprocesses voraussetzt. Es ergibt sich hieraus, dass schon die Überzeugung von der tastbaren Undurchdringlichkeit als wesentlichste Voraussetzung der stofflichen Individualität nicht mehr allein auf Grund sinnlicher Wahrnehmung, sondern unter ergänzender Zuhilfenahme des Denkprocesses zustande kommt."

Antik mimari gelişiminin bir parçası olarak yazılmış olan Riegl'in bu açıklaması, dışımızdaki şeylerin bizden bağımsız birliğinin, öznel bilincin her türlü yardımı dolayısıyla bozulacağı kanaatiyle, saf duyu algısı yoluyla şeylerin birliğinin kavranmaya çalışıldığını, fakat bunun mümkün olmadığını gösterir. Çünkü Riegl'a göre dışımızdaki şeylerin fiziksel birliğine dair en güvenilir algıyı sağlayabilecek olan dokunma duyumuz bile, esasen düşüncenin müdahalesi ile tek tek hissedilenlerin tasarımlamamızda birleştirilmesi olmaksızın, bize şeyin birliği hakkında bilgi veremez. Tek başına duysal etkilenim, şeylerin maddi bireyselliğini, nüfuz edilemez biçimini bize asla sağlayamaz. O halde Riegl'in optik ve haptik *algı* türleri, algılananların yakınlık, uzaklık, derinlik gibi belirli nitelikler temelinde sentezlenmesini gerektirdiğinden, salt duyusallığın değil, yukarıda iddia edildiği gibi, hatta daha çok zihnin düşünsel yetilerinin etkinliğini anlatır. Daha genel olarak denilebilir ki, Riegl'a göre bizde herhangi bir duysal imge bulunabilmesi için, asla yalnız duyudaki etkilenimler yeterli olamayacak, mutlaka "düşünce sürecinin tamamlayıcı yardımına başvurulması" ile izlenimlerin bir birlik, bir form kazanması gerekecektir.

Riegl'in, duyudaki etkilerin ancak bir düşünce sürecinin müdahalesiyle bize imge sağlayan bir algıya dönüşebileceği kavrayışı, çok daha açık bir şekilde, zaten hâlihazırda Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde sunulmuştur. Kant'a göre bize verilen ilk şeyin, yani görünümün, algı adını alabilmesi için bilinç ile bağlanması gerekir, aksi takdirde o, hiçbir şeydir. Çünkü görünümün kendinde nesnel bir gerçekliği yoktur; yalnızca bilgede var olur. Dolayısıyla görünüm, olası bir bilinçle ilişkisi olmaksızın bizim için asla bir bilgi nesnesi olamayacağından, hiçbir şey olur²⁸⁰ (Kant, 1998: A120). Görünümün bilinç ile bağlanmasında, duyusallık ve anlama yetisi arasındaki bağlantıyı sağlayan "imgelem, algının kendisinin zorunlu bileşeni"²⁸¹ olarak karşımıza çıkar (Kant, 1998: A120). Çünkü her görünüm, bir algı çokluğu içerir. Dolayısıyla zihinde dağınık ve ayrı ayrı bulunan bu çokluğun, görünüşün tanınması için, duyunun kendisinden elde edilemeyecek bir birleşimi zorunludur. Bu dağınık

²⁸⁰ Orj. "Das erste, was uns gegeben wird, ist Erscheinung, welche, wenn sie mit Bewußtsein verbunden ist, Wahrnehmung heißt (ohne das Verhältniß zu einem wenigstens möglichen Bewußtsein würde Erscheinung für uns niemals ein Gegenstand der Erkenntniß werden können und also für uns nichts sein und, weil sie an sich selbst keine objective Realität hat und nur im Erkenntnisse existirt, überall nichts sein)."

²⁸¹ Orj. "die Einbildungskraft ein nothwendiges Ingredienz der Wahrnehmung selbst sei"

algı çokluğunun sentezini imgelem yetisi sağlar. Çokluğun tek bir imgeye getirilmesi için imgelem yetisinin izlenimleri önceden kendi etkinliği içine almış olması, yani onları ayımsayıp anlamış (*Apprehension*) olması gerekir. Bir yığın halindeki çokluğu sentezleyerek imgeyi mümkün kılan form verme işlevi, imgelemin üretici (*productive*) etkinliğidir. Gerçi tek başına çokluğun ayırimsanması, bütün bir algılar dizisini kuran öznel bir zemin, yani imgelemin yeniden-üretici (*reproductive*) işlevi olmadan izlenimlerin bağlantısını sağlayamaz (Kant, 1998: A121). Fakat salt empirik olan yeniden-üretici yeti, zaten önceki deneyime, yani üretici imgeleme ihtiyaç duyduğundan, imgelem, asli işlevi olan üretici etkinliği bakımından algının zorunlu bileşenidir.

Özetle, Riegl'in sanat yaratımı anlayışının teorik zeminini oluşturan duyusal ve düşünsel fonksiyonlara ilişkin kavrayışı, yani duyuların bize yalnızca izlenimler sağladığı, yoksa onları bir araya getirerek nesnelerin imgelerini meydana getirmede, çünkü bunun için duyuların bize sağlayamayacağı bir şeyin, bir izlenim sentezi işlevinin gerekli olduğu, Kant'ın epistemolojik eleştirisinin ortaya koyduğu bir kavrayıştır.²⁸² Gerçi Riegl'da zihnin duyusal ve düşünsel yetilerinin fonksiyonlarına ilişkin açıklamaları, bilginin kaynakları ve sınırlarını veya genel olarak bilme biçimimizi belirlemek için değil, sanatın her koşulda, en sıra dışı yapıda bile, tüm parçalarının doğal bir modele geri götürülebileceği kadar natüralist iken, neden tüm sanat yaratımının, doğal modele en yakın yapının bile, zorunlu olarak idealist olduğunu açıklamak içindir. Fakat sorgu nesnesindeki farklılığa rağmen, Riegl, *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ortaya koyduğu bu teorik yapı üzerinde ilerlemesinin yanı sıra, onun buradaki yöntemi de transendental-eleştireldir, yani sanatsal deneyime öngelen zihinsel yapıları ve bu yapıların işlevlerini, sınırlarını belirlemeye yöneliktir ve doğal olarak burada sanat, şeyleri edinme tarzımızın ifadesi olarak kavranır.

²⁸² Kant şöyle diyor: “İmgelemin, algının kendisinin zorunlu bir bileşeni olduğunu hiçbir psikolog henüz düşünmüş değildir. Bu, kısmen bu yetinin yalnızca yeniden-üretimle sınırlandırılmış olmasından, kısmen de duyuların bize yalnızca izlenimler sağlamadıklarına, aynı zamanda onları bir araya getirip nesnelerin imgelerini meydana getirdiklerine inanılmış olmasından ileri gelir. Bunun için kuşkusuz izlenimlerin alıcılığının dışında daha fazla bir şeye, yani onların bir sentez fonksiyonuna gereksinim vardır” (Kant, 1998: A120/227). Orj. “Daß die Einbildungskraft ein nothwendiges Ingrediens der Wahrnehmung selbst sei, daran hat wohl noch kein Psychologe gedacht. Das kommt daher, weil man dieses Vermögen theils nur auf Reproduktionen einschränkte, theils weil man glaubte, die Sinne lieferten uns nicht allein Eindrücke, sondern setzten solche auch sogar zusammen und brächten Bilder der Gegenstände zuwege, wozu ohne Zweifel außer der Empfänglichkeit der Eindrücke noch etwas mehr, nämlich eine Function der Synthesis derselben, erfordert wird.”

Riegl, sanatı önce ahenkli bir dünya görüşünün ifadesi olarak, daha sonra ise sanatın özerkliğinin tam anlamıyla tanınması kaygısıyla, karakteri o anki dünya görüşünde (onun siyasi, dini, ekonomik, felsefi, bilimsel olarak çeşitli yapılarında) kapsanan, fakat insanın dünyayla tatmin edici bir ilişkisi için özel olarak duyusal şeylerin nasıl biçimlenmesi gerektiğini anlatan özerk bir istemin, *Kunstwollen*'in ifadesi olarak değerlendirir. Dolayısıyla Riegl sanatın temellerini ve farklı stillerin geçerliliğini, nesneler dünyasında veya ona uygunluğunda değil, bu dış dünyayı bilme veya zihinsel organizasyon biçimimizde arar ki Riegl'in tarif ettiği sanatsal yaratım sürecine göre başka türlü de mümkün değildir. Çünkü bu yaratım sürecine göre elbette belirli bir nesneler dünyası varsayılmak zorundadır -zira Riegl sanatın nedensel kaynağını özne ve nesne arasındaki çatışmada bulur- fakat izlenimler arasındaki bağlantıyı kuran ve gerçekte öyle olduğunu tasarımıladığı bu bağlantıyı eserlerinde görünür kılan, insandır. Diğer taraftan bu, *Kunstwollen*'in, yani sanatsal üretimin, insan algısının yüzleştiği ve bir bakıma meydan okuduğu doğadaki şeylere, onların varlığına bağlı olduğu anlamına gelir. Diğer bir deyişle, *Kunstwollen*'in harekete geçmesi için dışımızdaki şeylerin algımızın önünde olması ve ona direnmesi gerekir. Yine de sanatsal yaratımda belirleyici olanın, şeylerin kendisinden ziyade, şeylerin duyularımızdaki etkileri dolayısıyla bizdeki tasarımlamaları olduğu anlaşılır. Riegl'da sanat yaratımı bağlamında ortaya çıkan bu anlayışın kaynağının Kant'ta bulunduğunu söylemek mümkündür. Duyumun, nesnenin mevcudiyetini gerektirdiğine ve dolayısıyla bilginin mümkünatı için dışımızdaki şeylerin varlığına ilişkin Kant'ın en yalın ifadesi, sanıyorum *Prolegomena*'da yer alan şu sözleridir:

[Şeyler, bizim dışımızda bulunan duyu nesneleri olarak bize verilir; ne var ki, onların kendi başlarına ne oldukları konusunda bilgi sahibi değiliz, sadece görünüşlerini, yani duyularımızı uyarak bizde etkide bulunan tasarımları biliyoruz. Buna göre kuşkusuz itiraf ediyorum ki, bizim dışımızda cisimler bulunmaktadır, yani kendi başlarına ne oldukları bakımından tamamıyla bilginin dışında kalmakla birlikte, duyusallığımızı etkilemelerinin bize sağladığı tasarımları aracılığıyla bildiğimiz şeyler vardır; biz bunlara cisim adını veririz, ki bu sözcük sadece, bizce bilinmeyen ama buna rağmen gerçek olan nesnenin görünüşü anlamına gelir (Kant, 2002: 38).

Kant'a göre şeyler hakkındaki bilginiz, duyularımızdaki etkileri sebebiyle zihninizde oluşturduğumuz tasarımlamaları dolayısıyladır, yani bilginizin nesnesi görünüşüdür. Fakat aynı zamanda bu, kendi başlarına ne oldukları bakımından

bilinemez olsalar da, sanki bilinebilirmiş gibi hareket ettiğimiz (ki özgürlüğün temellendirilmesi için bilinebilirmiş gibi hareket etmemiz de gereken) şeylerin bizden bağımsız varlığının onaylanması anlamına gelir. Riegl için tüm bu ‘kendinde şey’ (*Ding an sich*) meselesi temellendirilmesi gereken bir tartışma konusu olmamakla birlikte, görüşleri büyük ölçüde Kant ile uyumludur. Riegl’in, görünüşteki kaosa düzen getiren ahenkli bir dünya görüşünün ifadesi için doğa ile yarış eden bir yaratım olan sanat anlayışı, dışımızdaki şeylerin bizden bağımsız varlığını zorunlulukla onaylayan, fakat dış dünyanın öznen bağımsız bilgisinin ya da özneliliğin olmadığı bir gerçekliğin, bizim için mümkün olmadığı yönündeki eleştirel görüşü paylaşır. Dolayısıyla Riegl’in bilimsel sanat araştırması, kendine tam da ancak insanın bu biçimlendirici etkinliğini temel alabilir ki öyle de olur.

5.2.3. Kant’ın Özgür Güzellik ve Bağlı Güzellik Kavramlarının *Kunstwollen* Kuramı Açısından Anlamı

Kunstwollen kuramına göre, sanatın temellerinin ve geçerliliğinin arandığı insanın biçimlendirici etkinliği, bilhassa sanat eserinin biçimsel özelliklerinde kendini gösterir. Görsel temsil, ne olduğu bakımından değilse bile, biçimi bakımından kesinlikle zihnin biçimlendirici etkinliği ile gerçekleşir. Bu nedenle Riegl, biçimsel değerlere odaklanan eleştirel bir araştırmayı teşvik eder. Algı koşullarına dair belirli kategorilerden oluşan böyle bir temel üzerine inşa edilen formal analiz sistemi, daha sonra, yirminci yüzyıl formalistleri için bir model haline gelir. Ancak bu formalist temel, Riegl’in felsefi kaynakları arasında da olduğu düşünülen, daha erken bir çalışmada, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde bulunabilmektedir.

Formalist estetiğin içerikten bağımsız biçimsel birlik analizine temel oluşturan *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde Kant, öncelikle “özgür güzellik” (*freie Schönheit*) ve “bağlı güzellik” (*anhängende Schönheit*) arasında ayrım yapar. Özgür güzellik, nesnenin ne olması gerektiğine dair hiçbir kavramı varsaymazken; bağlı güzellik, böyle bir kavramı ve nesnenin bu kavrama tam uygunluk ereğini varsayar (Kant, 2015: §16). Bu ayrım, kavramdan (*Begriff*), çekicilik ve heyecandan (*Reiz und Rührung*), ayrıca mükemmellikten (*Vollkommenheit*) bağımsız bir beğeni yargısını; saf beğeni yargısını belirlemek içindir. Özgür güzelliğe dair olan saf beğeni yargısı,

bu sebeple nesnenin ne olduğu veya ne olması gerektiğini belirleyen kavramdan, dolayısıyla nesnenin bu kavram altında bulunuşundan kaynaklanan tikel ereğinden bağımsızdır. Ayrıca çekicilik ve heyecan, güzelden hoşlanma ile bağlantılı olsa da, saf beğeni yargısı yalnızca formun erekselliğini (*Zweckmäßigkeit der Form*) belirlenim zemini olarak alır (Kant, 2015: §13). Saf beğeni yargısı, her öznenin prensipte paylaşabileceği bir unsurdan; imgelem (*Einbildungskraft*) ve anlama yetisinin (*Verstand*) özgür oyunundaki uyumundan (Kant, 2015: §9) kaynaklanan hoşlanma (*Wohlgefallen*) ile ilgilidir. Yargı saftır, çünkü sadece forma dairdir (*der bloßen Form nach*) (Kant, 2015: §16). Kant'ın özgür güzellik örnekleri arasında *à la grecque* çizimler, duvarkağıdındaki yapraklar ve enstrümantal müzik yer alır: “Onlar hiçbir şeyi, belirli bir kavram altındaki hiçbir nesneyi imlemezler ve onlar özgür güzelliklerdir”²⁸³ (Kant, 2015: §16). Öte yandan Kant'a göre bir insanın, bir atın veya bir yapının güzelliği, şeyin ne olması gerektiğini belirleyen bir erek kavramını, dolayısıyla onun mükemmelliğini varsaymaktadır ve bu nedenle onlar bağlı güzelliklerdir. Bağlı güzelliğin değerlendirilmesi, onun ereğini akılda tutarak, beğeni yargısının saflığını bozar. Örneğin mimari bir yapının güzelliği, onun işlevine işaret ettiğinde, buradaki beğeni kavram üzerine kuruludur ve dolayısıyla saf değildir.

Bu ayrım, *Kunstwollen* kuramı açısından iki bakımdan temel teşkil eder. Birincisi, Riegl'in tüm sistemi, saf beğeni yargısının talep ettiği gibi, şeyin ‘nasıl’lığının ‘ne’liğinden; görsel sanatlar tarihinin ikonografiden; sanatsal istemin poetik ve dini istemden ayrılması üzerine kuruludur.²⁸⁴ Çünkü Riegl'a göre,

²⁸³ Orj. “sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten.”

²⁸⁴ Riegl şöyle diyor: “Görsel sanatlar tarihinin, ikonografi ile kaçınılmaz şekilde birbiriyle karıştırıldığı görülmektedir, buna karşın görsel sanatlar ‘ne’ ile değil, aksine görünümünün ‘nasıl’ olduğuyla ilgilidir ve ‘ne’, bilhassa şiir ve din tarafından sunulabilir. İkonografi bundan dolayı bize görsel-sanatsal istemin tarihinden çok, poetik ve dini istemi açığa çıkarır. Bu iki alan arasında bir köprü bulunduğu [...] hâlihazırda vurgulanmış ve ayrıca bu bağlantının daha derinden anlaşılmasına verilen önem, vurgulu şekilde zaten işaret edilmiştir; ama bu bağlantıyı yarar ile oluşturabilmek için, her şeyden önce, ilk olarak bir defa keskin bir ayrım yapılmalıdır. İkonografi ve sanat tarihi arasında net bir ayrım oluşturulmasında, yakın gelecekteki sanat tarihi araştırmasının herhangi bir ilerlemesinin ön koşulunu görüyorum (Riegl, 1901: 212). Orj. “Es verräth sich darin die wie es scheint unausrottbare Verwechslung der Geschichte der bildenden Kunst mit der Ikonographie, während doch die bildende Kunst es nicht mit dem „Was“, sondern mit dem „Wie“ der Erscheinung zu thun hat, und sich das „Was“ namentlich durch Dichtung und Religion fertig liefern lässt. Die Ikonographie enthüllt uns daher nicht so sehr die Geschichte des bildkünstlerischen Wollens, als diejenige des poetischen und religiösen Wollens. Dass zwischen beiden Gebieten eine Brücke existiert, wurde schon [...] hervorgehoben, und auch auf die Bedeutung, die einer tieferen Erkenntnis dieses Zusammenhanges zukommt, nachdrücklich hingewiesen; um aber diese Verbindung mit Nutzen herzustellen, ist es vor allem nöthig, vorerst einmal scharf zu trennen. In der Herstellung einer klaren Scheidung zwischen

ikonografik içerik sanatsal içerikten oldukça farklıdır; ilkinin hizmet ettiği (belirli tasarımlamaları uyandırmaya yönelik) amaç, tıpkı uygulamalı sanat ve mimari eserlerin kullanım amacı gibi dışsaldır, oysa asıl sanat amacı, yalnızca şeyleri düzlemde veya uzamda, ana hat ve renkte, izleyicinin rahatlatıcı hoşlanmasını uyuracak şekilde temsil etmeye yöneliktir (Riegl, 1901: 119-20).²⁸⁵

Yalnız bu ayrımın, Riegl'in öncülleri olan Johann Friedrich Herbart ve bilhassa hocası Robert Zimmermann gibi Kantçı filozofların geliştirdiği, Hegelci "içerik estetiği"ni bütünüyle reddeden aşırı biçimciliğin neden olduğu tarih dışı bir estetik tarzında olmadığı belirtilmelidir. Riegl'in biçim ve içerik ayrımı, daha çok sanat araştırmasında bilimselliğin kuruluşu için yöntemsel bir gereklilik olarak bulunmaktadır. Riegl'in formalizminin ayırıcı niteliğini belirlemek konusunda hiç değilse bir adım atmış olan Georg Lukács'ın dediğine göre, "bu hususta Riegl, diğer birçok sanat tarihçisinden, sanatsal ve ikonografik içerik arasındaki bağlantıyı en azından bir problem olarak algılaması bakımından olumlu yönde olmak üzere ayrılır"²⁸⁶ (Lukács, 1963: 504). Riegl'a göre görsel-sanatsal bilimsel kavrayış, sanatsal nesneyi düzlem veya uzamdaki bir biçim ve renk olarak izleyebileceğimiz aşamadır. Fakat Riegl aynı zamanda, "insanın sanat eserinde simgelenmiş olarak görmek istediği tasarımlamalar ile bunu duyularla algılanabilir araçların (figürler vb.) işlenişinde görmek istediği tarz arasında içten bir bağlantı bulunduğundan şüphe duyulamaz"²⁸⁷ olduğunu da belirtir (Riegl, 1901: 120). Yine de bu bağlantıyı faydalı bir şekilde kurabilmek için öncelikle bir defa keskin bir ayrım yapılması gerektiğini düşünür (Riegl, 1901: 212). Dolayısıyla Riegl, "sanat yapıtındaki asıl görsel-sanatsal olandan, yani şeylerin düzlemde veya uzamda form ve renk olarak görünümünden

Ikonographie und Kunstgeschichte erblicke ich die Vorbedingung eines jeden Fortschrittes der kunstgeschichtlichen Forschung in der nächsten Zukunft."

²⁸⁵ Orj. "Der ikonographische Inhalt ist eben durchaus verschieden von dem künstlerischen; der (auf Erweckung bestimmter Vorstellungen gerichtete) Zweck, dem der erstere dient, ist ein äußerer gleich dem Gebrauchszwecke der kunstgewerblichen und architektonischen Werke, während der eigentliche Kunstzweck lediglich darauf gerichtet ist, die Dinge in Umriß und Farbe, in Ebene oder Raum derart darzustellen, dass sie das erlösende Wohlgefallen des Beschauers erregen."

²⁸⁶ Orj. "Riegl unterscheidet sich darin vorteilhaft von vielen anderen Kunsthistorikern, daß er, wenigstens als Problem, den Zusammenhang zwischen künstlerischem und ikonographischem Inhalt wahrnimmt"

²⁸⁷ Orj. "Denn es kann keinen Zweifel leiden, dass zwischen den Vorstellungen, die der Mensch im Kunstwerk versinnlicht schauen will, und der Art und Weise, wie er die sinnfälligen Mittel dazu (die Figuren u.s.w.) behandelt sehen will, ein inniger Zusammenhang existiert"

uzaklaşmak”²⁸⁸ (Riegl, 1901: 11) endişesiyle, görünürlük alanına ait olmayan her bir açıklayıcı bileşeni dışlarken, sanat eserini de özgür bir hoşlanmanın nesnesi olarak, yani adeta Kant’ın “özgür güzellik” tanımına bağlı şekilde inceler.

Kunstwollen kuramı açısından Kant’ın özgür ve bağlı güzellik ayrımının oluşturduğu ikinci temel, Riegl’in görsel analizinin, sanat felsefesinin inceleme alanını olabildiğince genişletilmesi ile ilgilidir. Riegl, heykel, resim gibi yüksek sanatlardan halı işçiliği, tekstil ürünleri gibi zanaatkâr yaratımlara kadar geniş insani yaratım alanının, görsel temsilin genel yasası altında bulunduğunu iddia eder. Görsel temsil yasaları, kendini her türde aynı açıklıkta göstermese bile, keşfi için estetik değerlendirme ufkunun genişletilmesini zorunlu kılar. Üstelik Riegl, uygulamalı sanatları, yani işlevsel değeri estetik değerinden daha öncelikli olan ya da bezeme gibi aslında başka türlere hizmet eden sanatsal uygulama dallarını, kısaca sözde küçük sanatları, sanatsal gelişimin yasasını açığa çıkarmak üzere daha aydınlatıcı olarak görür. Bunun nedeni, kolektif ve tarihsel olanın, anonim uygulamalı sanatlar dünyasında kendini daha açık şekilde gösteriyor olmasıdır. Bu doğrultuda Riegl’in, estetik nesnelerin yelpazesini genişletme çabasının, Kant’ın özgür güzelliği, yani nesnenin ne olduğunu belirleyen kavramdan ve bu kavram altında bulunuşundan kaynaklanan işlevsel ereğinden bağımsız beğeni yargısını hedefleyen estetiğine karşı bir konumda bulunduğu düşünülebilir. Zira Riegl’in kapsamlı bir şekilde çalıştığı ve görsel gramerinde uyguladığı temel iki sanat alanı, süsleme ve sanat endüstrisi, Kant’ın özgür ve bağlı güzelliğiyle kıyaslanabilir bu iki alan, Riegl açısından bir halkın veya çağın *Kunstwollen*’inin eşit derecede temsilcisidir. Buna göre sadece özgür değil, aynı zamanda bağlı güzelliğin de genel yasayı açığa çıkardığı söylenebilir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken, işlevsel değeri estetik değerinden önce gelen bu ürünlerin, Riegl tarafından söz gelimi kullanım amacına bağlı olarak değil, biçimsel niteliklerini dikkate alarak, asıl sanat amacına bağlı olarak değerlendirilmiştir. Riegl’in form analizi, stilistik bir değerlendirmenin göz önünde bulundurulması gereken görsel alanı genişletirken, işlevselliğiyle öne çıkan ürünlerin, bunlara Kant’ın ifadesiyle bağlı güzellikler diyelim, biçimsel değerlendirmeye, yalnız formun erekselliğine yönelen saf beğeni yargısının nesnesi olabileceğini gösterir. Fakat bu, bağlı güzelliği estetik olarak değerlendirme olasılığına dair

²⁸⁸ Orj. “von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum, ablenken”

düşünüşte, yani Kant'ın yapmış olduğu ayrım ile birlikte ortaya çıkan potansiyelde hâlihazırda mevcuttur. Walter Biemel'in iddia ettiği gibi Kant, "güzelliğinin özgür ya da bağlı olarak kabul edilip edilmemesine dayalı olarak, bir ve aynı nesneye, karşıt yargı verme olasılığını ortaya koymaktadır"²⁸⁹ (Biemel, 1959: 61). Neticede Riegl'in formalizminin, temel olarak Kantçı analize dayandığı söylenebilir. Zira her iki düşünür de estetik değerlendirme ile ilgili temel bir unsur üzerine, beğeni koşulları üzerine odaklanır. Kant bunu saf beğeni yargısının yapısında, Riegl ise sanat eserinin yapısında arar. Sorgu nesneleri farklıdır, ancak her ikisi de esas olarak form ile ilişkilidir: Kant'ın beğeni yargısı forma bir cevaptır ve Riegl'in *Kunstwollen*'i formlardan soyutlanarak kazanılır.

Sonuç olarak tüm sanat alanı, *Kunstwollen* kuramına göre meşruiyetini, nesnellliğini, öznel olanda, yani zihnin biçimlendirici deneyiminde bulur. Bu bir bakıma, Kant'ın felsefede gerçekleştirmiş olduğu gibi, doğal bilincin bakış açısının bu kez sanat tarihinde aşılmasıdır. Doğal bilincin bakış açısından, şeyler öznenen bağımsız, kendi içlerinde oldukları gibi görüldükleri zaman ancak nesnel bilgiden söz edilir. Burada nesnel bilgi, öznel bilgiye karşıt konumlanır. Fakat "Kant'ın düşüncedeki devrimi, insan aklının kendisini bu doğal perspektifin, epistemolojik realizmin kısıtlamalarından kurtarmasını talep eder. Ona göre nesnel bilgiye ait olan zorunluluk ve evrensellik, bizim genellikle varsaydığımız gibi nesnelerden kaynaklanmaz; onlar kendilerini bilen özneye borçludurlar"²⁹⁰ (Höffe, 2014: 56). Doğal bilincin bakış açısını aşan, öznenin nesnellik karşısındaki yeni konumunun kuruluşu, sanat tarihinde Riegl'in *Kunstwollen* kuramı ile gerçekleştirilmeye çalışılır. Buna göre *Kunstwollen* kuramı kesinlikle Kantçı kökenlere sahiptir, hatta Panofsky'nin iddiasında olduğu gibi bunun bir "transendental sanat felsefesi" olduğu söylenebilir. Öte yandan, *Kunstwollen* kuramı, zihnin biçimlendirici fonksiyonları ile ilgili transendental yöntemi temel alır, fakat bunu tarihsel ve kültürel bir anlayışla birleştirir. Çünkü sanat yaratımı, bilincin geçirdiği deneyim ile ilgilidir ama bu, toplumsal-tarihsel deneyimden ayrılamazdır. Üstelik *Kunstwollen*, bilincin

²⁸⁹ Orj. "deckt Kant die Möglichkeit auf, von einem und demselben Gegenstand entgegengesetzte Urteile zu fällen, je nachdem ob seine Schönheit als freie oder adhärierende betrachtet wird."

²⁹⁰ Orj. "Kants Revolution der Denkart verlangt, daß sich die menschliche Vernunft aus der Befangenheit in dieser natürlichen Perspektive, dem erkenntnistheoretischen Realismus, befreit. Die zur objektiven Erkenntnis gehörende Notwendigkeit und Allgemeinheit, behauptet er, stammen nicht, wie wir gewöhnlich annehmen, aus den Gegenständen; sie verdanken sich dem erkennenden Subjekt."

deneyimini toplumsal-tarihsel deneyimden ayırmadığı gibi, tüm sanat alanını da zihinsel süreçlerin bir objektivasyonu olarak kavrar ve dolayısıyla sanat eserinde, yani somut tarihsel nesnede zihinsel bir anlam arar. Bu bakımdan *Kunstwollen* kuramı, aynı zamanda Hegelci anlamda fenomenolojiktir; bir nesnel tin felsefesinde köklendiği ileri sürülebilir. Riegl'in bu Hegelci konumu, onun *Holländische Gruppenporträt*'inden aktarılan aşağıdaki pasajdan yola çıkarak anlaşılabilir.

Tüm yaşam, bireysel ben'in onu çevreleyen dünyayla, öznenin nesneyle sürekli bir çatışmasıdır. Uygar insan [kültür durumundaki insan], her şekilde şartlandırıldığı nesneler dünyası karşısında tamamen edilgin bir rolü katlanılmaz bulur ve kendi katılımı olmadan yaratılmış doğal dünyanın yanına daha sonra kendi özgür yaratımı olarak (kelimenin en geniş anlamıyla) sanat yoluyla yerleştirdiği, dünyanın ardında başka bir dünya arayarak, onunla ilişkisini bağımsız ve kendine özgü şekilde düzenlemeye koyulur (Riegl, 1931: 280).²⁹¹

Riegl'in belirttiğine göre insan, nesneler dünyası karşısındaki edilginliğine, görünüşler ardında bir düzen, dünyanın ardında bir başka dünya arayarak ve bu dünyayı sanat yoluyla, kendi yaratmadığı doğal dünyada var ederek karşı koyar. Böylece insan özgürlüğünü, sanat yoluyla, Kantçı dilden söylersek, kendinde-şey alanında tesis eder. Burada bir bakıma kendinde-şey'in edinilmesi ve yeniden yaratılması ya da deneyimimizin nesnelerinin bizzat kendilerinin kendinde-şey kılınması söz konusudur. Riegl'in bu felsefi konumun anlamı, *Kunstwollen* kuramının, tinin, tam ve apaçık bilgiye ulaşmayı amaç edindiği Hegel felsefesindeki kökenlerine ilişkin bir sorgulamayla açığa çıkabilir.

²⁹¹ Orj. "Alles Leben ist eine unablässige Auseinandersetzung des einzelnen Ich mit der umgebenden Welt, des Subjekts mit dem Objekt. Der Kulturmensch findet eine rein passive Rolle gegenüber der Welt der Objekte, durch die er in jeder Weise bedingt ist, unerträglich und trachtet sein Verhältnis zu ihr selbständig und eigenwillig dadurch zu regeln, daß hinter ihr eine andere Welt sucht, die er dann mittelst der Kunst (im weitesten Sinne des Wortes) als seine freie Schöpfung neben die ohne seine Zutun bewirkte natürliche Welt setzt."

ALTINCI BÖLÜM

KUNSTWOLLEN KURAMININ HEGELCİ KAYNAKLARI SORUSU

*Doğanın kendi açık gizeminin perdesini açmaya başladığı her kimse, içinde, doğanın en şayan yorumcusu olan sanata karşı dayanılmaz bir özlem duyar.*²⁹²

Johann Wolfgang von Goethe

Sanatsal gelişimin yasalı bir süreç olarak açığa çıkarılması, Riegl'in tüm incelemelerinin merkezinde yer alır. Bu sebeple *Kunstwollen* kuramının en önemli bileşenlerinden biri, Riegl'in sanat-tarihsel gelişim düşüncesidir. Riegl'in, sanatların gelişiminde tarihte belirli bir hedefe doğru hareket eden ilerleme fikrine yaklaşımı oldukça ihtiyatlı olsa da, onun sanat tarihi felsefesi, gerekli ve kaçınılmaz bir gelişim düşüncesine dayanır. Dolayısıyla bir stil çağının *Kunstwollen*'inden bahsedildiğinde, onun, çokluk halinde görünen birliğin belirli, hatta kaçınılmaz bir aşamasını oluşturduğu akılda tutulmalıdır. Riegl'in alımlama tarihinde pek çok yorumcunun dikkat çektiği üzere, burada bir Hegelci miras bulunduğu kolaylıkla farkedilebilir. Öte yandan *Kunstwollen* kuramının belirleyici motivasyonu; sanat yaratımının, sanat tarihinin ve sanat araştırmasının özerkliğinin tanınması ve bu sırada tüm metafizik varsayımlar ve tarih tasarımlarından kurtulma amacı, Riegl'i tam da bazı Hegelci kabulleri aşma zorunluluğuna götürmüştür. Konuyla ilgili kapsamlı bir anlayış geliştirilebilmesi için bu bölüm, önce bazı etkili Hegelci *Kunstwollen* yorumlarının analiz edilmesi ve ardından Hegel'in tarih felsefesi ve bilhassa estetiğinin *Kunstwollen* kuramı için oluşturduğu temeller bakımından incelenmesi dolayısıyla gerçekleştirilecek, Riegl'in Hegelciliği sorgusuna ayrılmıştır.

²⁹² (Goethe, 1907: 35) Orj. "Wem die Natur ihr offenes Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin: die Kunst."

6.1. KUNSTWOLLEN KURAMININ HEGELCİ YORUMLARI VE YORUMLARIN ELEŞTİRİSİ

Riegl, geçtiğimiz yüzyıl boyunca pek çok yorumcu tarafından farklı şekillerde Hegel ile ilişkilendirilmiştir. *Kunstwollen* kuramının, bir yanda Hegel'in felsefesine bir karşı çıkış olarak değerlendirildiği, diğer yanda sanat tarihi alanında Hegelci felsefenin yeniden canlandırılışı olarak görüldüğü yorumlara rastlamak mümkündür. Üstelik Riegl'in Hegel ile ilişkilendirilme biçimi, geçtiğimiz yüzyıldaki küresel politik etkenlere bağlı olarak daha da çeşitlenir. Bu sebeple, *Kunstwollen* kuramının Hegelci kökenlerine ilişkin olarak, bütünü yerini tutabilecek bir yorumcudan söz etmek kolay olmasa da, en etkili yorumlardan biri olarak Ernst Gombrich'in eleştirisi gösterilebilir. Yine de Gombrich'in *Kunstwollen* yorumuna yönelik incelememizden önce bazı güncel Hegelci yorumlara bakmak, belirtilen sebepler dolayısıyla yerinde olacaktır.

6.1.1 Hegelci Yorumlara Genel Bakış

Riegl'in ilgisi daima, sanatsal gelişimin biçimsel formasyonlarının altında yatan öznel (duyusal ve zihinsel) koşullara yönelik olarak, sanat tarihinin sunduğu çeşitlilikteki birliği, kopuşların bütünündeki tarihsel sürekliliği saptamak üzere gözü eğiten bir sanat tarihi yazımına yöneliktir. Riegl'in tarihsel sürekliliğe olan ilgisi, onun en erken çalışmalarında dahi aşikârdır. 1889 yılında *Habilitation*'unu almak üzere yazdığı Ortaçağ takvimi el yazmalarında Helenistik geleneği inceleyen *Mittelalterliche Kalenderillustration*²⁹³ isimli çalışmasında Riegl, “Orta çağın başlarında kendini sürdüren ve Büyük İskender'den Rönesans'a kadar tüm sanat gelişimini bir bütün olarak gösteren bir süreç”²⁹⁴ (Riegl, 1889: 25) üzerine eğilir. Daha açık bir ifadeyle, Riegl Roma takvimini Helenistik'in bir devamı ve Ortaçağ takvimini de Roma'nın bir devamı olarak tanıtır ve böylece Ortaçağ el yazmalarında kullanılan ikonografinin Helenistik döneme kadar izlenebileceğini savunur. Riegl

²⁹³ Türkçesi: “Ortaçağ Takvim İllüstrasyonu”.

²⁹⁴ Orj. “ein Process, der im früheren Mittelalter sich fortsetzt, und die gesammte Kunstentwicklung von Alexander dem Grossen bis zur Renaissance als eine einheitliche erscheinen lässt.”

burada böylece Helenistik dönemin önemini anmakla birlikte, asıl olarak başlattığı gelişimin birliğini vurgular (Olin, 1992: 10).

Mittelalterliche Kalenderillustration'daki tarihsel süreklilik fikri, Riegl'in Helenistik sanatı Bizans ve Sasani sanatının kaynağı olarak sunduğu *Stilfragen*'da geliştirilir. Riegl burada, Ortaçağ'ın Bizans ve Sarazen bitki süslemelerinin Klasik-Antik bitki süslemesinden geliştiği ve bağlantının da Diadokh ve Roma İmparatorluğu döneminin sanatında bulunduğu dair kanıtlar sunar. Bu tür birlik, süreklilik ve stilistik evrim temaları, önemli ölçüde Riegl'in olgunluk dönemi çalışmalarının merkezi haline gelir. *Spätrömische Kunst-Industrie*, görsel sanatlar üzerine teorik soruların bir dünya görüşü teorisine genişletilerek birlik kazandığı, tarihsel süreklilik fikrinin ve ayrıca bu sürekliliğin yapısına dair tezlerin daha açık şekilde ortaya konduğu, tüm bu sebeple de Riegl'in *magnum opus*'u kabul edilen eseridir. Riegl burada Antik sanatın "barbar" istilaları ile yıkıma uğratılarak, Geç Roma sanatında gelişimin kesintiye uğradığı ön yargısı karşısında durma görevini üstlenir.²⁹⁵ Geç Roma sanatında estetik-teknik barbarlaşma olarak tanımlanan, Klasik idealin ve Klasik form kanonunun ortadan kaldırılmasıdır. Riegl'in incelemelerine göre bu dönemin stili sahiden Antik dönemin aksi yönde ilerlemiştir, üstelik bu yön modern beğeniye doğru da değildir. Buna rağmen Riegl'a göre klasik olmayan eğilimi ile Geç Roma sanatı, Antik görüşün örneğin daha doğru perspektif uygulamalarına engel olan ön kabullerini bozmasaydı, üstünlükleri ile daha yeni sanat asla mümkün olamazdı (Riegl, 1901: 7). Böylesi bir kanaatin bize söylediği, Geç Roma *Kunstwollen*'inin, Batı Avrupa halklarının figür ve resimsel uzama dair modern anlayışlarına yol açan *Kunstwollen*'leri için bir ön koşul olarak görüldüğüdür. İlk bakışta ilerlemede bir çöküş veya kopuş olarak görülen ve bu yüzden tarihsel süreklilik düşüncesi için bir engel teşkil eden Geç Roma sanatı, dolayısıyla Riegl'a göre aksine tam da gelişimin kaçınılmaz bir evresidir. Burada, tarihsel sürekliliğin Riegl için diyalektik bir yapıya sahip olduğu görülebilir. Buna uygun olarak Riegl'a göre Geç Roma sanatı da dâhil olmak üzere hiçbir aşamanın amacı, stiller arası bir geçiş sağlamak için öncekini yıkıma uğratarak sonrakine olanak sağlamak değildir; her birinin amacı kendi varoluşudur. Bu demektir ki her

²⁹⁵ Bu konu, "Sanatta Tarihsel Gelişim ve Çürüme Problemi" başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

biri, kendine özgü *Kunstwollen*'iyle, kendi başına bir stil çağı olarak tanınmalıdır. Fakat nihayetinde bu çokluğu sağlayan, tarihsel diyalektik birliktir.

Son olarak, ilk büyük eseri olan *Stilfragen*'da hâlihazırda kullanılmış olan “gelişim zinciri” (*Entwicklungskette*) kavramı (Riegl, 1893: 344), Riegl'in son çalışmalarından biri olan *Moderne Denkmalkultus*'da (1903), sanatın tarihsel değerini ortaya çıkarmanın yol gösterici kavramlarından biri haline gelir.

Bir zamanlar olmuş olan ve bugün artık olmayan her şeye tarihî diyoruz; en modern kavrayışa uygun olarak, bunu, bir zamanlar olmuş olanın bir daha asla olamayacağı ve bir zamanlar olmuş olan her şeyin, bir gelişim zincirinin yeri doldurulamaz ve yerinden edilemez halkasını oluşturduğu fikriyle birleştiriyoruz. Diğer bir deyişle, her ardıl, önceki tarafından koşullandırılmıştır ve hiçbir ardıl, önceki halka olmaksızın, olduğu gibi olamazdır. Her modern tarihsel anlayışın çekirdeğini, tam da bu gelişim düşüncesi oluşturur. [...] Burada önemli olan, istisnasız her sanat anıtının, görsel sanatların gelişiminde belirli bir aşamayı temsil etmesinden dolayı, aynı zamanda tarihî bir anıt olduğunun, bu nedenle aslına bakılırsa, [bir sanat anıtının] kesinlikle hiçbir eşdeğer karşılığının bulunamayacağının farkına varmaktır (Riegl, 1903: 2-3).²⁹⁶

Riegl'in “gelişim zinciri” kavramı, tarihsel gelişimin her bir aşamasının, ancak önceki aşamalar dolayısıyla gerçekleşebildiği, böylece her bir aşamanın “yeri doldurulamaz ve yerinden edilemez” bir halkayı oluşturduğu anlayışını temsil eder. Sanatın tarihsel değeri de buna bağlı olarak, her bir sanat çağının, gelişimin belirli bir aşamasını oluşturması sebebiyle, onun eşsizliği dolayısıyladır.

Riegl'in alımlanma tarihinde, gerekli ve kaçınılmaz bir gelişim süreci fikrine bağlı olan bu sanat tarihi felsefesinin, Hegel'in felsefesine dayandığı veya doğrudan onu tekrarladığına yönelik yorumlara sıkça rastlanır. Söz gelimi James S. Ackerman, Hegelci sanat tarihinin, en çarpıcı şekilde (Heinrich Wölfflin'in yanı sıra) Riegl'in yapıtlarında yer aldığını belirtir (Ackerman, 1973: 315-30). Keza Henri Zerner'e

²⁹⁶ Orj. “Historisch nennen wir alles, was einmal gewesen ist und heute nicht mehr ist; nach modernsten Begriffen verbinden wir damit noch die weitere Anschauung, daß das einmal Gewesene nie wieder sein kann und jedes einmal Gewesene das unersetzliche und unverrückbare Glied einer Entwicklungskette bildet, oder mit anderen Worten: daß alles darauf Gefolgte durch das erstere bedingt ist und nicht so hätte erfolgen können, wie es sich tatsächlich ereignet hat, wenn jenes frühere Glied nicht vorangegangen wäre. Den Kernpunkt jeder modernen historischen Auffassung bildet eben der Entwicklungsgedanke. [...] Da ist es nun wichtig, sich klarzumachen, daß jedes Kunstdenkmal ohne Ausnahme zugleich ein historisches Denkmal ist, denn es repräsentiert eine bestimmte Stufe der Entwicklung der bildenden Kunst, wofür strenggenommen kein absolut gleichwertiger Ersatz gefunden werden kann.”

göre de “onun düşüncesi esas olarak Hegelcidir”²⁹⁷ (Zerner, 1976: 183). Daha sonra Dietrich von Loh da “Riegl’in görsel sanatlarda stil gelişiminin özüne ilişkin görüşlerinin Hegel’in tarih felsefesinden türetildiği tezini”²⁹⁸ savunur ve Riegl’i açıkça “Hegelci” olarak tanımlar (Loh, 1986: 4).

Pek tabii Riegl’i Hegelci olarak nitelemek bakımından oldukça ihtiyatlı davrananlar, hatta Ján Bakoš’un dikkat çektiği gibi, böyle bir yargının ancak Riegl’in sanat bilimindeki Kantçı unsurları görmezden gelen tek yanlı bir değerlendirmenin sonucu olabileceğini düşünenler de yok değildir (Bakoš, 1996: 241). Werner Hofmann, Riegl’in Hegelciliği meselesinde ölçülü bir yaklaşım geliştirenler arasında gösterilebilir. Hofmann’ın dediğine göre “Riegl’in teorileri Hegel’in ilerleme düşüncesiyle sarılmıştır”²⁹⁹ (Hofmann, 1986: 281), fakat “Riegl’in geliştirilmemiş diyalektiği [...] tamamen pozitivist himaye altında yürümektedir”³⁰⁰ (Hofmann, 1986: 286). Riegl’in diyalektiği “geliştirilmemiş”tir, çünkü yeterince tanımlanmamış ve temellendirilmemiştir. Hofmann’ın, Riegl’in diyalektiğinin “geliştirilmemiş” olduğunu söylemekle ne kastettiğini, Margaret Olin’e dönerek daha açık kılmak mümkündür. Hofmann gibi Olin de Riegl’in tarih anlayışındaki sürecin Hegelci bir ivmesi olduğunu doğrular. Ancak Olin’in iddiasına göre, Riegl’da gelişim Hegelci sürecin aksine olumsuzlamaya bağlı değildir (Olin, 1992: 151). Sanatın gelişimi, Riegl için gerçeklik algısı ile ilgilidir. Her kültür, dünyayı görmek istediği şekilde temsil etmeye çalışır. Ancak bu görme girişimi sınırlı veya sıklıkla tek taraflı olduğundan, kaçınılmaz olarak başarısızlıkla sonuçlanır. Böylece insan bakışını değiştirmek zorunda kalır ve bir sonraki aşamaya geçer. Riegl’in sık sık sanatın iki kutbuna atıfta bulunduğu gerçeğinden hareketle Olin, bunun bir anti-tez geliştirmekten ziyade tezi kabul etme ile ilgili olduğu imasında bulunur. Olin’in belirttiğine göre, Riegl’in teorisinde “normal görüşlü sanat, uzak ve yakın görüşlü sanatı sentezlemez, ancak birinden diğerine giden yolda mutlu ortamı temsil eder”³⁰¹ (Olin, 1992: 151). Riegl’in tarihsel gelişim anlayışı, Margaret Iversen’in söylediğine

²⁹⁷ Orj. “Basically his thought is Hegelian.”

²⁹⁸ Orj. “die These, daß die Rieglschen Anschauungen vom Wesen der Stilentwicklung in den bildenden Künsten aus der Hegelschen Geschichtsphilosophie abgeleitet sind”

²⁹⁹ Orj. “Riegls Theorien sind mit Hegels Fortschrittsdenken verklammert”

³⁰⁰ Orj. “Riegls undifferenzierte Dialektik [...] ganz und gar unter positivistischem Vorzeichen verläuft.”

³⁰¹ Orj. “Normal-sighted art does not synthesize far- and nearsighted art but represents the happy medium on the way from one to the other.”

göre ise açıkça Hegel'in felsefesinden, özellikle de *Estetik*'inden türetilmiştir, öte yandan Iversen'a göre de Riegl kesinlikle Hegelci bir kuramcı değildir. 19. yüzyılın sonlarındaki diğer kültür tarihçileri gibi, Riegl da Hegel'in metafiziğini reddetme eğilimindedir. Üstelik Riegl, Hegel'in felsefesinde tarihin nihai amacı olan çelişki veya antagonizmanın ortadan kaldırılması gibi bir durumu kesinlikle kabul etmez (Iversen, 1993: 10). *Holländische Gruppenporträt*³⁰² (1902) adlı eserinde Riegl şöyle demektedir: “Modern problem, öncekilerde olduğu gibi bir uzam problemidir: bir yanda özne ve diğer yanda şey (yani genişleme, uzam) arasındaki bir çatışmadır ve hiçbir şekilde nesnenin öznedeki tamamen çözülmesi değildir; bu tümüyle görsel sanatların sonu anlamına gelirdi”³⁰³ (Riegl, 1931: 189).

Riegl'in, tarih felsefesinin tüm metafizik spekülasyonlarını dışlayan tutumu, Friedrich Piel tarafından da vurgulanır.

Kendisine pozitivist diyen Riegl, herhangi bir metafizik-spekülatif yaklaşımdan kaçınır. Ona göre tarih, kendisini tanrı ile insan arasındaki ilişkide diyalektik bir süreç olarak değil, aksine insanlar ve şeyler arasındaki ilişkide, çeşitli tarihsel aşamalarındaki stillerde kendi ifade biçimini bulan, yasalı şekilde gelişen bir süreç olarak sunar (Piel, 1963: 34).³⁰⁴

Riegl'in diyalektiğinin, metafizik varsayımlardan kaçınmak için yalnız özne ve nesne arasındaki çatışmada gelişen bir tarih fikriyle sınırlandırıldığına değinen Friedrich Piel, nihayetinde Riegl'in *Kunstwollen*'ini açıklamak için onu Hegel ile ilişkilendirmek zorunda kalacak ve *Kunstwollen*'i, “Hegelci *Weltgeist*'in kati seküler formu”³⁰⁵ olarak tanımlayacaktır (Piel, 1963: 36). Piel'in ardından Henri Zerner, *Kunstwollen*'i *Weltgeist*'in tezahürlerinden biri olarak tanımlar. Ona göre *Kunstwollen*'in gelişiminin diğer kültürel alanlarla zorunlu olarak örtüşmesinin nedeni de budur (Zerner, 1976: 183). Daha sonra Vernon Hyde Minor, Hegelci *Weltgeist*'in Riegl'da

³⁰² Bu eser, 2019 yılında F. Tülay Kazancı tarafından, “Hollanda Resminde Grup Portreciliği” başlığıyla Türkçeye kazandırılmıştır.

³⁰³ Orj. “Das moderne Problem ist vielmehr ein Raumproblem wie jedes frühere: eine Auseinandersetzung zwischen dem Subjekt einerseits und dem Dinge (d.i. Ausdehnung, Raum) andererseits und keineswegs ein völliges Aufgehen des Objekts im Subjekt, das überhaupt das Ende der bildenden Kunst bedeuten würde.”

³⁰⁴ Orj. “Riegl, der sich selbst einen Positivisten nennt, verzichtet auf jeden metaphysisch-spekulativen Ansatz. So stellt sich für ihn die Geschichte nicht als ein dialektischer Prozeß im Verhältnis von Gott und Mensch dar, sondern als ein gesetzmäßig sich entfaltender Vorgang im Verhältnis zwischen dem Menschen und den Dingen, der auf seinen verschiedenen geschichtlichen Stufen in den Stilen seinen Niederschlag findet.”

³⁰⁵ Orj. “die endgültig säkulare Form des Hegelschen Weltgeistes”

Kunstwollen adını aldığını belirtir, ancak ardından ekler: “Riegl mistik bir tarih görüşünü ezbere okuyan eski moda bir Hegelci değildir” (Minor, 2017: 143). Keza Donald Preziosi de, Riegl’in kuramının, Hegelci diyalektiğin “açılmakta olan bir dünya tını”nin ileri yönlü ilerlemeciliğinden ayrılmış olmasının dikkate değer olduğunu belirtir. Preziosi’ye göre Riegl’in kuramında, bir *Geist*’in sanat yaratımlarını ve gelişim dizilerini yönlendirdiği söylenebilir olsa da, değişiklikler öncelikle biçimler sisteminin kendisinin açılım mantığı veya yörüngesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar ki Riegl da bu *Geist*’a *Kunstwollen* adını verir (Preziosi, 2009: 152). Riegl’in *Kunstwollen*’ini Hegel’in *Weltgeist*’ına dayandıran bu yorumlar, yorumcuların bilhassa *Weltgeist*’ı nasıl kavradığına ve bu Hegelci anlayışın Riegl’da nasıl işlendiğine dair kanaatlerine bağlı olarak çeşitlilik gösterir. Bu bağlamda belki de en iddialı *Kunstwollen* yorumu Ernst Gombrich’e aittir. Dahası, eserlerinin çok geniş bir coğrafyaya yayılan tanınırlığı dolayısıyla, Gombrich *Kunstwollen* kuramının Hegelci yorumları içinde en etkili olanı dahi olabilir, ki ardından gelen yorumlar da bunu doğrular niteliktedir. Bu sebeple, *Kunstwollen* kuramının Hegelci kökenlerine ilişkin tartışmamıza, hareket noktası olarak Gombrich’in yorumunu almak yerinde olacaktır.

6.1.2. Ernst Gombrich’in *Kunstwollen* Yorumu

Riegl’in, her bir çağın ve halkın, adeta bir bütün oluşturmak üzere belirli bir görevi yerine getirdiği tarihsel gelişim anlayışının, bireysel olanın büyük bir önem taşımadığı veya en yüksek öneminin birlik oluşturmak üzere bir araç olmasında bulunduğu bir incelemeyi şart koştuğu düşünülebilir. Riegl’in incelemelerinde gerçekten sanat eserinin bireysel nitelikleri ya da örneğin sanatçının bireysel başarısı büyük ölçüde genelleştirilmiştir; önemli olan şey zamana ve *Kunstwollen*’i üreten ve sürdüren halka veya kolektif zihinsel yapıya bağlı olarak eserlerin ortak nitelikleridir. Bu, bir bilim olarak sanat tarihinin ileri aşama ödevi olan genel sanat yasasının, çağların ve halkların yaratıcı güdülerine erişmekle, bunun da bireysel ‘büyük sanat eserleri’ aracılığıyla değil, tarihsel ve kolektif, ‘bilinçsiz’ bir yaratıcılığın üretimleri yoluyla açığa çıkabileceği anlayışına dayanır. Çünkü zaten belirli bir sanatçının bireyselliği ve özgünlüğünün, az ya da çok, anonim gelişmelerden oluşan geniş

ölçekte bir kolektif stilistik değişim hareketinde kapsandığı düşünülmüştür. Sanatçı, bir stilin kışkırtıcısı ya da öncüsü olduğu ölçüde, aynı zamanda kolektif biçimsel seçimlere, toplumsal sanatsal ve teknik koşullara bağlı olarak gelişen bir sistemin ürünüdür (Preziosi, 2009: 152). Bu bakımdan Riegl, Heinrich Wölfflin gibi “isimsiz bir sanat tarihi”³⁰⁶ni takip eder; sanat tarihini, bireysel sanatçıların eserlerinden ve niyetlerinden ziyade, stilistik değişimin kaçınılmaz yasalarına bağlı şekilde kavrar. Riegl’in bu tutumu, Lorenz Dittmann tarafından, bize eserler yerine boş bir kavramsal kabuk ve insan başarıları yerine soyut yasalar bıraktığı gerekçesiyle, bilimin sanat üzerindeki şüpheli bir zaferi olarak eleştirilir (Dittmann, 1967: 26). Riegl, elbette sanat araştırmalarına yönelik dar empirist yaklaşıma karşı bir tutum sergiler, fakat Iversen’in vurguladığı gibi, böyle bir eleştirinin haksızlığı, Riegl’in sanat eserlerine yönelik son derece hassas okumaları tarafından zaten gösterilmiştir (Iversen, 1993: 12). Buna rağmen Riegl’in, sanatı, halkların ve çağların ürünü olarak alan tarihi, onun sisteminin sıkça eleştirilen yanlarından biri olarak kalır.

Ernst Gombrich, stil değişimlerinin “çağın tını” veya “halkın tını” gibi bir “birey-üstü tını”den kaynaklandığı yönündeki açıklamalara karşı çıkarken, Wilhelm Worringer, Max Dvořák, Hans Sedlmayr gibi Riegl’in öğrenci ve takipçilerini ve bilhassa bunlar arasında en çok önem verdiği Riegl’i eleştirir.³⁰⁷ Gombrich’in, stil ve beğeni değişimlerinin genellikle sosyal değişimlerin belirtisi olduğundan ve bu bağlantıların araştırılmasının zahmete değer olduğundan şüphesi yoktur. Üstelik Gombrich, Riegl’in ve takipçilerinin yazılarında bu gibi çok sayıda tarihsel problem ve önerinin bulunduğunu da kabul eder. Fakat Gombrich’e göre onların kuramlarını hayati derecede tehlikeli ve kusurlu kılan, tam da ‘en büyük başarıları’ diye nitelenen görüşleridir (Gombrich, 1984: 16).

Gombrich’den önce Meyer Schapiro, Riegl’in tarihsel sürece dair açıklamaları için şöyle demiştir: “Her büyük aşama, ırksal bir eğilime karşılık gelir. [...] Her ırk kendisi için belirlenmiş bir rol oynar ve dünya tarihinin bir senfonisine

³⁰⁶ Orj. “Kunstgeschichte ohne Namen”. Wölfflin’in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) adlı eserinin önsözünde yer alan bu karakteristik ifade, daha sonra hem özel olarak Wölfflin’in sanat tarihi yaklaşımını, hem de genel olarak bireysel eserler ve sanatçılardan ziyade belirli çağların ve halkların sanatlarındaki benzerlikleri ortaya çıkarmaya yönelik stil gelişimi tarihini tanımlayan bir slogan halini almıştır (bkz. Wölfflin, 1917: VII).

³⁰⁷ Sanat tarihçisi Ján Bakoš’un Gombrich analizinde vurguladığı üzere, “Gombrich’in Riegl ile ilişkisinin katı bir reddetmeden, gitgide bir tür takdire dönüştüğünü belirtmekte fayda vardır” (Bakoš, 1996: 254). Orj. “It is worth mentioning that Gombrich’s relationship [...] to Riegl changed gradually from strict rejection to a kind of appreciation.”

katılıyormuşçasına, üzerine düşeni yapınca, geri çekilir”³⁰⁸ (Schapiro, 1953: 302).³⁰⁹ Schapiro’nun Riegl yorumuna katılan Gombrich’e göre mitolojik açıklamalara dayanan bu tür bir sanat tarihi oldukça tehlikelidir, çünkü insanlıktan, ırklardan, çağlardan söz etme alışkanlığıyla, kolektif çerçevede düşünmeyi telkin ederek totaliter zihniyet alışkanlıklarına karşı direnci zayıflatır (Gombrich, 1984: 15). Bununla birlikte Gombrich’in, “sanat tarihi alanında savaş verdiği Hegelciliğin ana temsilcisi” olarak gördüğü Riegl’a dair en çarpıcı yorumu (Rosenauer, Vasold, 2010: 7), doğrudan onun ‘en büyük başarısı’ olarak kabul edilen *Kunstwollen* kavramı ile ilgilidir.

*Riegl’in mimari, heykel, resim ve desen alanındaki tüm stil değişikliklerini birleştirici bir ilkeden yola çıkarak açıklama çabasındaki tek fikirlilikte dâhice bir dokunuş vardır. Fakat Riegl’in bilimsel bir yaklaşımın göstergesi olarak kabul ettiği bu tek fikirlilik, onu mit yaratıcılarının, birleştirici ilkelerin ürettiği bilimsellik-öncesi zihin alışkanlıklarının ağına düşürmüştür. Böylece ‘biçimlendirme istemi’, Kunstwollen, sanatsal gelişimin tekerlerini ‘amansız yasalar’a göre yürüten **makinedeki bir hayalet** haline gelir. [...].*

Bu dünya tarihi resminde, Hegel’in tarih felsefesinde doruk noktasına varmış olan romantik mitolojilerin yeniden canlandığını görmek güç değildir (Gombrich, 1984: 15).³¹⁰

Gombrich, görüldüğü gibi Riegl’in tüm görsel sanat yaratımlarının stil değişimlerini bir bütün olarak değerlendirmeyi sağlayan tek bir ilkeye dayanan açıklama çabasını takdire değer bulur. Bu çaba, Gombrich’in belirttiği gibi gerçekten Riegl’a göre

³⁰⁸ Orj. “Each great phase corresponds to a racial disposition. [...] Each race plays a prescribed role and retires when its part is done, as if participating in a symphony of world history.”

³⁰⁹ Meyer Schapiro, yalnızca Riegl’ı değil, Riegl’in kurucu figürlerinden biri olduğu Viyana Sanat Tarihi Okulu’nu, “daha yüksek bir sanat bilimi adına, bize tarihsel açıklamalar olarak gizemli ırksal ve animist bir dil sunduğu için” eleştirir (Schapiro, 1936: 259). Ona göre “Yeni Viyana Okulu’nun aslında hiçbir tarihsel nesnesi yoktur. Sanatı bağımsız bir değişken, aktif bir tinin ürünü veya içkin bir amacı olan bir *Kunstwollen* olarak açıklama eğilimindedirler” (Schapiro, 1936: 260). Orj. “for offering us as historical explanations a mysterious racial and animistic language in the name of a higher science of art. [...] The New Viennese School has, in fact, no historical objects. They tend to explain art as an independent variable, the product of an active spirit, or a *Kunstwollen*, which has an immanent goal.”

³¹⁰ Vurgu bana aittir. Orj. “There is a touch of genius in the single-mindedness with which Riegl tries by one unitary principle to account for all stylistic changes in architecture, sculpture, painting, and patternmaking. But this single-mindedness, which he took to be the hallmark of a scientific approach, made him a prey to those prescientific habits of mind by which unitary principles proliferate, the habits of the mythmakers. The ‘will-to-form’, the *Kunstwollen*, becomes a ghost in the machine, driving the wheels of artistic developments according to ‘inexorable laws’. [...]

It is not difficult to see in this picture of world history a revival of those romantic mythologies which found their climax in Hegel’s philosophy of history.”

bilimsel bir düşünme biçiminin göstergesi sayılabilir. Çünkü Riegl’in, her bir eserin bireysel yapısının gerisinde, aynı zamanda çeşitli yüksek ve aşağı sanatlar arasındaki farkların da gerisinde, görsel sanat eserlerini birbirine bağlayan ortak unsurları ve bu ortak unsurlara dayanarak görsel temsili belirleyen genel yasaları bulma çabasındaki amacı, belirli çağ ve kültürlerin sanat tarihlerinin veya özel alanlarda yürütülen sanat tarihi araştırmalarının birliğini, böylece sanatların insanlık tarihindeki anlamını, özünün gerçek bilgisini yakalamak, kısaca bir bilim olarak sanat tarihinin gerçek birlikli taçlanışını sağlamaktır. Bu birlik, sanat tarihinin takip etmesi için estetiğin planlar yapan bir mimar konumunda olduğu, mutlak ve önceden belirlenmiş bir sanat fikrine dayanan ve bu sebeple empirik verilere güç uygulayan *a priori* ilkeler üzerine kurulu bir birlik değildir. Aksine, tam bilimsellik için Riegl evrensel bakışını tarihsel olandan, sanat tarihinin somut nesnelerinden kalkarak edinilen bir içsel birlik dolayısıyla kazanmıştır. Riegl’in, tüm stil gelişimini açıklamak üzere edindiği bu içsel birlik, *Kunstwollen* kavramında ifade bulur. Bu durumda Gombrich, “tüm stil değişikliklerini birleştirici bir ilkedan yola çıkarak açıklama çabası”nın, Riegl için “bilimsel bir yaklaşımın göstergesi” olduğunu söylemekte haklıdır. Ne var ki Gombrich’e göre Riegl açısından tam da bilimsel düşünme biçimini temsil eden bu tek fikirlilik, onu bilimsellik öncesi mitolojik düşünme biçiminin ağına düşürmüştü; *Kunstwollen*’i, “makinedeki bir hayalet”e dönüştürmüştür.

“Makinedeki hayalet” ifadesi, ilk kez Gilbert Ryle tarafından *The Concept of Mind* (1949) adlı eserinde, René Descartes’ın zihin-beden dualizmini tanımlamak ve kartezyen dualizme karşı kendi eleştirel tavrını vurgulamak üzere kullanılmıştır (Ryle, 2009: 5). Ne var ki Gombrich bu karakteristik ifadeyi, *Art and Illusion* (1960) adlı eserinde, Ryle’a bir referansta bulunmadan ve Hegel’in bilhassa *Weltgeist* kavramına yönelik, bunun romantik mitolojik bir anlayış olduğuna dair, eleştirel bir yorum getirmek üzere kullanır.³¹¹ Gombrich, sanat tarihinin teknik becerideki yükselişi yansıttığı bakış açısından dahi, sanatların çocukluk, olgunluk ve gerileme dönemlerinden bahsedildiğini doğrular. Fakat Gombrich’in dediğine göre

³¹¹ Gombrich’in eseri *Art and Illusion* (1960), Ahmet Cemal tarafından “Sanat ve Yanılsama” başlığıyla Türkçeye kazandırılmıştır. Cemal, “a ghost in the machine” ifadesini, söz konusu çeviri kitapta “göze görünmeyen bir ruh” olarak tercüme eder (bkz. Gombrich, 2015: 16). Öte yandan “makinedeki hayalet” tabiri -Gombrich bu ifadeyi Descartes ile değil Hegel ile ilişkilendirse de- Gilbert Ryle’in kullanımı dolayısıyla kartezyen düalizm ile ilgili belirli bir referansa sahip olduğundan, Gombrich’ten yapılan alıntılarda orijinal esere bağlı kalınmıştır.

“Romantikler, tarihin bütünü, insanlığın çocukluktan olgunluğa gelişiminin büyük draması olarak görmüşlerdir.”³¹² Bu tür “romantik mitolojiler”in doruk noktasına ulaştığı Hegel’de ise “sanat, ‘çağın ifadesi’ ve Dünya Tini’nin herhangi bir noktada ulaştığı aşamanın bir semptomu haline gelmiştir”³¹³ (Gombrich, 1984: 15). Gombrich, Riegl’in sanat tarihinin de aynı çizgide olduğu, hatta Hegel’in tarih felsefesinde doruk noktasına ulaşan böylesi romantik mitolojileri yeniden canlandırdığı görüşündedir. Hegel’in tarih felsefesinde, insanın çocukluk, gençlik, olgunluk ve yaşlılık gibi doğal evrelerinin, dünya tarihi açıklamalarında kullanılmış olması gibi, Riegl’in da, sanat-tarihsel gelişimi haptik bir çocukluk çağından optik bir yetişkinlik çağına geçiş ile açıkladığı doğrudur. Bu gibi “romantik” açıklamalar dolayısıyla, Gombrich sonraki yazılarında da Riegl’in çabasını takdir etmekle birlikte, onun *Kunstwollen* kavramını, Riegl’i “tek neden fetişizmi”ne sürükleyen mitolojik bir kelime olduğu iddiasıyla eleştirmeye devam eder.

Alois Riegl’in sanatta desenlerin tarihi üzerine yazdığı ilginç bir kitaptan türetilen sanat biliminde çok tartışılan bir kavram vardı. Buna Kunstwollen, biçimlendirme istemi deniyordu. Sonunda anlaşıldı ki, tarihte süsleme stiline değişmesinin nedeni, özünde var olan biçimlendirme isteminin değişmiş olmasıydı. Şimdi size Alois Riegl’in bir budala olduğu izlenimini vermek istemiyorum. Değildi. Riegl aslen Kunstwollen terimini, zamanında yaygın olan, desenlerin her zaman dokuma ya da sepetçilik gibi tekniklerin sonucu olduğu yönündeki açıklamaya karşı bir polemikte icat etmişti. Bu tamamen mekanik açıklamaya karşı sanatsal niyetlerin önemini vurgulamak elbette mantıklıydı. Fakat Riegl da, Marc Bloch’un tek neden fetişizmi dediği şeyin kurbanı oldu ve nihayetinde ürettiğinin alternatif bir açıklama değil, kısa sürede bir mitoloji karakterine bürünen bir kelime biçimi olduğunu göremedi (Gombrich, 1978: 114).³¹⁴

³¹² Orj. “the romantics saw the whole of history as the great drama of mankind’s evolution from childhood to maturity.”

³¹³ Orj. “Art became the ‘expression of the age’ and a symptom of the phase which the World Spirit had reached at any given point.”

³¹⁴ Orj. “There was a much debated concept in Kunstwissenschaft which derived from an interesting book by Alois Riegl on the history of patterns in art. It was called das Kunstwollen, the will-to-form. It turned out that the reason why the style of ornamentation changed in history was that the inherent will-to-form had changed. Now I do not want to give you the impression that Alois Riegl was a fool. He was not. He had originally coined the term Kunstwollen in a polemic against the explanation prevalent in his time that patterns are always the result of techniques such as those of weaving or basketry. It made, of course, sense to emphasize the importance of artistic intentions against this purely mechanical explanation. But he, too, fell victim to what Marc Bloch calls the fetishism of the single cause, and ultimately failed to see that what he produced was not an alternative explanation, but a form of words which soon assumed the character of a mythology.”

Gombrich'in dediğine göre *Kunstwollen* kavramının ortaya çıkış nedenleri anlaşılır olsa da, kısa sürede Riegl'in sanat tarihi felsefesini yönlendiren mitolojik bir kavram haline gelmiştir. Üstelik Riegl'in sanat tarihi felsefesi, yalnız Gombrich'in eleştirisine konu olmuş bir mesele değildir. Iversen'in belirttiği üzere, Riegl'inki gibi böyle birlikli “bir tarih kesinlikle inşa edilebilir, ancak süreç içinde bazı tarihsel dönemler ve coğrafi alanlar sürecin bir parçası olarak keyfi şekilde yalıtılır ve diğerleri sürecin dışında bırakılır”³¹⁵ (Iversen, 1993: 10). Benzer bir eleştiri Iversen'dan önce zaten Schapiro tarafından yapılmıştır. Schapiro'nun yorumuna göre Riegl'in sanat tarihinde, “beklenen sürekliliklerden bariz sapmalar, bir halkı ileri rolüne hazırlayan amaçlı bir gerileme teorisi tarafından sistem için korunur. [...] Böylece tüm çağdaş alanlar ortak bir belirleyici süreç açısından derin bir birliğe sahip olur”³¹⁶ (Schapiro, 1953: 302). Elbette Gombrich'in yorumu, Schapiro ve Iversen'in eleştirilerinden çok daha keskin ve iddialıdır. Gombrich, içsel birlik ve sürekliliğin bilimsel ilkesi olması gereken *Kunstwollen*'iyle Riegl'in, “amansız yasalara” göre ilerleyen mitolojik bir tarih tasarımının ağına düştüğü, böylece *Kunstwollen*'in, Hegel'in *Weltgeist*'ına, yani “makinedeki bir hayalet”e dönüştüğünü iddia etmektedir.

6.1.3. Ernst Gombrich'in *Kunstwollen*'i Makinedeki Hayalet'e İndirgeyen Yorumunun Eleştirisi

Gombrich'in, totaliter zihniyet alışkanlıklarını teşvik ettiğini düşündüğü için tehlikeli ve bilimsel açıdan da kusurlu bulduğu *Kunstwollen* kuramına dair yorumu, kendi dönemi içinde şaşırtıcı değildir. Zira Riegl'in eserleri, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından zaten büyük ölçüde sanat tarihi disiplininin ana akımının dışına itilmiştir. Çünkü Riegl'in halklar, evrim ve istem gibi kavramlara bağlılığının, Alman siyasi yaşamını şekillendiren totaliter doktrinlerle bir birliktelik gösterdiği düşünülmüştür (Neher, 2004: 5). Elbette benzer kaderi paylaşan başka sanat tarihçileri de vardır, ancak belki de bu yönde en yoğun şekilde haksız eleştirilerin kurbanı olan Riegl'dir.

³¹⁵ Orj. “Such a history can certainly be constructed, but in the process some historical periods and geographical areas are arbitrarily isolated as part of the process and others excluded from it.”

³¹⁶ Orj. “The apparent deviations from the expected continuities are saved for the system by a theory of purposive regression which prepares a people for its advanced role. [...] so that all contemporary fields have a deep unity with respect to a common determining process.”

Bunun başlıca nedeni, Viyana Üniversitesi'nin tanınmış bir sanat tarihçisi ve Alman Nazi Partisi üyesi olan Hans Sedlmayr'ın³¹⁷, Riegl'in makalelerinin toplu basımı için 1929 yılında bir giriş yazısı yazmış olmasıdır.³¹⁸ *Die Quintessenz der Lehren Riegls*³¹⁹ başlıklı bu giriş yazısında Sedlmayr, *Kunstwollen*'i, bir "bireysel-üstü irade" (*überindividuelle Wille*) şeklinde tanımlayarak, Riegl'i nasyonal kültür ve tarihsel yazgı vizyonu ile ilişkilendirmeye çabalar (Sedlmayr, 1929: xix). Gombrich örneğinde görüldüğü gibi, Sedlmayr'ın böylesi bir birliktelik kurma hedefini gerçekleştirmiş olduğuna şüphe yoktur. Zira Gombrich, Riegl eleştirisine kanıt oluşturmak için Sedlmayr'ın söz konusu yazısını öne sürerken, Sedlmayr'ın buradaki görüşlerini doğrudan Riegl'a atfetmekte bir sakınca duymuyor görünmektedir (Gombrich, 1984: 15-6).

Günümüzde, Henri Zerner, Margaret Olin, Margaret Iversen gibi sanat tarihçilerinin, Riegl'in eserlerini tarafsızca inceleyen çalışmaları sayesinde, Sedlmayr'ın "Spenglerci bir tarihselciliğin lehine" olan görüşlerinin (Gombrich, 1984: 16) doğrudan Riegl'a atfedilmemesi gerektiği bilinmektedir. Tam tersine, Riegl'in sanat tarihine yaklaşımı, döneminde egemen olan diğer anlayışlardan birçok açıdan daha açık ve eşitlikçidir. Birincisi, Riegl belirli dönemlere ayrıcalık tanıyan normatif, ilerlemeci sanat tarihi anlayışlarına karşı çıkmış ve onun yerine eşit önem ve değere sahip daimi değişimler anlayışını sunmuştur. İkincisi, sanatsal ilerleme fikrinin ardındaki örtük öncülü, yani sanatın değişmeyen bir norma göre doğanın taklidinin sürekli olarak iyileştirilmesini içerdiği fikrine karşı çıkmış ve bunun yerine her dünya görüşünün farklı stil yasaları yarattığı fikrini öne sürmüştür. Üçüncüsü, tarihin rasyonel, teleolojik bir süreç olduğu ve bu süreçte bireysel sanat eserlerinin yalnızca *a priori* bir şemanın somut örnekleri olduğu fikrine karşı çıkmıştır. Aksine

³¹⁷ Sedlmayr, 1930 yılında partiye katılmış ve kısa süre sonra kültürel konulardaki anlaşmazlıklar dolayısıyla, parti üyeleri ile ilişkisi devam etmesine rağmen, partiden ayrılmıştır. 1938 yılında, Avusturya'da Nazi Partisi üyeliğinin hala yasa dışı olduğu sırada, Sedlmayr tekrar partiye katılır. Sedlmayr'ın 1951 yılında Viyana Üniversitesi rektörüne şöyle söylediği ileri sürülür: "Ben bir nasyonal sosyalistim ve bunun sonuçlarına katlanmaya hazırım [*Ich war Nationalsozialist und bin bereit, die Konsequenzen zu tragen*]" (Binstock, 2004b: 80).

³¹⁸ Andrew Hopkins'in *Riegl Renaissances* başlıklı yazısında belirttiği üzere, 1920'lerin ortalarında Karl Swoboda Riegl'in makalelerini düzenlemeye başladığında, Sedlmayr yalnızca bu alandaki en zeki ve hırslı genç bilim insanlarından biridir. 1929'da yayımlanan *Gesammelte Aufsätze*'nin resmi editörlerinden biri olmasa da, bu ciltteki katkısıyla, Riegl'in tanınırlığında Sedlmayr'ın etkisi oldukça fazladır. Öte yandan Riegl'in bu şekilde Sedlmayr ile özdeşleştirilmesi, onun sanat kuramının uzun süre yanlış değerlendirilmesine ve eserlerinin lekelenmesine yol açmıştır (Hopkins, 2010: 67).

³¹⁹ Türkçesi: "Riegl'in Öğretisinin Özü".

Riegl'a göre gerçek bir sanat tarihi, ancak gerçek sanat nesnelerinin niteliklerinin dikkatli bir şekilde değerlendirilmesinden doğabilir. Son olarak, sanat eserlerini çok daha kapsamlı tarihsel süreçlere bağımlı olarak gören tüm sanat anlayışlarına karşı çıkmıştır. Riegl'a göre sanat tarihi, insanın dünyayla ilişkisinin özerk bir biçimini araştıran özerk bir disiplindir. Söz konusu muhalif konumlardaki ısrarıyla, Riegl Sedlmayr'ın iddia ettiği kişi olamazdır. Böylece Gombrich'in, *Kunstwollen* yorumunu Sedlmayr ile desteklemesi bakımından haksızlığı gösterilmiş olur, fakat bu henüz Hegelci kaynakları bakımından *Kunstwollen* eleştirisine bir cevap değildir.

Allister Neher, o dönemde Riegl'ı potansiyel bir insanlık düşmanı gibi gösteren özelliklerinden birinin, onun Hegelci aksanla konuşması olduğunu belirtir. Çünkü İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Hegel'in felsefesinin Nazizm'i destekleyen totaliter tarih ve kültür vizyonunun somutlaşmış hali olduğu varsayılmıştır (Neher, 2004: 5). O halde burada, Hegel'in tarihsel gelişim anlayışıyla ilgili bazı yaygın yanlış anlamalar ile Hegel'in felsefesinin Riegl'ın sanat kuramında nasıl işlendiğine dair eşit derecede bazı yanlış anlamalar söz konusudur. İddiam o ki, Gombrich'in *Kunstwollen* yorumu tam da bu çok katmanlı yanlış değerlendirme konumlarından birini oluşturmaktadır.

Hegel'in felsefesini kavramak için, onun Kantçı felsefeye bakışı iyi bir giriş noktası olabilir. Kant, diyalektik felsefenin merkezinde yer alan çelişki kavramını, antinomiler çerçevesinde yeniden formüle ederek, diyalektiği felsefe tarihinde yeniden gündeme getirmiştir. Hegel açısından Kant'ın felsefe tarihine en büyük kazancı burada yatmaktadır. Fakat Kant, kendinde şey'in bilinemeyeceğinden hareket ettiği için, diyalektik bilgi kuramını olgusal dünyayla sınırlar. Bu sebeple diyalektiği, görünüşün veya yanılsamanın mantığı (*Dialektik des Scheins*) olarak tanımlayarak, kendisinin belirlemiş olduğu çelişkiyi çözmekten de kaçınır. Kant'ın, deyim yerindeyse “gerçek nedir?” sorusu karşısında tavırsız kalmayı yeğleyen bu tutumunu eleştiren Hegel, “salt fenomenolojik düzeyde kalan, ontolojik derinliklere inmeyen” yani tözün bilgisine yönelmeyen “diyalektiğin, felsefenin temel sorusuna doyurucu bir yanıt veremeyeceğinden ve dolayısıyla her zaman belli bir amaca yönelmek zorunda olan etkinliği yadsıyan düalizmden kurtulamayacağından hareket eder” (Göçmen, 2015b: 218).

Hegel, Kant'ı “modern Alman felsefesinin temeli ve hareket noktası”³²⁰ olarak görür (Hegel, 2014: 59). Bu demektir ki Hegel, Kant'ın güçlü etkisi dolayısıyla, üç *Eleştiri*'sinin yayınlanmasından sonra felsefede ayrıntıları doldurmaktan başka yapacak bir şey kalmadığını düşünenlerden değildir. Kant'ın temel kaygılarından biri, bilimsel bilginin, ahlak ve dinin ‘pratik’ değerleri ile sistematik şekilde karşılıklı olarak uzlaştırılmasıdır. Hegel, Kant'ın eleştirel felsefesinin bu çabasını takdir etmesinin ve sık sık Kantçı felsefeye dayanmasının yanı sıra, anlama yetisi kategorilerinin ve duyusallık formlarının deneyimi oluşturduğu empirik bilginin duyulur dünyası ile Tanrı, özgürlük ve ölümsüzlüğün anlaşılır dünyası arasındaki bölünmede ortaya çıkan (veya öyle görünen) dünyaların ya da benliklerin ikiliği sorununu da dikkate alır. Numenal ve fenomenal dünya veya kendinde şey’ler ve deneyim dünyası arasında aşılmaz gibi görünen boşluk, şüphecilik için alan açarak, Kant'ın ‘Kopernik devrimi’ başarısını alt üst etme tehlikesiyle, Hegel açısından kabul edilemezdir. İki dünya görüşünün çözümü, numenal dünyanın ve onunla birlikte bilinemez kendinde şey anlayışının ortadan kaldırılmasıdır; bilgi ve uygulama tek ve aynı sistemin parçası olmak zorundadır. Hegel, kendinde şey’leri, onları bilebileceğimizi yadsıyarak değil, deneyimimizin nesnelerinin bizzat kendisinin kendinde-şey’ler olduğunda ısrar ederek ortadan kaldırır.

Hegel’in felsefesinin amacı olan “gerçek”, *Tinin Fenomenolojisi*’nin önsözünde belirttiği gibi, sadece teorik bir bakış açısıyla ele alınan şey değildir, aynı zamanda pratiktir. Hegel’in ifadesiyle, “gerçek bütündür. Ancak bütün, yalnızca kendi gelişimiyle kendisini tamamlayan özdür. Mutlak olan hakkında, onun özsel olarak sonuç olduğu, gerçekte ne ise, evvela sonda olduğu söylenmelidir”³²¹ (Hegel, 1989a: 24). Buna göre felsefi bilgi, bir süreç sonucunda oluşur; hem tarihsel hem de düşünsel olarak. O halde “Hegel bilginin bilgi olarak iddia edildiği anda hem mutlak hem de görecel olduğuna işaret etmektedir” (Göçmen, 2015a: 166). Mevcut koşullarda edinilen en geniş bilgiyle “bu şudur” diyebildiğimiz için mutlak; ama tam da belirli tarihsel koşullar altında mutlak olduğu için, diğer bir deyişle, gerçekliği ya

³²⁰ Orj. “die Grundlage und den Ausgangspunkt der neueren deutschen Philosophie”

³²¹ Orj. “Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich Resultat, daß es erst am Ende das ist, was es in Wahrheit ist”

da yanlışlığı veya eksikliği ancak gelecekte edinilecek bilgiler ile ortaya çıkabileceğinden dolayı, görecelidir. “O halde, Hegel’e göre felsefe veya diyalektik, her şeyden önce bütünü tarihselliği içinde, mutlaklığı ve görecelliğiyle kavramaktır” (Göçmen, 2015a: 166). Bu yüzden Hegel’in fenomenolojisi evrimsel bir anlayış barındırır, ancak bu evrimsel anlayış, Gombrich’in eleştirisindeki gibi kimi yargılarda iddia edildiği kadar mekanik veya determinist değildir. Kısaca Hegel’in felsefesinde tarihsel gelişim, *Weltgeist*’ın yönetimi altında önceden belirlenmiş bir tür zorunlu yürüyüş değildir. Belki de, belirli bilinç aşamalarının mümkün olabilmesi için koşulların ne olması gerektiğine dair varsayımların geriye dönük bir çalışması olarak tanımlanmalıdır. Bilincin yolculuğunun amacı olan son aşama, felsefede ulaşılan görüş noktası olan Mutlak’ın, gerçeğin elde edilmesidir. Fakat bu tür bir gelişme, bazen iddia edildiği gibi, öznenin etkinliğinin yok sayıldığı, gelişimin tekerlerinin amansız yasalara göre yürütüldüğü bir makine anlamında zorunlu değildir ve basit bir normatif ilerleme hikâyesi olarak görülmemelidir.

Şimdi asıl tartışma konumuza dönerek, Hegel’in *Weltgeist*’ına ve onunla birlikte Riegl’in *Kunstwollen*’ine yöneltilen, bunların, makrokozmetik mistik güçler gibi tarih-ötesi güçlerin insanbiçimleştirmeleri oldukları ya da kısaca “makinedeki hayalet” oldukları yönündeki suçlamaya karşı, kendi iddiamızı daha açık şekilde sunabiliriz. Hegel’in ifadesiyle,

Weltgeist, kendisini insan bilincinde açıkladığı şekliyle dünyanın tinidir; insanların onunla ilişkisi, tek tek şeylerin tözsel bütünle olan ilişkisidir. Weltgeist, mutlak tin olan tanrısal tin’e uygun olandır. Tanrı her yerde ve her zaman mevcut olması nedeniyle her insandadır, herkesin bilincinde ortaya çıkar; bu da Weltgeist’tir. Özel bir halkın özel tini kaybolup gidebilir; fakat o, Weltgeist’in ilerleyiş zincirinde bir halkadır ve bu genel tin yok olamaz. Volksgeist özel bir biçimdeki genel tindir; Genel tin kendisinde bu özel biçimi aşar ama var olduğu sürece bu özel biçimiyle görünür: Varolma ile, varoluş ile birlikte tikellik devreye girer (Hegel, 1994: 60-1).³²²

³²² Orj. “Der Weltgeist ist der Geist der Welt, wie er sich im menschlichen Bewußtsein expliziert; die Menschen verhalten sich zu diesem als Einzelne zu dem Ganzen, das ihre Substanz ist. Und dieser Weltgeist ist gemäß dem göttlichen Geiste, welcher der absolute Geist ist. Insofern Gott allgegenwärtig ist, ist er bei jedem Menschen, erscheint im Bewußtsein eines jeden; und dies ist der Weltgeist. Der besondere Geist eines besondern Volkes kann untergehen; aber er ist ein Glied in der Kette des Ganges des Weltgeistes, und dieser allgemeine Geist kann nicht untergehen. Der Volksgeist ist so der allgemeine Geist in einer besondern Gestaltung, über die er an sich erhaben ist, die er aber hat, insofern existiert: mit dem Dasein, mit der Existenz tritt die Besonderheit ein.”

Hegel'in açıklamasına göre, tarihin akışı içinde halkların ve çağların tını, bireysel olarak yok olmuş olsa bile, *Weltgeist*'in öğeleri şeklinde kalarak bir zincirde bağlanır. Öte yandan *Weltgeist*, her bir özel tını kapsayıp aşan bu genel tını, daima özel bir biçimiyle görünür, çünkü varoluş, muhakkak tikellik ile gerçekleşir. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus, mutlak tını olan tanrısal tını yapısında olduğunun belirtilmesiyle, *Weltgeist*'in Tanrı ile özdeşleştirilmediğidir. Hegel'in ifadesiyle, "bu genel tını, *Weltgeist*, Tanrı ile aynı anlamda değildir"³²³ (Hegel, 1994: 262).

Kunstwollen'in yönlendirici faktör olarak tanındığı Riegl'in sanat-tarihsel gelişim anlayışı, yukarıda açıklanan Hegel'in diyalektik birlik anlayışı ile son derece uyumludur. Her bir sanat çağının *Kunstwollen*'i, ilgili halkın kendine özgü istemini ifade eder. Fakat her bir bireysel *Kunstwollen*, "bir gelişim zincirinin yeri doldurulamaz ve yerinden edilemez halkası"³²⁴ olarak birlik oluşturur (Riegl, 1903: 2). Her bir halkın ve çağın *Kunstwollen*'i, artık olduğu gibi değil ama, Hegelci dilden söylersek, kapsanıp aşılmış haliyle, şimdinin *Kunstwollen*'inde, genel *Kunstwollen*'in bu özel biçiminde kendini gösterir. Riegl'in şu cümlesi, bunun açık bir göstergesidir: "Kültür hazinemizden yalnızca Antik Çağın heykellerini ve 15. ile 17. yüzyılın resimlerini çıkarmayı düşünün ve bunun, modern sanat ihtiyacımızı giderme becerisi bakımından bizi ne kadar yoksullaştıracaklarını hesaplayın"³²⁵ (Riegl, 1903: 59). Buna göre Modern *Kunstwollen*, geçmiş *Kunstwollen*'leri, oldukları gibi değilse de, oluşturdukları gelişim zinciri dolayısıyla kapsayan bir istem ürünüdür. O halde Modern *Kunstwollen*'i bilmek, bir bakıma geçmiş *Kunstwollen*'lerin de 'tanınma'sı ile mümkündür.

Kunstwollen'in, Riegl tarafından makrokozmetik mistik bir güç ya da öznenin etkinliğinin bir hiçe indirildiği, amansız yasalara göre işleyen makinedeki bir hayalet olarak düşünülmediği, onun, içsel bir gelişim teorisi olduğunu ortaya koyan yukarıdaki açıklamalar neticesinde kesinlikle söylenebilir. Üstelik Riegl, aslında yaklaşımını sıklıkla yalnızca bilimsel değil, aynı zamanda pozitivist olarak da niteler. *Naturwerk und Kunstwerk*'te Riegl, sanat tarihi alanında, ister idealist ister

³²³ Orj. "Dieser allgemeine Geist, Weltgeist, ist nicht gleichbedeutend mit Gott."

³²⁴ Orj. "das unersetzliche und unverrückbare Glied einer Entwicklungskette"

³²⁵ Orj. "man denke sich bloß die Bildwerke der Antike und die Gemälde des XV.-XVII Jh aus unserem Kulturschatze hinweg und berechne sich, um wieviel wir dadurch mit Bezug auf die Fähigkeit zur Stillung unseres modernen Kunstbedürfnisses ärmer werden würden."

materyalist olsun, tüm metafizik spekülasyonların etkisinden kurtulmak için, “en geniş anlamıyla pozitivist” dediği, “tüm metafiziğin temelden reddi altında sadece verili olana bağlı kalmaya kararlı olan yaygın felsefi eğilimi”³²⁶ sanat tarihi alanına uygulamayı önerir. Bu durumda “sanat yaratımının kendini sadece bir estetik dürtü olarak ifade ettiği söylenmek zorundadır”³²⁷ (Riegl, 1996b: 57). Buradan daha geriye gidilemezdir, çünkü “estetik dürtünün ne dolayısıyla belirlendiği konusunda yalnızca sanat tarihçisinin ilkesel olarak kaçınması gereken metafizik varsayımlar sunulabilir”³²⁸ (Riegl, 1996b: 60). “Geriye tek kesin verili olarak yalnızca *Kunstwollen* kalır”³²⁹ (Riegl, 1996b: 57).

Bununla birlikte Riegl, 20. yüzyılın başında Viyana’da, Mantıksal Pozitivizm’in öncüleri tarafından çevrilmiş olmasına rağmen, terimin katı anlamında bir pozitivist değildir. Ona göre pozitivism, sanatın gelişimi için metafizik, yani salt spekülatif açıklamalara başvurmamaktan ibarettir. Henri Zerner, Riegl’in bu konumunu şöyle ifade eder: “Prensip olarak Riegl’in sanat tarihini bir bilim olarak kurmak ve özerkliğini tanımlamak istediğine şüphe yoktur. Ancak tutumu ikirciklidir.”³³⁰ Sanat tarihinin bilimselliği için Riegl, kendi iddiasına göre, pozitivism olarak adlandırdığı şeyi sanat tarihine uygulamak istemektedir, fakat “onun ‘pozitivism’i, büyük ölçüde herhangi bir metafizik sorudan kaçınmaktan, sanatsal gelişimin ilk nedenlerinin (veya teleolojik belirleniminin) araştırılmasından vazgeçmekten ibarettir”³³¹ (Zerner, 1976: 181). Riegl’in kendisi veya kuramı için yaptığı “pozitivist” tanımlamasının, yalnızca genel kuramın empirik olandan kazanıldığını vurgulamak ve metafizik-spekülatif tarih anlayışlarından kaçınmak anlamına geldiği söylenebilir. Keza daha sonra Margaret Iversen, Riegl’i, pozitivist bilimciliği erken reddedenlerden diye anacaktır (Iversen, 1993: 4).

³²⁶ Orj. “weitverbreiteten philosophischen Richtung, die unter grundsätzlicher Ablehnung aller Metaphysik sich lediglich an das Gegebene zu halten entschlossen ist”

³²⁷ Orj. “so wird man sagen müssen, daß das Kunstschaffen sich lediglich als ein ästhetischer Drang äußert”

³²⁸ Orj. “Wodurch aber der ästhetische Drang [...] determiniert ist, darüber könnten bloß metaphysische Vermutungen angestellt werden, die sich der Kunsthistoriker grundsätzlich zu versagen hat.”

³²⁹ Orj. “es bleibt nur das Kunstwollen als das einzig sicher Gegeben übrig”

³³⁰ Orj. “In principle, there is no doubt that Riegl wanted to establish art history as a science and to define its autonomy. His attitude, however, was ambivalent.”

³³¹ Orj. “His ‘positivism’ consisted largely in avoiding any metaphysical question, in renouncing the study of the first causes (or the teleological determination) of artistic development.”

Bu durumda, “geriye tek kesin verili olarak yalnızca *Kunstwollen* kalır”³³² (Riegl, 1996b: 57) cümlesini daha anlaşılır kılmak mümkündür. Bu cümle ile Riegl, sanatsal yaratımlara ve bunların gelişim sürecine ilişkin eski tarihimizin, sanatsal değişimi yöneten yasaları keşfetmek için inceleyebileceğimiz en güvenilir kanıt olduğunu ifade etmek istemiş olmalıdır. Böyle bir ifade, artık aşına olduğumuz Riegl’in iki fikrini önceden varsayar. Birincisi, sanatın biçimsel yönünün, sanata, bilhassa sanat biliminin çalışma alanı olan görsel sanata özgü olması dolayısıyla, sanat araştırmasının en önemli yönü olduğu; ikincisi, görsel sanatın kendi değişim yasalarına sahip olmasıyla, önemli bir dereceye kadar yalıtılabilir bir insan etkinliği olduğudur. Burada, Riegl’in bu iki fikre ilişkin anlayışının Hegel’e borçlu olduğu belirtilmelidir. Çünkü sanat, Hegel’in ortaya koyduğu anlayışa göre, bilincin kendi kendini anlama yolunun temel ve özgün bir etkinliğidir; bu yolda kendi başına durabilmesi için gerekli olan tüm özellikleri kendisinde taşıyan bir uğraktır. Bu nedenledir ki sanat incelemesi, Riegl’da sahip olduğu özerkliğe erişebilmiştir. Bununla birlikte Riegl, tek kesin verili olarak kalan bu *Kunstwollen*’in, daha derinden anlaşılması için, daha geniş bir temel edinebileceğimizi belirtir. Riegl’in görüşüne göre, sanat alanı ile birlikte, aynı zamanda insanlığın diğer büyük kültür alanları (devlet, din, bilim) da ele alındığında, bu kültür alanlarında belirli halkların belirli zamanlarda geliştirdiği istemin yönünün, en temelde aynı halktaki eşzamanlı *Kunstwollen*’in yönü ile tamamen özdeş olduğu görülecektir. Riegl buradan, söz konusu kültür alanlarında geliştirilen o ana özgü ortak istemi, dünya görüşü adı altında özetleyerek, sanatsal gelişimin, eşzamanlı dünya görüşü tarafından belirlenmediği, fakat onunla muhakkak paralel gittiği iddiasında bulunur. Sanatsal gelişim, dünya görüşü ile paraleldir, çünkü sanatsal gelişimi belirleyen *Kunstwollen*’in yönü ile dünya görüşü adı altında özetlenen diğer kültür alanlarındaki ortak istemin yönü tamamen aynıdır (Riegl, 1996b: 60). O halde Riegl açısından da, tarihin, bilincin biçimlendirici etkinliğinin pek çok yönünü içerdiği ve dolayısıyla *Kunstwollen*’in, bir çağdaki bu çeşitli yönleri arasında genel tinin bir yönü olduğu, Hegelci ifadeyle adeta sanat alanına içkin bir *Weltgeist* olduğu söylenebilir. Riegl, sanatsal istemin karakterinin dinde, felsefede, bilimde, aynı zamanda devlette ve hukukta, yani kelimenin en geniş anlamıyla o anki dünya görüşü dediğimiz şeyde

³³² Orj. “es bleibt nur das Kunstwollen als das einzig sicher Gegeben übrig”

kapsandığını söylediğinde³³³ (Riegl, 1901: 215), kastettiği bu olmalıdır. Sonuç olarak *Kunstwollen*'in “makinedeki bir hayalet” olarak tanımlanması temelsiz olsa da, Gombrich, Riegl'in *Kunstwollen*'ini Hegel'in *Weltgeist*'i ile ilişkilendirmek ile isabetli bir adım atmıştır.

6.2. KUNSTWOLLEN KURAMININ HEGELCİ KAYNAKLARI

Kunstwollen kuramının Hegelci kökenlerine ilişkin belki de en iddialı yoruma sahip olması dolayısıyla ele aldığımız Gombrich, Riegl'i sanat tarihi alanında karşı çıktığı Hegelciliğin ana temsilcisi olarak görmesi bakımından yalnız değildir. Elbette Riegl'da Hegelci bir temel bulanlar, Gombrich'de olduğu gibi bu ilişkiyi her zaman negatif anlamda değil -çünkü Gombrich'in Riegl eleştirisi onun bilhassa Hegelciliğine yöneliktir-, aksine çoğu zaman pozitif anlamda ele alırlar. Böyle bir ayırım ile birlikte pek çok yorumcu Riegl'in sanat tarihi felsefesindeki Hegelci mirası vurgular. Pek tabi Riegl'i Hegelci olarak nitelemek bakımından oldukça ihtiyatlı davrananlar, hatta böyle bir yargının ancak tek yanlı bir değerlendirmenin sonucu olabileceğini düşünenler de yok değildir. Ján Bakoš'un, Gombrich'in Riegl yorumuna dair eleştirisi bunlardan biridir. Bakoš'un söylediğine göre Gombrich, Riegl'in anlayışını bir anlamda basitleştirmiştir. Çünkü “o, Riegl'in sistemindeki, J. F. Herbart ve özellikle öğrencisi olduğu R. Zimmermann'ın aracılık ettiği, Riegl'in bilimciliği ve evrenselciliği ile sonuçlanan ve Hegel ile Alman Romantiklerinin tarihselciliğini dengeleyen Kantçı unsuru tamamen görmezden gelmektedir”³³⁴ (Bakoš, 1996: 241).³³⁵ Riegl'in genel sanat bilimindeki Kantçı unsurların analizi hâlihazırda gerçekleştirilmiş olduğundan ve bu bölümün sınırları dışında kaldığından, burada Kantçı kökenlere mümkün olduğunca eğilmemeye çalışılacaktır. Sınırları koruma kaygısından doğan bu karar, bize aynı zamanda Kantçı unsurların dikkati dağıtmadığı bir Hegelcilik sorgusu sağlayabilir. Böyle bir sorguda ilk göze

³³³ Orj. “Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht”

³³⁴ Orj. “He completely ignores the Kantian element in Riegl's system, mediated by J. F. Herbart and particularly his pupil R. Zimmermann, which resulted in Riegl's scientism and universalism, and balanced the historicism of Hegel and the German Romantics.”

³³⁵ Bu konu, “Kantçı Formalist Estetik Geleneği ile Hegelci İdealist Estetik Geleneğinin Bütünleştirilmesi Olarak *Kunstwollen* Kuramı” başlıklı bölümde ele alınmaktadır.

çarpan, Riegl'in takip ettiği tarihsel gelişimin dinamiğinin, Hegel'de olduğu gibi, özne ve nesne arasında dengesizlikler üreten ve uyum talep eden diyalektik bir gerilim tarafından yönetildiğidir. Riegl'a göre "tüm yaşam, bireysel ben'in, onu çevreleyen dünyayla, öznenin nesneyle sürekli bir çatışmasıdır"³³⁶ (Riegl, 1931: 280). Buna uygun olarak Riegl'ın tarihsel şeması da genellikle zıtların yüzleşmesini içerir ve gelişim için karşıtların zorunluluğunun ortaya konduğu *Spätrömische Kunst-Industrie*'nin gösterdiği gibi diyalektik düşünceyle çevrilmiştir.³³⁷ Bu bakımdan *Kunstwollen* kuramının Hegelci kaynakları, Hegel'in bilhassa tarih felsefesi ile bir 'güzel sanat felsefesi' ve 'sanat tarihi felsefesi' olan estetiğinde bulunabilir.

6.2.1. *Kunstwollen* Kuramının Kaynağı Olarak Hegel'in Tarih Felsefesi ve Estetiği

Riegl'ın, şimdiye kadarki analizlerde ortaya konduğu üzere, Hegel'in metafiziğini reddetme eğilimine rağmen, yine de onun pek çok kavrayışını psikolojikleştirerek muhafaza ettiğini görmek zor değildir. Hegel'in tarih felsefesinin ortaya koyduğu pek çok iddia, Riegl'da tekrarlanır. Bunlardan en belirgin olanı, tarihin Doğu'da başladığı ve Batı'ya ya da daha doğrusu kuzey Avrupa'ya doğru diyalektik bir gelişimle ilerlediği varsayımı ile ilgilidir. Iversen'in bu varsayıma dair eleştirel yorumuna göre,

*Mercator'un projeksiyonunun Ekvator'dan en uzak ülkelerin büyüklüğünü abartan bir dünya haritası vermesi gibi, kuzey Avrupa perspektifi de kendi başarılarına giden bir tarih inşa etmiştir. Riegl, tarihi bir ilerleme olarak görme konusunda ihtiyatlı olmasına rağmen, onun gelişimsel tarihi, onu oryantalist söylemin bazı tanıdık kalıplarına dâhil eder (Iversen, 1993: 11).*³³⁸

Riegl, Mısırlılardan Geç Romalılara sanatsal gelişimi açıklarken, tarihsel çağların gelişimini çocukluktan yetişkinliğe geçiş ile karşılaştırır. Nasıl ki çocuk, etrafındaki dünyayı keşfinde kendisini başlangıçta dokunma duyusuna emanet ediyor ve daha

³³⁶ Orj. "Alles Leben ist eine unablässige Auseinandersetzung des einzelnen Ich mit der umgebenden Welt, des Subjekts mit dem Objekt."

³³⁷ Bu konu, "Sanatta Tarihsel Gelişim ve Çürüme Problemi" başlıklı bölümde ele alınmaktadır.

³³⁸ Orj. "Just as Mercator's projection gives a map of the world that exaggerates the size of countries furthest from the Equator, so a northern European perspective has constructed a history that leads up to its own achievements. Although Riegl is circumspect about regarding history as progress, his developmental history involves him in some of the familiar tropes of orientalist discourse."

sonra artık hissetmeden de gördüğü şeye inanıyorsa, benzer şekilde sanatsal üretim de Mısır'dan Geç Roma dönemine kadar olan karmaşık değişimi sırasında, haptik bir çocukluk çağından, optik bir yetişkinlik çağına geçmiştir. Benzer şekilde Hegel'in tarih felsefesi, insanın çocukluk, gençlik, olgunluk ve yaşlılık olan doğal evrelerini, Doğu'dan Batı'ya doğru ilerleyen tarihsel seyre taşır: Doğu dünyası tarihin çocukluk çağına (*Kindesalter*), Yunan dünyası gençlik (*Jünglingsalter*), Roma dünyası olgunluk (*Mannesalter*) ve Germanik dünya ise yaşlılık çağına (*Greisenalter*) karşılık gelmektedir (Hegel, 1989c: 135-40). Fakat bu, Iversen'in eleştirisinde olduğu gibi, kuzey Avrupa perspektifinin Doğu uygarlıklarını küçümseme alışkanlığıyla ilgili değildir. İnsan, yerleşik hayata Doğu'da geçmiş, uygarlığın gelişimi Helen dünyasının senteziyle yeni bir aşamaya ulaşmış ve insanın iç özgürlüğü, Reformasyon ve Fransız Devrimi ile birlikte ilk kez Germanik dünyada ortaya çıkabilmiştir. Hegel'in bilindik ifadesiyle, “Doğu yalnızca Birin özgür olduğunu biliyordu ve bilir; Yunan ve Roma dünyası kimilerinin özgür olduğunu; Germanik dünya herkesin özgür olduğunu bilir”³³⁹ (Hegel, 1989c: 134). Buna göre Germanik dünya, aslında Doğu'da mevcut olanı geliştirip gerçekleştirmiştir. Benzer bir durum Riegl için de geçerlidir. Riegl'in sanat tarihi, Batı dünyasının sanatsal başarılarına giden oryantalist söyleme kapıldığı için Doğu'da başlamamıştır. *Kunstwollen* kuramı, aksine bir başarı standardını reddederek, böyle bir söyleme engel olmak için inşa edilmiştir.

Riegl'in sanat-tarihsel gelişim kavrayışı, şimdiye kadar özellikle “Sanatta Tarihsel Gelişim ve Çürüme Problemi” başlıklı bölümde, ayrıca Gombrich'in *Kunstwollen* yorumunun eleştirisinde, Hegel felsefesinin temellerine ve bilhassa *Weltgeist* kavramına dair inceleme sırasında ortaya konduğu üzere, Hegelci diyalektik gelişim anlayışına sahiptir. Riegl stilistik dönüşümü, bilincin dünyayı nasıl algıladığına ilişkin değişimlere bağlar. Eski Mısır, Klasik Yunan ve Geç Roma sanatı başta olmak üzere her dönem, haptik yakın görüş ve optik uzak görüş kutupsallığı tarafından tanımlanan bir ölçekte, dünyayla farklı bir algısal ilişki ile karakterize edilir. Söz gelimi Geç Romalı sanatsal kavrayış biçimi, eski Mısır'ından farklıdır, çünkü o, bilinç ile deneyim nesneleri arasında tamamen farklı bir görme ilişkisi

³³⁹ Orj. “Der Orient wußte und weiß nur, daß einer frei ist, die griechische und römische Welt, daß einige frei seien, die germanische Welt weiß, daß alle frei sind.”

içerir. Bu bakımdan Riegl, esas olarak Hegel'in felsefesinde bilincin tarihsel olarak gelişimine dair anlayışı kendine temel alıyor görünmektedir.

Riegl'in açıklamalarına göre Mısır'ın dokunsal temsil tarzında, nesneler maksimum derecede bir düzleme birleşik ve birbirinden izole şekilde temsil edilir. Eski Mısır resimleri ve kabartmaları, açıkça düz, maddi bir düzlemde belirgin, sert ana hatlar sunarlar ve hatta insan biçimini, parçalarının ilişkilerinin daha düzlemsel ilişkilere dönüştürülmesi için yeniden yapılandırırlar. Çünkü eski Mısır insanları, dünya ile ilişkilerinde kendilerini izole edilmiş bedenler olarak kavradıkları gibi, antropomorfik bir tutumla, kendilerine dışsal şeyleri de benzer şekilde bireysel ve izole olarak kavrarlar. Ancak bu algı, deneyim akışı tarafından sürekli olarak rahatsız edilir. Böylece, bu bariz çelişkiyi yenmek için, deneyimin sürekli değişen istikrarsızlığının reddi olarak anlaşılan bir uzama uyan eserler yaratırlar. Bununla birlikte, Hegelci dilden söylenirse, çelişki bastırılamazdır ve bu nedenle bu temsil biçimi, olanaklarının sınırlarına kadar dayandığında, tam da reddetmeye çalıştığı şeyi ortaya çıkararak kendi dönüşümünü getirir. Böylece, klasik Yunan sanatında, bir düzleme sıkıca bağlı olsalar da ve yüzeyin haptik birliğini baltalayacak kadar belirgin olmasa da, kabartma öğelerinin gölgeler oluşturmaya ve optik modelleme yaratmaya başladığı yeni bir temsil tarzı gelişir. Klasik Yunan sanatçıları için, şeylerin bu haptik-optik kavrayışı, algıyı yöneten öznel belirleyiciler nedeniyle kaçınılmazdır. Bu tür eserlerin yaratıcıları, nesnelerin kendi kendine yeterliliğini, yani öznenin bağımsız birliklerini teyit etmek istemişlerdir. Fakat duyuların en objektifi olan dokunmanın kendisi dahi nihai olarak öznedir. Çünkü dokunsal duyuların birleşiminde kaçınılmaz olarak düşünce sürecinin yardımına başvurulur ve bu durumda öznellik zorunlu olarak işe dâhil olur. Bu yüzden Antik sanatsal yaratımda en başından beri gizli bir iç çelişki vardır. Nesneler için amaçlanan, nesnel algılanma olmasına rağmen, kişi öznellikten kaçınamayacağının farkına varır. Böylece Mısır'ın haptik temsil tarzı ortadan kaldırılır ama aynı zamanda bilincin dünya ile biçimlendirdiği yeni ilişkide korunur. Hegelci ifadeyle, Yunan sanatında Mısır sanatı kapsanıp aşılar. Benzer bir Hegelci diyalektik dönüşüm, Geç Roma sanatının optik dünyasının ve algı süreçlerinde öznelliğin rolünün artan şekilde tanınmasının anlatımında ortaya çıkar. Burada temsil nesneleri tam üç boyutluluk anlayışıyla ortaya çıkarken, henüz sonsuz ve sürekli olmasa da ölçülebilir bir ortam olarak yeni

bir uzam anlayışını beraberinde getirir. Temsiller hala düzlemsel bir sunuma yöneliktir, ancak artık düzlemle dokunsal bir ilişkisi yoktur. Geç Roma sanatındaki bu gelişim, klasik Yunan sanatının perspektifsel engellerini ortadan kaldırdığından, artık üstün modern perspektif uygulaması gelişebilir.

Konumuz gereği bizi daha yakından ilgilendiren Hegel estetiğinde, Sembolik, Klasik ve Romantik olmak üzere, sanatın bir formdan diğerine gelişimi, sanatın kendine özgü tarihini oluşturur, yine de sanat güzelliği idesinin bu bireysel biçimlerdeki gelişimi aynı şekilde, Doğu'dan Batı'ya doğru ilerleyen tarihsel seyirde gerçekleşir. Sanatın başlangıcına işaret eden ve Hegel'in "sanat öncesi" (*Vorkunst*) dediği sembolik sanat, birçok farklı medeniyetin sanatını kapsamakla birlikte, esas olarak Doğu'ya aittir (Hegel, 1989b: 393). Hegel sembolik sanatın gelişimini sırasıyla eski Pers Zerdüştlük dini, Hindu sanatı ve Mısır sanatı ile açıklar. Sembolik sanatın bu her türü, bir şekilde gerçek sanattan, sanat güzelliği idealinden yoksun kalan sanatı içerir. Sanat, Hegel'in sisteminde, insanlar tarafından bilinçli olarak, tasarlayarak şekillendirilmiş, işlenmiş, böylece özgürlüğün ifadesine dönüştürülmüş uygun bir varlıkta, özgür tinin duyusal ifadesi veya tezahürüdür. Sanatın içeriği, tinin kendini tanıması olarak mutlak tindir ve biçimi, duyusal malzemenin tine uygun biçimlenişidir. Biçim ve içerik, birbirine tam uygun şekilde bağlandığında, sanat eseri bütünü düşünsel kavrayışını duyusal olarak sunar. Sembolik sanat ise ya henüz tamamen özgürlüğünün bilincinde olmayan bir tinin ürünü ya da kendi özgürlüğüne dair bir algıya sahip olan, ancak kendisinin tezahürünü özellikle bu amaca yönelik olarak biçimlendirilmiş bir duyusallıkta gerçekleştirmeyi içeren böyle bir özgürlüğü henüz anlamayan bir tinin ürünüdür. Her iki durumda da, sanat güzelliği idealini gerçekleştiren asıl sanatla karşılaştırıldığında, Sembolik sanat nispeten soyut bir tin anlayışına dayanır ve bu yüzden kendini yeterince duyusal veya görünür biçimde ortaya koyamaz.

Sembolik sanat, çok katmanlı geçişler, dönüşümler ve dolayılardan sonra Klasik sanat formu olarak idealin gerçekleşmesine götürür. Klasik sanat, Hegel'in iddia ettiği üzere, tin özgürlüğünün en mükemmel duyusal ifadesi olarak, sanat kavramının tam karşılığını yerine getirir. Bu nedenle gerçek güzellik, Klasik sanatta

ve her şeyden önce Antik Yunan heykelinde ve tragedyasında bulunur.³⁴⁰ Kavramı bakımından sanat ne ise, Klasik sanat tam uygun şekillenmesiyle bunu gerçekleştirir; içeriğin ve ona tümüyle uygun olan biçimin kendi kendine yeten birleşimiyle, özgür bir bütünlük oluşturur (Hegel, 1990: 13). Bu güzellik, tinsel ve duygusal (ya da doğal) olanın mükemmel birleşiminden, tinsel olanın olduğu gibi biçimlenişinden oluşur. Hegel'in dediği gibi, burada tinin kendi dışsal varoluşu, olduğu gibi kendisini ifade eder ve kendi anlamını taşır (Hegel, 1990: 18). Dolayısıyla burada biçim, Hindu sanatında olduğu gibi, doğal olanın doğal olmayan biçimde çarpıtılması yoluyla tinsel olana işaret etmez ya da Mısır sanatında olduğu gibi kendisinin ötesinde gizli bir tinselliğe veya tanrısal aşkınlığa da dikkat çekmez. Aksine Klasik güzel biçim, tüm hatlarında özgür tini dışa vurur, cisimleştirir. Bu nedenle bu ideal güzellikte görünen biçim, biçimin ötesindeki bir anlamın sembolü veya metaforu değildir; özgürlüğü doğrudan görüşe getiren tinin ifadesidir.

Yunan heykel ve tragedyası, güzelliğin eşsiz yüksekliğine ulaşmasına rağmen, tinin en derin özgürlüğüne ifade veremez. Bunun nedeni, Yunanlıların tanrısal özgürlük ve insan özgürlüğü anlayışındaki eksikliktir. Yunan dini, estetik ifadeye çok uygundur, çünkü tanrılar bedenleriyle ve duygusal yaşamlarıyla

³⁴⁰ Hegel, sanatın hayvanları, bitkileri ve inorganik doğayı tasvir edebileceğini kabul eder ancak tanrısal ve insani özgürlüğü sunmayı sanatın temel görevi olarak gördüğünden, dikkatin odağı özellikle insan figürü üzerindedir. Çünkü Hegel'e göre aklın en uygun duygusal cisimleşmesi ve tinin en net görünür ifadesi insan formudur. Renkler ve sesler kendi başlarına kesinlikle bir ruh hali yaratabilir, ancak yalnızca insan formu, tını ve aklı temsil eder. Bu yüzden hakiki güzel sanat, bize Yunan tanrıların veya İsa Mesih'in - yani insan formundaki kutsalın - yontulmuş, resmedilmiş veya şiirsel görünüşlerini ya da özgür insan yaşamının görünüşlerini gösterir. Antik Yunan heykeli, Hegel'in saf ya da mutlak güzel (*absolute Schöne*) dediği şeyi sunar (Hegel, 2004: 124). Bununla birlikte güzellik idesini tek başına karşılamaz, çünkü bize en somut ve gelişmiş haliyle güzelliği veremez. Bunu, özgür bireyleri çatışmalara ve nihayetinde çözüme götüren eyleme geçtikleri eski Yunan tragedyasında buluruz. Yunan heykelinde temsil edilen tanrılar güzeldir, çünkü fiziksel şekilleri tinsel özgürlüklerini kusursuz bir şekilde somutlaştırır ve fiziksel zayıflık veya bağımlılık izleriyle bozulmazlar. Yunan tragedyasının kahramanları güzeldir, çünkü özgür etkinlikleri önemsiz insan korkuları ya da tutkularından ziyade etik bir ilgi ya da pathos tarafından bilgilendirilir ve canlandırılır. Bu kahramanlar soyut erdemlerin alegorik temsilleri değil, imgelem, karakter ve özgür irade ile yaşayan insanlardır. Yunan heykelinde bulunan saf güzellik ile Yunan tragedyasında bulunan daha somut güzellik arasındaki bu ayrım, ideal güzelliğin aslında iki farklı biçim alması anlamına gelir. Güzellik, özgürlüğün duygusal ifadesidir ve bu nedenle, örneğin Mısır heykelinde eksik olan somutluğu, canlılığı ve insanlığı sergilemelidir. Yunan heykelinde örneklenen saf güzellik, tinsel özgürlüğün mekânsal, bedensel biçime daldırılmış halidir ve imgelem ve dil tarafından canlandırılan eylemin, zaman içindeki eylemin, daha somut dinamizminden yoksundur. Saf güzelliğe kesin bir soyutluk veren şey budur (Hegel, 2004: 125). Sanatın rolü, gerçek özgürlüğe duygusal ifade vermekse, soyutlamanın ötesine somutluğa doğru geçmelidir. Bu, saf güzelliğin ötesine, tragedyanın daha somut insan güzelliğine geçmesi gerektiği anlamına gelir. Yine de bu iki tür ideal güzellik, en uygun sanat nesnelerini oluşturur ve birlikte ele alındığında, Hegel'in sanatın merkezi dediği şeyi oluşturur (Hegel, 2004: 126).

bütünüyle bir olan özgür bireyler olarak kavranır. Başka bir deyişle onlar hâlâ doğaya dalmış özgür ruhlardır (Hegel, 2004: 132-3). Ancak Hegel'in düşüncesine göre, tinin doğanın dışına çekilmesi ve kendini bilen bir içsellik haline gelmesiyle daha derin bir özgürlük elde edilebilir. Maddi biçimlerin, düşünceyi ifade etmekte yetersiz kaldığı bu bilinç aşamasına, sanatsal gelişimin son uğrağı olan Romantik sanatta; yalnız 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarındaki Alman Romantiklerinin sanatında değil, Batı Hristiyanlık dünyasında ortaya çıkan tüm sanat geleneğinde ulaşılır. Çünkü böyle bir tin anlayışı, Hegel'e göre ilk olarak Hristiyanlıkta ifade edilir. Hristiyan Tanrısı, insanları da böyle saf bir tin ve sevgi haline gelebilecek şekilde yaratan, kendini bilen saf bir tin ve sevgidir. Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla birlikte gelişen Romantik sanat, böylece artık ideal güzelliğin evi değil, Hegel'in "içtenliğin güzelliği" (*Schönheit der Innigkeit*) dediği şeyin evi haline gelir. Bu son uğrakta güzellik artık nesnel şeklin idealleştirilmesiyle değil, ruhun kendi içsel şekliyle ilgilidir (Hegel, 1990: 144). Bu aşamada tipik olan sanat türleri, bu nedenle heykel veya mimariden ziyade fiziksel maddelere daha az bağlı olan resim, müzik ve şiirdir. Bunun yanında bedenın gittikçe estetik yargının dışında tutulmasıyla önemsizleşmesi, sanatta kusurları, rastlantıları, hatta çirkinlikleri kabul edilebilir kılar. Klasik sanat, biçim ve içeriğin mükemmel birliğıyken, Romantik sanatta biçim-içerik ilişkisi olumsuzdur: Çirkin bir beden, pekâlâ ruhsal güzelliğın kabı olabilir. Öte yandan burada içerik, tinin nüfuz ettiğı dışsal şekle bağlanmadan biçimlendirildiğinden, aslında en yüksek ifadesini doğası gereğı duyusal olan sanatta değil, dinde ve felsefede bulabilir. Tin, Romantik sanatta duyusal ifade bulabilir ve bulur da, fakat buradaki sorun, sanat eserinin ifade ettiğı anlamın, aslında sanat tarafından değil, din tarafından ve modern çağda öznellik anlayışının gelişmesiyle de felsefe tarafından kavranıyor olmasıdır (Pinkard, 2012: 591).

Romantik sanatın başlangıcındaki Hristiyan içselliğı, zamanla seküler ve öznel bir içselliğe dönüşür; gittikçe tekil karakter betimlemeleri, onları tekilleştiren özellikleri ve olumsuzlukları artar. Sanat artık bir bütün olarak hakikati ifade etmenin en yüksek ve en yeterli yolu değildir. Modern çağda klasik sanat ideali artık gerçekleştirilemez olur. Sonuç olarak sanat, en yüksek işlevi bakımından ele alındığında, bizim için geçmişteki bir şeydir ve öyle kalır (Hegel, 1989b: 25). Ancak bu, sanatın bir bütün olarak sonlanmış ya da ölmüş olmasından dolayı değil, sanatın

ereğinin yeniden biçimlenişinden; dine hizmet etmekten özgürleşip kendine dönüşünden, kendi için varoluşundan dolayıdır. Modern çağda parçalanmış olan birlik, dolayısıyla artık sanat ile değil, ancak felsefe ile kavranabilir.

Riegl için sanatın, din ve felsefe tarafından kapsanıp aşılmak üzere, en yüksek işlevini belli bir noktada gerçekleştirip, daha sonra en yüksek işlevi bakımından bizim için geçmişte kalan bir şey olması söz konusu değildir. Aksine Riegl, Hegel'in sistemindeki gibi bir sanat hiyerarşisinden özellikle kaçınır. Yine de onun tarihsel gelişim çizgisi, Hegel'in felsefesindeki Doğu'dan Batı'ya doğru ilerleyen tarihsel süreci takip eder. Fakat Hegel'in sanat felsefesinin incelenmesiyle, Riegl'in düşüncesinin neden "Hegelci" olabileceğine dair daha temelli sebepler ortaya çıkar. En başta, Hegel için olduğu gibi Riegl için de sanat birincil bir faaliyettir; insan doğası gereği sanat yapıcı, doğası gereği konuşmacıdır. İkinci olarak her ikisi için de sanat doğası gereği duysal, dolayısıyla sıklıkla doğal bir fenomen biçiminde sergilense de, ne doğal dünya sanat için bir kural oluşturabilir ne de duysal görünümlerin taklidi sanatın amacı olabilir. Sanatın kaynağı bir bakıma doğadır ve yine doğada var olur, fakat Riegl bunu, sanat yaratımının ahenkli dünya görüşünün ifadesi için doğa ile yarış eden bir yaratım olmasına, Hegel ise sanatın insanın kavrayışı için, özellikle tinsel olanın duylara, duygulara açık kılınması için oluşuna bağlar. Sonuçta her ikisi için de sanat, tinsel olanın duysal varoluşu içindir. Hegel ve Riegl üçüncü olarak, sanat eserinin içerik ve biçimiyle kendi kendine yeten özgür bir birlik oluşturması konusunda birleşir. Gerçi Hegel için bu tam anlamıyla ancak Klasik sanat formunda, Riegl için ise her hâlükârda mümkündür, yine de Riegl için sanatın otonom bir varlık alanı olması bakımından, bir şeyin kendisinin kendisi dolayısıyla ortaya konduğu görsel temsil anlayışı, adeta Hegel'in, biçimin, kendi dışındaki bir tinselliğe işaret etmediği, aksine tını olduğu gibi görünüme getirdiği, böylece kendi anlamını kendinde taşıdığı sanat güzelliği idesini veya idealini takip eder.

Riegl'in, öncekilere nazaran daha tartışmalı olan bir diğer Hegelci konumu, başta din olmak üzere, felsefe, bilim, siyaset, hukuk ve sosyal hayatın diğer alanlarındaki değişikliklere paralel ve bunlarla uyum içinde ilerleyen sanatsal gelişim anlayışıdır. Riegl'da sanatsal gelişimin diğer kültürel alanlardaki gelişime "paralel" olduğu düşüncesi, ilk kez 1901 tarihli *Naturwerk und Kunstwerk* makalesinde ortaya

çıkılmış ve aynı yıl yayımlanmış olan *Spätrömische Kunst-Industrie*'de geliştirilmiştir. Bundan önce Riegl, sanatsal gelişimi doğrudan insanın ahenkli dünya görüşünün bir ifadesi olmasına bağlıyordu. Çünkü ilk başta dünya görüşü (*Weltanschauung*), insanın zamana ve mekâna göre değişen mutluluk ihtiyacının tatminine yönelik olarak, görünümünün ahenkli bir bütünün parçaları olarak tasarlandığı yalnızca bir bakış (*Anschauung*) olarak düşünülmüştür.³⁴¹ Fakat bu bakış, sanat tarihinin bir dünya görüşü tarihi olarak sunulduğu *Historische Grammatik*'in bilhassa ikinci versiyonunda belirgin hale geldiği üzere, dinsel karakterdedir. Üstelik dünya görüşü kavramı sonraki çalışmalarında tüm kültürel alanlarda geliştirilen ortak bir istem halini alır. Bu durumda dünya görüşü ve sanat arasındaki belirleyici ilişki, sanatı sanatsal olmayan faktörlere indirgemesi dolayısıyla, sanatın otonomisini tehlikeye attığından, *Naturwerk und Kunstwerk*'te Riegl, “görsel sanatların eşzamanlı dünya görüşü tarafından belirlenmediği, fakat onunla muhakkak paralel gittiği”³⁴² iddiasını ortaya koyar (Riegl, 1996b: 60). Sanat, artık doğrudan ahenkli bir dünya görüşünün ifadesi değil, fakat insanın dünyayla tatmin edici bir ilişki kurabilmesi için duyusal şeylerin nasıl biçimlenmesi gerektiğini anlatan özerk bir istemin, *Kunstwollen*'in ifadesidir. Riegl, insanın dünya ile mutlu ilişkisi için, duyusal şeyleri nasıl görmek istediğini anlatan *Kunstwollen* ilkesiyle, sanatsal yaratımı dünya görüşünün bir yan ürünü olmaktan kurtarıp, ona özerkliğini yeniden kazandırdığını düşünür. Bununla birlikte Riegl'in *Spätrömische Kunst-Industrie*'de belirttiği üzere, çağın *Kunstwollen*'inin karakteri, her zaman kelimenin en geniş anlamıyla o anki dünya görüşü dediğimiz şeyde, yani din, felsefe, bilim, aynı zamanda devlet ve hukuk gibi dünya görüşünü belirleyen çeşitli yapılarda kapsanmıştır (Riegl, 1901: 215). Dolayısıyla Riegl'in sanat gelişiminin tarihsel şeması, her zaman, başlıca üç döneme bölünmüş dünya görüşü tarihine bağlı kalır.³⁴³ Riegl'da sanatın, insanlığın diğer kültür alanlarından ayrılması, bu yüzden esasen metodolojik bir strateji olarak görünmektedir. Bu metodolojik strateji, sanatın ve sanat tarihinin özerkliğinin tanınması ve bu sayede tinbilimlerinin özel bir alanı olarak sanat tarihinin genele gerçek bir katkı sağlayabilmesi içindir.

³⁴¹ Bu konu, “Rieglci Dünya Görüşü Teorisi” başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

³⁴² Orj. “daß die bildende Kunst zwar nicht durch die jeweilige gleichzeitige Weltanschauung determiniert ist, wohl aber mit ihr schlechweg parallel läuft.”

³⁴³ Bu konu, “Dünya Görüşü ile Sanat Alanı Arasındaki İlişki” başlıklı bölümde daha kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

Riegl'in sisteminin, sanatı diğer kültürel alanlardan ayırmasına rağmen, Riegl'da dünya görüşünün üç evresi, Hegel'in sanat tarihinin Sembolik, Klasik ve Romantik evreleri ile aşağı yukarı aynı zamanlara denk geldiği gibi, içerik bakımından da Hegel'in açıklamalarıyla örtüşür. Söz gelimi Riegl için haptik temsilin mimarideki mükemmel örneği olan Mısır piramitleri, sınırları kesin bir şekilde vurgulanmış dört kenarının her biri de tek tip düz bir üçgenden oluşan bu yapıtlarda var olan iç mekânın, mekân izlenimi uyandırmayan karanlık, dar odalara bölünmesiyle oluşmuştur. Riegl söz konusu özellikleri dolayısıyla Mısır piramitlerinin, içsellığe veya tinsel olana (*Geistige*) atıfta bulunmadığına değinir (Riegl, 2017: 165). Bu belirlenim, *Tinin Fenomenolojisi*'nin doğal din üzerine olan bölümünde Hegel'in yaptığı açıklamaları yakından takip ediyor gibi görünmektedir. Hegel'in buradaki açıklaması şöyledir: “İlk biçim, dolayimsız olduğu için, anlama yetisinin soyut biçimidir ve eser henüz kendinde tin ile dolu değildir. Piramitlerin ve dikilitaşların kristalleri, yuvarlaklığın ölçülemezliğinin yok edildiği, doğru çizgilerin düz yüzeyler ve eşit oranlardaki parçalar ile yalın birleşimleri, bu katı biçimin ustasının eseridir”³⁴⁴ (Hegel, 1989a: 508-9). Daha sonra örneğin Riegl'in erken Hristiyanlık dönemi karakterizasyonu, Hegel'in Romantik sanat biçiminin başlangıcına ilişkin anlayışına tekabül eder. Riegl'a göre Hristiyanlığın yükselişi ve bir kurtarıcının ete bürünmesi inancıyla, doğanın kusurlarına karşı yeni bir tolerans gelişir. Deforme olmuş veya “çirkin” doğa artık ruhsal güzelliğin taşıyıcısı olabilir. Bu yeni bağlamda, sanatın doğanın idealleştirilmesi hedefi, yerini yeni bir anlayışa bırakmıştır. İlk Hristiyanlar, fiziksel iyileşmeden, yani doğanın idealleştirilmesiyle dışsal güzellikten uzaklaşırlar. “Kendinde kusurlu olan, sanatsal olarak, doğada olduğundan daha da kusurlu hale getirilir ve böylece değerli bir sanat kabına yükseltilir”³⁴⁵ (Riegl, 2017: 44). Hemen hemen aynı cümleler Hegel tarafından zaten söylenmiştir. Yukarıda açıklandığı üzere, Romantik sanatta gelişen Hegel'in “içtenliğin güzelliği” (*Schönheit der Innigkeit*) dediği aşamada bedeninin önemsizleştirilmesi, sanatta kusurları, rastlantıları, hatta çirkinlikleri kabul edilebilir

³⁴⁴ Orj. “Die erste Form, weil sie die unmittelbare ist, ist sie die abstrakte des Verstandes, und das Werk noch nicht an ihm selbst vom Geiste erfüllt. Die Kristalle der Pyramiden und Obelischen, einfache Verbindungen gerader Linien, mit ebenen Oberflächen und gleichen Verhältnissen der Teile, an denen die Inkommensurabilität des Runden vertilgt ist, sind die Arbeiten dieses Werkmeisters der strengen Form.”

³⁴⁵ Orj. “Das an sich Unvollkommene wird künstlich noch unvollkommener gemacht als es sich in der Natur offenbart, und so zum kostbaren Gefäß der Kunst erhoben”

kılar. Biçim-içerik ilişkisinin olumsallaşmasıyla, Romantik sanat çirkin bir beden in ruhsal güzelliğ in kab ı olmasına izin verir. Dahası, Riegl'ın tarihsel şemas ı, amac ın kademeli olarak öznelleştirilmesi fikrine dayanmaktadır. *Holländische Gruppenporträt*'in sonunda Riegl bu teoriyi en basit haliyle anlatır. “İnsanlığ ın şimdiye kadarki tarihi, bu bakımdan iki uç ilke ortaya koymaktadır: Başlang ıçta, her öznenin aynı zamanda bir nesne oldu ğ u ve buna göre temelde yalnızca nesnelerin var oldu ğ u anlayış ı; bugün tam tersi, hiçbir nesnenin olmad ığı ve yalnızca tek bir öznenin oldu ğ u anlayış ı vardır”³⁴⁶ (Riegl, 1931: 280-1). Bu teori, sanatın nihai amac ını gerçekleştirmek, en yüksek işlevi bakım ından sonlanmak üzere son uğrağı olan Romantik sanatın öznelleşme ile netice buldu ğ u Hegel felsefesine uygundur. Örneğ in Alman Romantik yazar ı Jean Paul Richter, Hegel'in belirttiğ i üzere, nesnel olarak birbirinden en uzak şeyleri yalnız kendi öznel tasar ım ında birleştirmesiyle ve karmakarışık rastlantısallığıyla göze çarpar. Onun eserlerinde konu ve olayların seyri, en az ilgi çeken yandır. Sadece öznel nükt esini göstermek için öteye beriye yöneliş i ana unsur olarak kalır. Bu bakımdan, anlam ile biçimin birbirinden ayrı durdu ğ u sembolik olana geri dönmüş olur ama anlama da biçime de egemen olan, bunları kendilerine yabancı bir düzene sokan sanatç ının öznelliğ idir (Hegel, 1990: 230). Bu örneklerde gösterildiğ i üzere Riegl'da sanat-tarihsel gelişimin her bir evresi, büyük ölçüde Hegel'in estetiğindeki tarihsel aşamaları takip eder.

6.2.2. *Kunstwollen* Kuram ının Hegelciliğ i Aşma Çabası

Bir önceki bölümde, Hegel'in bilhassa tarih felsefesi ve estetiğinin, Riegl'ın sanat kuram ı için nasıl etkili bir temel oluşturdu ğ u ortaya konmuştur. Iversen'in belirttiğ i gibi, Riegl'ın Hegel'den çok şey öğrenmiş oldu ğ u onun eserlerinde açıkça görülür. Riegl'ın arktektoniğinin tüm tarihsel yörüngesi, Hegel'in Sembolik evresinden Romantik evresine kadar uzanır (Iversen, 1993: 43). Ancak Riegl ve Hegel arasındaki bu uyum, sanatın nihai amac ına ilişkin Hegelci anlayış ın, yanlış bir şekilde Riegl'ın tarih yazım ına aktarılmasına neden olabileceğ inden, her

³⁴⁶ Orj. “Die bisherige Geschichte der Menschheit läßt in dieser Hinsicht zwei extreme Grundsätze erkennen: am Anfange die Auffassung, daß jedes Subjekt zugleich ein Objekt sei und daß hienach im Grunde bloß Objekte existieren; heute die entgegengesetzte, wonach es gar keine Objekte und nur ein einziges Subjekt gebe.”

zamankinden daha yoğun dikkat gerektirir. Hegel'in sistematik bir sanat felsefesi inşa etmesinin amacı, zihnin nesnelerdeki veya doğadaki yabancılaşmasının üstesinden gelme ve saf tinsellik olarak kendini tanıma sürecinde sanatın oynadığı rolü göstermektir. Sanatçı, dışsal doğayı, zihnin kendisini deşifre edebileceği, insanın kendini kendi önüne getirebileceği bir nesneye dönüştürür. İnsan “bu amacını, kendi iç varlığının mührünü bastığı dışsal şeyleri dönüştürmek suretiyle gerçekleştirir ve onlarda şimdi kendi belirlenimlerini yeniden bulur”³⁴⁷ (Hegel, 1989b: 51). Geçmiş kültürün ürünleri, böyle bir amaca katkı sağladıkları ölçüde bizim için anlaşılır ve değerlidir. Sanatın tüm tarihi, nihai doruk noktası sanatın kendisinin düşüncede aşılması olan, kendini aşan aşamaların bir ilerlemesi olarak kavranır. Hegel için sanatın nihai amacı, sanatın hiçbir materyalinde mükemmel şekilde temsil edilemeyecek, insanlığın en yüksek düşünce ve ideallerinin aşamalı olarak gerçekleşmesine olanak sağlamaktır. Sanat sonunda din ve felsefe tarafından kapsanıp aşılar. Başka bir deyişle, sanatın nihai amacı, kendisini en yüksek işlevi bakımından geçmişte kalan hale getirmek ve gerçeklik için önceki zorunluluğunu sürdürmek yerine idelerimize aktarılmaktır (Hegel, 1989b: 25). Sanat, zihnin ona düşünceye benzer bir karakter vererek dünyayı kendisine ait kılma, özgürleştirme aşamalarından yalnızca biridir.

Hegel'de sanatın nihai amacı ile Riegl tarafından öne sürülen anlayış arasında belirgin bir fark vardır. Birincisi, Riegl sanatı, din ve felsefe tarafından kapsanıp aşılabacak, gerçeklik için zorunlu varlığı sonlanacak teleolojik bir bakışla görmez. Onun bakışı, daha ziyade dünyaya yönelik temel tutumların, özellikle açıkça ifade edilmemiş olanların, sanatta algısal bir cisimleşme veya gerçekleşmeye dönüştüğü ile sınırlıdır. Riegl, farklı stil türlerini dünyaya karşı farklı tutumlar olarak doğrulamak için bir temel olarak Hegel'in çoklu morfolojisini kullanıyor gibi görünür, fakat Hegel'de olduğu gibi sanatın (ya da bilincin) sonraki biçimlerine daha yüksek veya ulaşmaya çalıştığı hedefe daha yakın olarak değer veren bir teleolojiden kaçınmak ister. İkinci olarak, Riegl, bir bütün olarak sanat tarihini tomurcuklanma, çiçeklenme ve çürüme tarihi yapan, Hegel'in sistemsal olarak hâlâ bağlı olduğu Yunan sanatının geleneksel yüksek estetik değerlendirmesinin de üstesinden gelmeye çabalar. Yine de, teleolojiden kaçınmaya çalışırken aynı zamanda morfolojiyi benimsemesinden

³⁴⁷ Orj. “Diesen Zweck vollführt er durch Veränderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt und in ihnen nun seine eigenen Bestimmungen wiederfindet.”

dolayı, kaçınılmaz olarak Hegel'in teleolojik açıklamaların bir kısmının Riegl'in teorisine sızdığı kabul edilmelidir. Son olarak, Riegl, Hegel'in sanat felsefesinin, tinin tarih boyu gelişiminde sanatın ona duysal somutlaşmalar sağlayarak onu takip ettiği anlayışını, böylece sanatı başka bir alandaki gelişmelerin semptomatik sonucu haline getirebilme özelliğini de aşmaya çabalar. Hegel'in sisteminde sanat, duysal varlıkta zihnin bir ifadesi olarak, zihin ve doğa arasındaki karşıtlığı uzlaştırmak gibi zorunlu bir göreve sahip olsa da, nihayetinde kendini bilmenin amacına boyun eğmiştir. Riegl'a göre ise estetik idealler, böyle bir amaca hizmet etmeden, zihnin dünya ile değişen ilişkisinde yalnızca bir dizi tutumu ifade eder.

Riegl'ın söz konusu felsefi konumunun, onun tarihçiliği için önemli sonuçları vardır. Sanatı, kapsamlı teleolojik bir sistemin parçası kılan anlayışa yönelik bu eleştirel tutumda, tarihin bir doruk noktası olamayacağı için, tarih içindeki herhangi bir ilerlemeci gelişim duygusu zayıflar ve sonuç olarak, her dönemin sanatına, estetik olduğu kadar epistemolojik bir geçerlilik değeri de verilir. Hegel'in sanat felsefesi ise, Riegl'da olduğu gibi betimsel ama aynı zamanda normatiftir. Hegel'in açıklamalarında heykeller, tragedya, şiirler; sanat tarihinin büyük eserlerinin birçoğunun temel özellikleri betimlenir. Fakat aynı zamanda Hegel'in sanat felsefesi, bize gerçek sanatın ne yapması gerektiğini söylediğinden dolayı normatiftir. Sanat, özgür tinin tam uygun duysal ifadesini vermek ve bundan dolayı güzel olan eserler yaratmaktır. Hegel, güzelliğin üretimi için katı kurallar koymaz ama gerçek güzel sanatın uyması gereken geniş kriterler belirleyerek sanat olduğu iddia edilen ancak bu kriterleri karşılamayan işleri eleştirir. Elbette bu, olumsal kişisel tercihlere değil, sanatın gerçek doğası ve amacına dair felsefi anlayışına dayanmaktadır. Riegl'ın tarihi ise, normatif estetiği ve herhangi bir sabit sanatsal başarı standardını tamamen reddeder.

Sonuç olarak Riegl'ın sanat yaratımına ilişkin görüşleri, Hegel ile büyük ölçüde tutarlıdır. *Kunstwollen*, insanın sanatsal alandaki bu özgür istemi, tam da Hegel'in, "kendi iç varlığının mührünü bastığı dışsal şeyleri dönüştürmek suretiyle"³⁴⁸ insanın "onlarda kendi belirlenimlerini yeniden bulma"³⁴⁹ (Hegel, 1989b: 51) amacını anlatır. Üstelik Riegl'ın tarihsel şeması, açıkça Hegel'in sanat tarihi felsefesini takip eder. Riegl hem özne ve nesne arasındaki çatışmadan doğan

³⁴⁸ Orj. "durch Veränderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt"

³⁴⁹ Orj. "in ihnen nun seine eigenen Bestimmungen wiederfindet"

sanatsal yaratımda hem de bu yaratımın tarihsel gelişim seyrinde pek çok bakımdan Hegel'in diyalektiğini benimsemiştir. Bu bakımlardan Riegl'ı "Hegelci" olarak tanımlamaktan kaçmak mümkün görünmemektedir. Fakat Riegl'ı tam da özerk bir bilim olarak sanat tarihinin kurucularından biri yapan temel kaygıları, onu Hegel ile gizli bir mücadeleye zorlamıştır. Eserlerinde Hegel'e açık bir muhalefeti söz konusu olmasa da, Riegl Hegelci estetiğin pek çok kavrayışının üstesinden gelmeye çabalar. Riegl, sanatı kapsamlı bir sistemin parçası yapan teleolojinin neden olduğu sanatsal hiyerarşiyi ve sanatı sanat dışı etmenlere bağlayan bir gelişim anlayışını, sanat tarihini özerk bir bilim olarak kurmak amacıyla yenmeye çalışır. *Kunstwollen* kuramı, her çağın ve halkın sanatına eşit değer veren, aynı zamanda sanatın özerk varlığını, ona özgü bir içsel dinamik sağlayarak korumaya çalışan bir kuram olarak, Riegl'ın bu bilimsel kuruluş çabasıyla geliştirilmiştir. Nihayetinde *Kunstwollen*, Hegelci dilden söyleyecek olursak, Hegel'i de kapsayıp aşmaya çalışan bir sentez denemesidir.

YEDİNCİ BÖLÜM

KANTÇI FORMALİST ESTETİK GELENEĞİ İLE HEGELCİ İDEALİST ESTETİK GELENEĞİNİN BÜTÜNLEŞTİRİLMESİ OLARAK KUNSTWOLLEN KURAMI

*Sanat, aslında kavramların temsilini sunmaz,
fakat onun temsil sunma tarzı bir kavrayıştır,
ortak ve karakteristik olanın bir özlü birleşimi, yani stildir.*³⁵⁰

Johann Wolfgang von Goethe

Kunstwollen, Riegl'in kuramına göre her sanatsal yaratımda söz konusudur ve dolayısıyla onun yönlendirici yasaları tüm sanat türleri için geçerlidir. Ne var ki bu yasalar, her türde aynı dolaysız açıklıkta tanınıp kavranılabilir değildir. Riegl'in dediğine göre “bu, mimaride ve ayrıca uygulamalı sanatlarda, özellikle de figüratif motifleri işlemediği ölçüde en muhtemeldir: Mimarlık ve uygulamalı sanatlar, *Kunstwollen*'in yönlendirici yasalarını çoğu zaman adeta matematiksel saflıkta açığa çıkarır. Diğer taraftan heykel ve resimin figürlü eserlerinde bu yasalar tam bir açıklık ve özgünlükle ortaya çıkmaz”³⁵¹ (Riegl, 1901: 11). Heykel ve resim gibi figüratif sanatlarda *Kunstwollen*'in yönlendirici yasalarının açık ve özgün şekilde ortaya çıkamaması, Riegl'a göre kesinlikle bunlardaki insan figürlerinden, yani onların hareketliliğinden ve bunun neden olduğu görünüşteki asimetriden değil, insan figürleriyle ilgilenen poetik, dini, didaktik türden düşüncelerden, yani “içerik”ten kaynaklanır. Çünkü figürlerde temsil edilen bu gibi içerikler, “sanat eserindeki asıl görsel-sanatsal olandan, yani şeylerin düzlem veya uzamdaki biçim ve renk olarak

³⁵⁰ Goethes Gespräche mit Friedrich Wilhelm Riemer, 8. Juli 1807 (Goethe, 1889: 174). Orj. “Die Kunst stellt eigentlich nicht Begriffe dar, aber die Art, wie sie darstellt, ist ein Begreifen, ein Zusammenfassen des Gemeinsamen und Charakteristischen, d.h. der Stil.”

³⁵¹ Orj. “Am ehesten ist dies in der Architektur der Fall und des weiteren im Kunstgewerbe, namentlich soweit dasselbe nicht figürliche Motive verarbeitet: Architektur und Kunstgewerbe offenbaren die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in nahezu mathematischer Reinheit. Dagegen treten diese Gesetze an den figuralen Werken der Sculptur und Malerei nicht mit völliger Klarheit und Ursprünglichkeit zutage”

görünümünden dikkati dağıtır”³⁵² (Riegl, 1901: 11). *Kunstwollen*’e tabi olan sanatsal öge, buna göre açıkça biçimsel niteliktedir. Algı kategorilerinden meydana gelen bu temelde inşa edilen biçimsel analiz sistemi, yirminci yüzyıl formalistleri için bir model haline gelir ve Riegl böylece biçimsel analizin öncüsü olarak kabul edilir (Olin, 1989: 286). Öte yandan Riegl’in formalizmi, kesinlikle sanatın yalnızca biçimsel estetik değeri ile sınırlanmış, dış etkenleri veya ikonografik içeriği tamamen ilgisiz gören ya da dış etkenlere tamamen kapalı bir formalizm değildir. Sanat eserini kültürel ve tarihsel bağlamlarından ayırmak şöyle dursun, Riegl sürekli olarak sanatsal biçimin kültürel-tarihsel koşulları konusunu gündeme getirir. Bu bakımdan Riegl’ı bir kültür tarihçisi olarak okumak dahi mümkün olabilir (bkz. Vasold, 2004).

Riegl’in, “şeylerin düzlemde veya uzamda biçim ve renk olarak görünümü”³⁵³nü, “sanat eserindeki asıl görsel-sanatsal olan”³⁵⁴ şeklinde kavrayan formalizmi (Riegl, 1901: 11), “Kant’ın takipçisi ve Hegel’in muhalifi olan Johann Friedrich Herbart ile”³⁵⁵ (Zöller, 2014: 60), bilhassa da onun Hegel’in estetiğini bir “içerik estetiği” olarak reddetmesiyle başlayan Avusturya formalizm geleneğinin devamı olarak görülebilir (Jäger, 1982: 216). Herbart’a göre “gerçek” mutlak basittir; zaman, mekân ve değişimden bağımsız olarak düşünülür. Bu nedenle “gerçek”, bilinip kavranılabilir niteliklere sahip değildir; kendi içinde bilinebilir değildir. Olan her şey, “gerçek”in koşullarından veya ilişkilerinden kaynaklanır ve “nesnel görünüş” (*objektiver Schein*) olarak nitelenir. “Herbart’ın ‘kendi başlarına alınan’ basit varlıklarında, ‘hiçbir şey’ vuku bulmaz”³⁵⁶ (Jäger, 1982: 199). Çünkü ona göre “genellikle bir şeyin niteliği dediğimiz şey, gerçekte yalnızca onun herhangi başka bir şey ile içinde bulunduğu ilişkidir. Öyle ki ‘beyaz’, bir cismin yalnızca yansıttığı ışıkla ilişkisindeki niteliğidir; ‘sert’, bir cismin yalnızca kapladığı alana girmek isteyen bir diğeriyle ilişkisindeki niteliğidir. Bütün nitelikler, ilişki kavramlarıdır”³⁵⁷ (Windelband, 1911: 402).

³⁵² Orj. “von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum, ablenken.”

³⁵³ Orj. “Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum”

³⁵⁴ Orj. “eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk”

³⁵⁵ Orj. “with Johann Friedrich Herbart, a follower of Kant and opponent of G.W.F. Hegel”

³⁵⁶ Orj. “In Herbarts einfachen Wesen, „für sich genommen“, geschieht „Nichts“.”

³⁵⁷ Orj. “Was wir also gewöhnlich die Eigenschaft eines Dinges nennen, ist in Wahrheit nur die Beziehung, in der es zu irgend einem andern Dinge steht. So ist 'weiss' die Eigenschaft eines Körpers nur in Beziehung auf das Licht, das es reflektiert, 'hart' nur die Beziehung eines Körpers auf einen

Herbart'ın 'ilişkiler yöntemi', 1861 yılında Viyana Üniversitesi Felsefe Kürsüsü'ne atanan Robert Zimmermann'ın estetiği için oldukça etkili olmuştur. Zimmermann'ın bir "biçim bilimi" (*Formwissenschaft*) olan estetiğinde, dikkate alınması gereken tek şeyin biçimler, renkler ve bunlar arasındaki ilişkiler olduğu söylenir ki zaten Zimmermann'a göre biçim, kendi dışındaki bir şeyin ifadesi değil, kendisinin ifadesidir. Çizgiler, biçimler ve renkler, bir nesneyi tasvir etmeden; tonlar, bir duyguyu ifade etmeden güzel olabilir. Hoşlanma veya hoşnutsuzluk uyandıran şeyin bir içeriğe ihtiyacı yoktur (Jäger, 1982: 204). Hatta Zimmermann'ın kendi ifadesine göre sanatsal yaratımlarda "estetik bakış açısından içeriğin niteliği tamamen ilgisizdir"³⁵⁸ (Zimmermann, 1858: 750). Zimmermann böylece, Hegel'in tarih felsefesini ve estetiğini miras alan Friedrich Theodor Vischer gibi idealist sanat felsefesinin son temsilcilerine dek savunulan, sanatın gerçeklik iddiasını baltalar. Vischer için güzel, "gerçek olanın yani dünya içeriğinin bilinmesinin ve bilinir kılınmasının özgül, bağımsız, yeri doldurulamaz bir yoludur"³⁵⁹ (Vischer, 1866: 97). Bu yüzden güzellik en yalın şekilde, "görünür biçimdeki gerçeklik"³⁶⁰ olarak adlandırılır (Vischer, 1866: 98). Herbartçı formalizm, bu "içerik estetiği"nin (*Gehaltsästhetik*) temel hatasını, "güzelliği, düşüncenin duyusal görünümle uyuşmasında"³⁶¹ aramasında bulur (Zimmermann, 1882: 42). Çünkü bu anlayışa göre güzel, ideal bir içeriğin görünümüdür; kendi başına ve kendi için değildir. "Bu bakış açısından bakıldığında, duyusal bir görünüş olarak güzellik, kendinde duyusal olmayan ya da duyular üstü olan bir şeyin duyusal örtüsünden başka bir şey değildir"³⁶² (Zimmermann, 1882: 42). Oysa güzellikten duyulan hazzın nedeni, bir şeyin görünümü (*Erscheinung*) olmasında değil, yalnızca görünüşte (*Schein*) bulunmaktadır. Zimmermann'a göre "güzel görünüş hem kendi içinde hem kendi dışındadır. O kendi kendinin görünümüdür ve onda hoş giden, kendi

andern, der in den Raum, welchen er einnimmt, eintreten will, usf. Alle Eigenschaften sind Beziehungsbegriffe."

³⁵⁸ Orj. "Die Beschaffenheit des Gehalts ist ästhetisch betrachtet völlig gleichgiltig"

³⁵⁹ Orj. "eine spezifische, selbständige, nichts ersetzende und durch nichts zu ersetzende Art, mit dem Wahren, d.h. dem Weltinhalt bekannt zu werden und bekannt zu machen."

³⁶⁰ Orj. "Wahrheit in Anschauungsform"

³⁶¹ Orj. "die Schönheit in der Uebereinstimmung der Idee mit der sinnlichen Erscheinung"

³⁶² Orj. "Das Schöne als sinnlicher Schein ist von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet nichts weiter als die sinnliche Hülle eines an sich unsinnlichen oder, wenn man will, übersinnlichen"

biçimleridir”³⁶³. Diğer bir deyişle güzel görünüş, “hiçbir yabancı soyluluk nişanına ihtiyaç duymaz”³⁶⁴, aksine onu metafizik bir görünüş değil de ‘estetik’ bir görünüş, hoş a giden bir görünüş kılan, arkasında kendinden başka bir şey olmamasıdır (Zimmermann, 1865: 64).

Güzelliğın bilgisini, biçimsel öğeler arasındaki ilişkiler üzerine kuran, yeni-Kantçı kaynaklar arasında sayılan³⁶⁵ Herbart-Zimmermann formalizmi, haklı olarak Riegl’in fikirlerinin altında yatan sistem olarak görülebilir. Öte yandan Herbart’ta ve Zimmermann’da ‘tarihsel estetik’ yoktur. Zimmermann, estetiğın nesnesinin, “tarihi olmayan” bir nesne olduğunu iddia etmiştir (Zimmermann, 1858: 744). Estetik, “mutlaka her zaman her yerde hoş a gideni”³⁶⁶ aramalıdır (Zimmermann, 1858: 745). Zimmermann bu görüşünü, aynı zamanda tarihsel görelilik ile suçladığı Hegel’in estetiğindeki “bilimin tarihe dönüşümü”³⁶⁷ne yönelik bir eleştiri olarak geliştirir (Zimmermann, 1854: 38b). İlginçtir ki Zimmermann aynı eleştiriye, eğer mümkün olsaydı, formüle edildiğı dönemde henüz yeni doğmuş olan öğrencisi Riegl’in, bu formalist gelenek içinde kuracağı sanat kuramına yönelik olarak da dile getirmiş olabilirdi. Zira Riegl’in *Kunstwollen* kuramı, yüksek sanatlar ile sözde küçük sanatlar arasında bir ayrım gözetmeksizin, insanlığın sanat yaratımlarının tüm stillerini ve tüm dönemlerini, birlik ve süreklilik oluşturan ilişkileri içinde özgünlükleriyle kavramak ve eşit değer haklarını ilan etmek üzere, söz konusu formalist sanat anlayışı çerçevesinde geliştirilir, fakat Riegl bu çerçeveye, tarihsel gelişimi de ustaca dâhil eder. Riegl’in sanat bilimi görünürde formalist estetik olarak işler, fakat evrensel-tarihsel özüyle, Herbart ve Zimmermann’ın pür formalist estetiğinden, merkezi bir noktada ayrılır. Öyle ki bir sanat bilimi olarak modern estetiğın ve özerk felsefi bir bilim olarak sanat tarihinin temellendiriliş i, ancak formalizme tarihsel,

³⁶³ Orj. “Der schöne Schein hat, beides in sich, nicht ausser sich. Er ist seine eigene Erscheinung und das wodurch er gefällt, sind seine eigenen Formen.”

³⁶⁴ Orj. “bedarf keines fremden Adelsbriefs”

³⁶⁵ Frederick Charles Beiser, yeni-Kantçılığın 1860’larda, bilhassa Otto Liebmann’ın Kant’a dönüş çağrısıyla başladığı yönündeki yaygın kabule dair eleştirisinde, Liebmann’ın çağrısının (*Also muß auf Kant zurückgegangen werden*) yeni-Kantçılığın başlangıcı değil, hatta bir dizi yeni-Kantçı manifestonun sonucu olarak değerlendirilmesi gerektiğini iddia eder. Beiser’in iddiasına göre yeni-Kantçılığın kurucu babaları, Jakob Friedrich Fries (1773-1843), Johann Friedrich Herbart (1776-1841) ve Friedrich Eduard Beneke (1798-1854)’dir. Hepsi de Kant’ın öğretilerinin ruhuna geri dönüş çağrısında bulunmuş ve daha sonraki yeni-Kantçılığın tanımladığı doktrinleri öngörmüş ve hatta temellerini atmışlardır (Beiser, 2014: 3).

³⁶⁶ Orj. “unbedingt zu allen Zeiten und alle Orten Wohlgefälliges”

³⁶⁷ Orj. “Verwandlung der Wissenschaft in Geschichte”

yani içeriksel olan, evrenselliğe de görelî olan dâhil edilerek gerçekleştirilebilir. Başka deyişle, Riegl formalist gelenekte biriken bilgi mirasını korur, fakat geleneğin açmazlarını, geriye dönerek ‘içerik estetiği’ni kendine uğrak alan bir ilerleme suretiyle, geleneğin içkin eleştirisi yoluyla kapsayıp aşar. Wolfgang Kemp’in vurguladığı gibi, Riegl’in hedefi için “Hegel doğru limandı ve Riegl, açıkça ona atıfta bulunmasa da, onun üzerine postformalist bir sistem kuran ilk düşünürdü”³⁶⁸ (Kemp, 1999b: 12). Sonuç olarak Riegl’in *Kunstwollen* kuramı, Avusturya Kantçı formalist estetiği ile Hegelci idealist estetiği kapsayan ve bu bakımdan her ikisini de aşan bir sanat kuramıdır.

İddiamız için daha geniş bir temel edinmek üzere, Riegl’in henüz yayımlanmamış bir manuskriptinden, Margaret Olin tarafından aktarılan şu not ile söze başlamak yerinde olacaktır: “Estetik, parçaların bütünle ilişkisi; parçaların birbiriyle ilişkisidir. İzleyiciyle ilişkiyi hesaba katmamıştır. İzleyiciyle ilişki, sanat tarihini oluştur. Ondaki [sanat tarihindeki] yasalılık, tarihsel estetiği oluştur”³⁶⁹ (Olin, 1989: 286). Olin, Riegl’in bu kişisel notunu aktarmasının ardından şöyle devam eder: “O zaman Riegl’in kendisi bir estetikçiydi, sanat tarihçisi değil”³⁷⁰ (Olin, 1989: 286). Riegl elbette bir sanat tarihçisidir, üstelik sanat tarihini özerk bir bilim olarak kurmaya çabalayan bir sanat tarihçisidir, fakat tam da bu çabası, Olin’in Riegl için söylediği şeyi de haklı çıkarır. Riegl, sanat eserini izleyicinin katılımına bağlı nitelikleri bakımından ele aldığı *Holländische Gruppenporträt*’e kadar, kendi notunda belirttiği anlamda sanat tarihinden ziyade estetik ile ilgilenmiştir, yani parçaların bütünle ve birbiri ile ilişkisine odaklanır ama bu bütün, sanat tarihindeki yasalılık ile ilgili olduğundan, onun estetiği tarihsel estetikdir. Sanat tarihi, tarihsel süreç içinde esere ve izleyiciye ilişkin belirli olgulardan oluşur. Tarihsel estetik, bu olguları adeta genel ilkelere damıtarak, gelişimin yarasını ortaya çıkarır. Riegl’in, sanat tarihini özerk bir bilim olarak kurmak amacıyla yapmış olduğu da tam olarak budur. Diğer taraftan Riegl sanat tarihinin çok çeşitli olgularından genel ilkeleri çıkarmak için, yani parçaların birbiriyle ve bütünle en geniş temeldeki ilişkisi için,

³⁶⁸ Orj. “Hegel was the right port of call, and Riegl was the first thinker to build a postformalist system on him, albeit without explicitly referring to him.”

³⁶⁹ Orj. “Ästhetik: Relation der Theile zum Ganzen. Relation der Theile untereinander. Hat nicht berücksichtigt Relation zum Beschauer. Relation zum Beschauer macht Kunstgeschichte. Gesetzmäßigkeit darin macht historische Ästhetik.”

³⁷⁰ Orj. “then Riegl himself was an aesthetician, not an art historian.”

karşılaştırılmaz olanları dahi karşılaştırmak zorundadır. Bu zorunluluk, çokluğun en kapsamlı bağlantısında, yani biçim kategorisi altındaki kapsanmada yerine getirilebilir. Diğer bir deyişle, Riegl'in, "şeylerin düzlemde veya uzamda biçim ve renk olarak görünümü"³⁷¹nü, "sanat eserindeki asıl görsel-sanatsal olan"³⁷² şeklinde kavrayan formalizmi (Riegl, 1901: 11), tam da karşılaştırılmaz olanları dahi karşılaştırmak, böylece birlik ve sürekliliği en geniş temelde edinmek, kısaca sanat tarihinin kendine özgü yasasını kazanmak görevini yerine getirir. Sanat tarihinin bu kendine özgü yasası, Riegl'in kuramında *Kunstwollen* ile ifade bulur.

Çoğu yorumcu, Riegl'in *Kunstwollen*'ine formalist bir kavram olarak, yani sanat eserlerinin, yalnızca formu, çizgileri, renkleri, uzamsallığı veya yüzeyselliği bakımından incelenmesine işaret eden bir kavram olarak atıfta bulunur. Gerçekten de Riegl'in "görsel sanatların tarihsel grameri" dediği bilimsel yönteminin alfabesini bu biçimsel nitelikler oluşturur. Fakat Riegl'in formalizmi, sanatın gerçeklikle olan ilişkisine dayanmaktadır. Dolayısıyla *Kunstwollen*'in grameri, yalnızca kendine başvuran bir sistem değildir; bilakis, insan ve doğadaki şeyler arasındaki ilişkiden kaynaklandığı gibi, aynı zamanda bu ilişki tarafından düzenlenir.

Kunstwollen'e tabi olan sanatsal öge, algı kategorilerine dayanan biçimsel niteliklerdir. Demek ki o, hem doğal bir insan yetisi veya dürtüsü hem de doğayla insana özgü bir ilişki biçimi olarak anlaşılmalıdır. Bu şekilde *Kunstwollen*, değişimi içsel olarak açıklarken, bir karşılaştırılabilirlik düzeyi yaratır, çünkü her zaman sanatsal yaratımda zorunlu olarak bulunur.

*Örneğin onlar [modern sanat tarihçileri], MS. 2. yüzyılın belirli portre resimleri ve 17. yüzyılınkiler arasında gözlenebilen şaşırtıcı benzerliğe işaret ederler. Kuşkusuz, İmparatorluk dönemine ait Roma resimlerinin dolaysız oluşumunu borçlu olduğu en yakın sebepler, Franz Hals ve Velasquez'in üsluplarını oluşturanlardan çok farklıydı. Ancak, birini olduğu kadar diğer görünümü de hayata geçiren insan olduğundan, dolayısıyla Romalıların, Hollandalıların ve İspanyolların her iki durumda da **bir ve aynı yüksek yasaya** uyduğu varsayımı reddedilemez bir güçle zamanla kabul edilir. Bu yasa elbette ifadesini her iki görünümün de dolaysız nedenlerinde bulmuş olmalı, ancak yalnızca tesadüfi olarak beraberindeki görünümle bulanıklaşan ifadeyle gizlenmiş olmalıdır. Onu saflığı içinde tanımak için, karşılıklı olarak özsel olmayan bileşenlerin çıkarılması gerekir ve bu hedefe bizi yalnızca karşılıklı en yakın nedenlerin yeniden karşılaştırılması götürebilir. Bu şekilde, 2. ve 17. yüzyıllardaki gibi zamansal ve mekânsal olarak oldukça uzak sanat*

³⁷¹ Orj. "Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum"

³⁷² Orj. "eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk"

dönemlerinin bir araya getirilmesi, kendini haklı çıkarmaktadır; hatta bu evrensel-tarihsel inceleme tarzı, bir bakıma sanat tarihi araştırmasının asıl taçlanması olarak görünmektedir (Riegl, 1898: 455).³⁷³

Alıntının yer aldığı *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*'de, Riegl'in bu erken dönem sayılabilecek metninde hala "bir ve aynı yüksek yasa" olarak adlandırılan şeye, Riegl *Spätromische Kunst-Industrie*'den itibaren *Kunstwollen* olarak atıfta bulunur. Buna göre *Kunstwollen*, karşılaştırılabilirliğin temelini, sanat eserlerinin "insan" eserleri olması dolayısıyla, bilhassa antropolojik bir değişmezlik olarak kurar. Bu değişmezlik, insanın dünyayı önce biçimsel olarak edinmesidir. Bu yüzden Riegl'da estetiğin asıl nesnesi, duysal algı veya nesnelerin duysal algılanabilir görünümüne bağlı olarak, insanın doğadaki şeyleri yeniden üretme isteminin biçimsel tarzıdır. *Naturwerk und Kunstwerk*'te Riegl bunu şöyle ifade eder:

Doğadaki şeyler, insanın görme duyusuna kendilerini izole figürler olarak gösterirler, ama aynı zamanda evrenle (yani neredeyse sınırsız bir parçasıyla) sonsuz bir bütün halinde bağlantılıdır. Ana hatlarla sınırlıdır, ancak çevrelerine az çok akıcı bir şekilde uyum sağlarlar. Özel bir lokal renklenme gösterirler ve aynı zamanda çevrelerinin genel tonuna katılırlar. Kunstwollen'in gelişimi, doğa yapıtlarının, insanın gözündeki bu ikili görünümüyle bağlantılıdır. Burada iki uç nokta düşünülebilir: bir yanda tek tek doğal şeylerin tüm diğerleri karşında son derece yalıtılması, diğer yanda aralarındaki aşırı bağlantı. Her iki durumda da bireysel figür ve onunla birlikte sanat eserinde yeniden üretilme olasılığı yok edilir: ilk durumda atomize edilir, ikinci durumda sonsuza kadar buharlaştırılır. Öte yandan, iki uç arasındaki geniş ölçekte, gelişim için muazzam bir alan sunulur (Riegl, 1996b: 57).³⁷⁴

³⁷³ Vurgu bana aittir. Orj. "So verweisen sie z.B. auf die überraschende Ähnlichkeit, die zwischen gewissen Porträtmälden des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts und solchen des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist. Zweifellos sind die nächsten Ursachen, denen die römische Malerei der Kaiserzeit ihre unmittelbare Entstehung verdankte, ganz andere gewesen als diejenigen, aus denen Franz Hals und Velasquez ihre Manieren geschöpft haben. Aber da es doch der Mensch ist, der die eine sowie die andere Erscheinung ins Leben gerufen hat, so drängt sich allmählich mit unabweisbarer Macht die Vermutung auf, der Römer sowie der Holländer und der Spanier hätten in beiden Fällen einem und demselben höheren Gesetze gehorcht. Dieses Gesetz muß freilich in den unmittelbaren Ursachen beider Erscheinungen seinen Ausdruck gefunden haben, aber nur einen verhüllten, durch zufällige Begleiterscheinungen getrüben Ausdruck. Um es in seiner Reinheit kennenzulernen, bedarf es der Ausscheidung der beiderseitigen unwesentlichen Zutaten, und zu diesem Ziele kann uns wiederum nur die Vergleichung der beiderseitigen nächsten Ursachen führen. So rechtfertigt sich das Zusammenbringen zeitlich und räumlich so entfernter Kunstperioden, wie es diejenigen des 2. und des 17. nachchristlichen Jahrhunderts sind, ja so erscheint diese universalgeschichtliche Art der Betrachtung gewissermaßen als die eigentliche Krönung der kunstgeschichtlichen Forschung."

³⁷⁴ Orj. "Die Naturdinge offenbaren sich dem Gesichtssinn des Menschen als isolierte Figuren, aber zugleich verbunden mit dem Universum (d. h. mit einem so gut wie unbegrenzten Ausschnitt derselben) zu einem unendlichen Ganzen. Sie sind begrenzt von Umrissen, aber sie gehen doch mehr oder minder flüssig in ihrer Umgebung auf. Sie zeigen eine geschlossene lokale Färbung und nehmen doch zugleich an dem Gesamtton ihrer Umgebung teil. An diese Doppelercheinung der Naturwerke

Kunstwollen'in gelişimi, doğanın eserlerinin, sanatta bir uçta aşırı yalıtıcı ve diğer uçta aşırı bağlayıcı niteliklerin bulunduğu muazzam genişlikte yeniden üretilmesi ve bu şekilde dünyanın biçimsel olarak edinilmesi ile ilgilidir. Bu, insanın yalıtıcı ve bağlayıcı özelliklerini geliştirerek yeniden ürettiği doğa eserine, sanatsal yaratımında doğada hiç olmayan yeni bir şey getiremeyeceği anlamına gelebilir. Fakat insanın sanat yaratımı, basit bir öykünmeden ve salt biçim değişiminden çok daha fazlasıdır.

İnsan eli, eserlerini ölü maddeden, doğanın kendi eserlerini oluşturduğu tamamen aynı biçim yasalarına göre oluşturur. Bundan dolayı biçimlendirici insanın tüm sanat yaratımı, en temelde doğa ile yarış eden yaratımdan başka bir şey değildir. İnsan eliyle yapılmış bir esere bağlı sanatın bizde uyandırdığı haz duygusu, insanın doğal yaratılışın ilgili biçim yasalarını söz konusu eserde açık ve ikna edici bir ifadeye getirmeyi ne ölçüde başardığıyla ölçülür. Tüm saf estetik zevkin kaynağı, sanat eseri ile ona karşılık gelen doğa eserinin uyuşmasının algılanmasında yatar. Ancak sanat tarihi, biçimlendirici insanın doğa ile yarış eden yaratımındaki başarılarının tarihidir (Riegl, 2017: 19).³⁷⁵

İnsan sanat yaratımında, doğanın ürünlerini, yine doğanın biçimsel oluşum yasalarına göre hareket ederek yeniden üretir. Bu, onun dünyayı edinme biçimidir. Çünkü insan, kendisine bir dünya resmi, daha doğrusu içinde ve onunla beraber yaşayabileceği bir dünya yaratmak için, kendisine doğal biçim yasaları olarak görünen şeyi yeniden yaratır. Riegl'in stil tarihinde sanat eseri yaratan kişi, bitkileri, hayvanları veya kendi bedenini değil, bir dereceye kadar bir bütün olarak doğayı yeniden üretmeye çalışır. O halde sanat, Riegl tarafından salt biçimsel nitelikleriyle değil, insan ve doğa arasındaki uyumun korunmasına yardımcı olan iyileştirici işleviyle sunulur. *Kunstwollen*, halklara ve çağlara göre değişiklik gösteren insanın ahenkli dünya

in den Augen des Menschen knüpft nun die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens an. Es sind hierbei zwei Extreme denkbar: einerseits die äußerste Isolierung der einzelnen Naturdinge gegenüber allen anderen, andererseits die äußerste Verbindung unter denselben. In beiden Fällen wird die Einzelfigur und damit auch die Möglichkeit ihrer Wiedergabe im Kunstwerk vernichtet: im ersteren Falle wird sie atomisiert, im letzteren ins Unendliche verflüchtigt. Dagegen ist in der unübersehbaren Skala zwischen beiden Extremen ein ungeheurer Spielraum der Entwicklung geboten."

³⁷⁵ Orj. "Die menschliche Hand bildet ihre Werke aus toter Materie genau nach den gleichen Formgesetzen, nach denen die Natur die ihrigen formt. Alles bildende Kunstschaffen des Menschen ist daher im letzten Grunde nichts anderes als Wettschaffen mit der Natur. Das Lustgefühl, das uns die an einem Werke von Menschenhand haftende Kunst einflößt, bemißt sich nach dem Grade, in dem es dem Menschen gelungen ist, an dem betreffenden Werke die jeweilig entsprechenden Formgesetze des Naturschaffens zu klarem und überzeugendem Ausdruck zu bringen. Im Wahrnehmen der Übereinstimmung des Kunstwerks mit dem ihm entsprechenden Naturwerk liegt die Quelle allen rein ästhetischen Gefallens. Die Kunstgeschichte aber ist die Geschichte der Erfolge des bildenden Menschen im Wettschaffen mit der Natur."

görüşünde, duyuşsal algı kaynaklı biçimsel tasarımıyla ve bunun sanat formu olarak biçimlendirilişii ile sınırlı kalır. Fakat *Kunstwollen*, forma dayalı da olsa, “gerçek”in edinilmesi ve yeniden üretilmesi olarak anlaşıldığından, Riegl’in, Herbart-Zimmermann formalizminin “görünüş” ile sınırlanan çerçevesini çoktan aştığı açıktır.

Riegl’in kuramının, Avusturya Kantçı formalist estetiğı ile Hegelci idealist estetiğın kapsanıp aşılması olduğına yönelik iddiamız için bir diğeri argüman, *Kunstwollen* kuramının, sanatsal olanın analizini daima algı kategorilerine dayanan biçimsel nitelikler üzerinden yürütmesine rağmen, sanatsal yaratımın “içerik” ile “biçim”ini ilgisiz görmemesi, aksine bunları kültürel ve tarihsel koşullar bağlamında sıkı sıkıya birbirine bağlamasıdır. Riegl’a göre görsel-sanatsal bilimsel kavrayış, sanatsal nesneyi düzlem veya uzamdaki bir biçim ve renk olarak izleyebileceğimiz aşamadır, fakat Riegl aynı zamanda, “insanın sanat eserinde simgelenmiş olarak görmek istediğı tasarımlamalar ile bunu duyularla algılanabilir araçların (figürler vb.) işlenişinde görmek istediğı tarz arasında içten bir bağlantı bulunduğundan şüphe duyulamaz”³⁷⁶ olduğunu da belirtir (Riegl, 1901: 120). Dolayısıyla Riegl, içerik ve biçimi, ilkinii tümüyle estetik dışı, ikincisini de tek estetik olan şeklinde sert bir tutumla ayırmaz ki zaten böyle bir ayırımın sanat yaratımının bütünlüğünü parçalayacağıının da farkındadır. Zira Riegl’in *Naturwerk und Kunstwerk*’te belirttiğı gibi, devlet, din, bilim gibi kültür alanlarında belirli halkların belirli zamanlarda geliştirdiğı istemin yönü, aynı halktaki eşzamanlı *Kunstwollen*’in yönü ile tamamen aynıdır (Riegl, 1996b: 60). Riegl aynı yıl yayımlanan *Spätromische Kunst-Industrie*’de de, *Kunstwollen*’in karakterinin, dinde, felsefede, bilimde, aynı zamanda devlette ve hukukta, yani kelimenin en geniş anlamıyla o anki dünya görüşü dediğimiz şeyde kapsanmış olduğunu belirtir (Riegl, 1901: 215).³⁷⁷ Yine de içerik ve biçim bağlantısını faydalı bir şekilde kurabilmek için öncelikle bir defa kesin bir ayırım yapılması gerektiğini düşünür (Riegl, 1901: 212). Çünkü diğeri kültürel alanların tümü, sanat eserine içeriğini kazandırdığı ölçüde, sanat tarihinde sürekli rol

³⁷⁶ Orj. “Denn es kann keinen Zweifel leiden, dass zwischen den Vorstellungen, die der Mensch im Kunstwerk versinnlicht schauen will, und der Art und Weise, wie er die sinnfälligen Mittel dazu (die Figuren u.s.w.) behandelt sehen will, ein inniger Zusammenhang existiert”

³⁷⁷ Orj. “Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung (abermals im weitesten Sinne des Wortes) nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht”

oynar, fakat bu dış etkenler, sanat eserinin biçimsel oluşumuna tabi olur. Bu yüzden Riegl'a göre sanat tarihçisi biçimsel yapılardan hareket etmelidir, aksi takdirde bir kültür tarihçisi olarak tanımlanması gerekir.

Sonuç olarak, Riegl'ın *Kunstwollen* kuramı, ister Kant ya da Hegel olsun, ister Avusturya formalist estetik geleneği ya da Alman idealist estetik geleneği olsun, herhangi bir tekil felsefi yanlılığa indirgenemeyecek kadar zengin ilişkilerle dolu ve içeriğindeki tüm bu felsefi donanımdan hareketle evrensel-tarihsel otonom bir sanat bilimi kurabilecek kadar özgündür. Riegl'ın alımlanma tarihinde, onun sanat araştırmasına kazandırdığı haptik-optik (*haptisch-optisch*), yakın görüşlü-uzak görüşlü (*nahsichtig-fernsichtig*), yalıtıcı-bağlayıcı (*isolierend-verbindend*) gibi kavramların, fakat hepsinden çok *Kunstwollen* kavramının, yeniden yapılandırılarak söz konusu felsefi geleneklere indirgenmesi yoluyla anlaşılması çabası da, esasen Riegl'ın sanat tarihi disiplini ve bir sanat bilimi olarak estetik alanındaki kurucu işlevinin göstergesidir.

SONUÇ

Sanat tarihinin özerk bir bilim olarak kuruluşunun önde gelen mimarı, sanat biliminin (*Kunstwissenschaft*), stil analizinin (*Stilanalyse*) ve anıt korumanın (*Denkmalpflege*) öncüsü, yalnız sanat tarihi ve sanat kuramı alanında değil, tinbilimlerinin pek çok alanında çeşitli bakımlardan etkili olmuş bir bilim insanı olan Alois Riegl, gerek sanat araştırmasını tarihsel analiz öncesinde belirlenmiş kategoriler çerçevesinde yapılandırma yönündeki isteksizliğinin neden olduğu teorik sessizliği, gerek yorumcularının aşırı uçlardaki çelişkili yargılara varan alımlama biçimleriyle, başarılarının yanı sıra, kendisi ve kuramı hakkında cevap arayan pek çok soruyu da artarak günümüze dek taşıdı. Bu sebeple Riegl'in, sanat eserlerine yönelik empirik betimlemeden ve tarihsel anlatıdan yalnızca nadiren ayrı olarak sunmuş olduğu metodolojik kaygılarını ve eserlerinde işleyen yöntemi derli toplu, açık bir şekilde ortaya çıkarabilmek, bu tezdeki ilk amacımız oldu. Bu doğrultuda ilerleyen **Sanatın Grameri** (1.) bölümünde varılan sonuçlara göre, Riegl, sanat tarihinin ayrıştırıcı yapısına birlik kazandırmak ve onu özerk bir bilim olarak temellendirmek, böylece sanat yaratımlarını ve sanat tarihini diğer tarihsel disiplinlerin ve estetiğin yardımcısı konumundan özgürleştirmek için, sanat alanına ve sanatın tarihsel gelişimine özgü ilkelerin belirlenmesi amacındadır. Bunun için, adeta bir dilin tarihsel grameri gibi, sanat alanının yasalarına, onun kökensel öğelerinden başlayarak hâkim olunmasını sağlayacak, sanat-tarihsel gelişimin grameri formüle edilmelidir. Böyle bir gramer, Riegl'a göre sanatların neden başka türlü değil de bu türlü geliştiğini anlamak ve böylece insanlık tarihindeki konumlarını belirlemek, yani sanatı bilimsel olarak kavramak isteyenler için zorunludur. Bilimsel kuruluş hedefi doğrultusunda Riegl'ın, öncelikle estetiği, sanat ve sanat tarihi araştırmasına güç uygulayan önceden belirlenmiş değerlendirme kriterleri ile bir güzellik bilimi olarak değil, bir sanat bilimi olarak temellendirmesi gerekmiştir. Riegl'ın ifadesiyle, “eski estetik sanat tarihine dersler vermek istiyordu, onun vârisleri -dilerseniz modern estetik denilsin- sanat tarihinin kendisine ders

vermesine gönüllü olarak müsaade eder; var olma hakkının köklerinin sanat tarihinde olduğunu kavrayıp kabul eder”³⁷⁸ (Riegl, 2017: 242).

Riegl’in üç aşamasını ayırt ettiği sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişiminde, aslında her aşama, bilimsellik koşulunu yerine getirmeye; sanatsal görünümlerin, hangi nedenin zorunlu etkisi olduğu sorusunu cevaplamaya çalışmıştır. Fakat ilk aşamada estetik, sanat tarihinin takip etmesi için planlar yapan bir mimar konumundadır. Bu yüzden ‘neden’, önceden belirlenmiş yasalarda aranmıştır. Dolayısıyla sanat tarihi disiplini başlangıçta Riegl’in hedeflediği gibi birlikli ama empirik verilere güç uygulayan *a priori* ilkeler üzerine kuruludur. Zamanla, tüm farklı sanat formlarını tek bir çatı altında toplayan bu yapının temelinin zayıf olduğu anlaşılır ve bu zayıflığı gidermek için herhangi bir genel plana aldırış etmeden, sağlam yapılar oluşturan bir uzmanlaşma dönemi gerçekleşir. Bu ikinci aşamada sayısız sanat eseri incelenirken, bireysel eserlerin yalnızca zamanının ve yerinin belirlenmesiyle yetinilmez, aynı zamanda yine nedenleri sorulur, fakat bu kez de nedenler, sadece bireysel sanat türleri çerçevesiyle sınırlı kalır. Çünkü bu sırada bireysel eser, yeterince tatmin edici bir değerlendirme nesnesi haline gelmiş ve asıl amaç olan genel yasa ufuktan kaybolurken, özel araştırma nihai hedef kılınmıştır. Böylece sanat araştırmasında uç noktalarda bulunan ilk iki aşamanın neticesinde, sanat tarihinin bir bilim olarak kuruluşu için, sanat araştırmalarındaki *a priori* yaklaşıma olduğu kadar, dar empirist yaklaşıma da eleştirel bir tutum sergileyen üçüncü aşamanın zorunluluğu kendini gösterir. Riegl’in öncüsü olduğu bu üçüncü aşama, bireysel eserleri ve türleri, onları birbiriyle ilişkilendiren ortak nitelikleri bakımından ele almayı, yalnız bu ilişkiyi yüzeyde değil, sanat eserinin varlığını tanımlayan temel özelliklerinde aramayı, bu kökensel öğelerin gelişimini karşılaştırmalı bir tarihsel bakış altında incelemeyi ve işte böylece, *a priori* olarak uygulanan değil, içsel olarak kazanılan bir birlik dolayısıyla, genel sanat yasasına ulaşmayı önerir. Evrensel bakışın, tarihsel olandan, yani sanat tarihinin somut nesnelerinin birleştirici niteliklerinin karşılaştırmalı analizinden edinilen bir içsel birlik dolayısıyla kazanılmış olduğu Riegl’in yöntemi, sanat-tarihsel araştırmanın asıl taçlanması olarak görülen **evrensel-tarihsel** (*universalgeschichtlich*)

³⁷⁸ Orj. “Die alte Ästhetik hatte der Kunstgeschichte Lehren geben wollen, ihre Erbin -wenn Sie wollen, die moderne Ästhetik- läßt sich willig von der Kunstgeschichte belehren. Sie sieht ein, daß ihre Existenzberechtigung in der Kunstgeschichte wurzelt.”

inceleme tarzıdır (Riegl, 1898: 455).³⁷⁹ Riegl’in asıl sanat-bilimsel olarak gördüğü bu **sentetik** (*synthetisch*) yöntem, “bireysel sanat eserinden ve onun daha derin bilgisinden yola çıkan ve bu bakımdan hala önceki yardımcı bilimsel araştırma yöntemiyle doğrudan bağlantılı olan”, ancak “diğer sanat eserleri karşısındaki ayırıcı özellikleri değil”, aksine “yalnızca özsel olanları” dikkate alan yöntemdir. Bu şekilde daha az önemli görülen nitelikler çokluğu göz ardı edilir ama bu, “bağlayıcı özelliklerin araştırmacıya artık daha saf ve net görünmesi” gibi bir doğal sonucu doğurur. “Burada, bireysel olandan genel olana daha kolay bir yükselişi mümkün kılan, deyim yerindeyse bir araştırma momentleri ekonomisi söz konusudur” (Riegl, 1996a: 46).³⁸⁰ Buna göre “artık tek tek sanat eserlerini, hatta tek tek sanat türlerini de, kendileri için değerlendirmeye almak zorunda değiliz; aksine, açık ayrımı ve bilgisi ile sanat tarihi öğretisi yapısının gerçek birlikli taçlanması inşâ edilebileceği öğelere bakmak zorundayız”³⁸¹ (Riegl, 2017: 245).

Riegl’in bilimsel kuruluş kaygısı, daima görsel sanatlar, bilhassa süsleme, el sanatları ve anıtlar ile ilgili sanat-tarihsel gelişim üzerinden gerçekleştiğinden, sanat tarihinin birlikli taçlanışının inşâ edileceği ortak kökensel öğelerini, diğer bir deyişle sanat gramerinin birincil alfabesini, amaç (*Zweck*), motif (*Motiv*) ve form ile yüzey (*Form-Fläche*) olan birleştirici nitelikler oluşturur. Bununla birlikte söz konusu kökensel öğelerin belirlenişi, Riegl’in, aynı zamanda tinbilimleri alanında çok sayıda ve çok çeşitli yaklaşıma ilham olmuş sanat yaratımı görüşü ile ilgilidir. **Sanat Yaratımı** (2.) bölümünde ortaya konduğu gibi, Riegl’in tüm metinlerine nüfuz eden temel çabalardan biri, sanatsal üretimin, bir kopyalama faaliyeti olarak anlaşılmasına engel olmaktır. Ona göre insanın sanatsal eylemi, doğanın daha önce yapmış olduğu bir şeyin taklidi değil, ancak aynı yaratılış kurallarının geçerli olduğu, doğanın

³⁷⁹ Orj. “ja so erscheint diese universalgeschichtliche Art der Betrachtung gewissermassen als die eigentliche Krönung der kunstgeschichtlichen Forschung.”

³⁸⁰ Orj. “Der eine ist der synthetische, der vom einzelnen Kunstwerke und seiner tieferen Erkenntnis ausgeht und insofern noch unmittelbar an die Methode der bisherigen hilfswissenschaftlichen Forschung anknüpft, aber die trennenden Merkmale gegenüber anderen Kunstwerken nicht ausnahmslos, wie bisher, in Untersuchung zieht, sondern nur die wesentlichen, augenfälligeren darunter berücksichtigt, die verwirrende Überzahl der minder wesentlichen aber überschlägt, was zur natürlichen Folge haben muß, daß die verbindenden Merkmale dem Forscher nun reiner und ungetrübter entgegentreten. Es handelt sich sozusagen um eine Ökonomie der Forschungsmomente, wodurch ein leichteres Aufsteigen vom Einzelnen zum Allgemeinen ermöglicht werden soll.”

³⁸¹ Orj. “Wir müssen nicht mehr die einzelnen Kunstwerke für sich, auch nicht die einzelnen Kunstgattungen für sich ins Auge fassen, sondern die Elemente, mit deren klarer Scheidung und Erkenntnis sich eine wahre einheitliche Krönung des Lehrgebäudes der Kunstgeschichte aufbauen lassen wird.”

benzer bir eylemdir. İnsan bir anlamda doğadır. Bu yüzden yarattığı her eser, doğaya bağlıdır, ona uygundur. Öte yandan yarattığı hiçbir eser, doğal olanın bir nüshası değildir, çünkü kaçınılmaz olarak bir ideale sahiptir. Riegl'a göre sanatın en natüralisti bile doğayı, doğanın ürünlerini olduğu gibi yeniden üretmez, aksine gerçekliği değiştirir, çünkü insan tarafından kendi gereksinimleriyle ve kendi kavramlarına göre stilize edilmiştir. Doğası gereği her daim kendinde öznel olanı barındıran sanat eseri, zorunlu olarak ideal bir üründür, çünkü bir kere ona zihin emeği karışmıştır. Bu yüzden her sanat yaratımı kaçınılmaz olarak idealisttir. Diğer taraftan sanat, doğanın bir parçası olan insanın ürünü olarak, her hâlükârda doğaya bağlıdır; sanatın, doğrudan veya dolaylı olarak, 'en geniş anlamda doğa'dan başka konu edinebileceği, kaynaklanabileceği hiçbir şey yoktur. Böylece Riegl sanatta realizm ve idealizm karşıtlığının temelsiz, bu konudaki tartışmaların da beyhude olduğunu gösterir. Riegl'ın bu tutumu, sanatın özgürlüğünün ilan edilmesine, otonom bir varlık alanı olarak tanınmasına dayanır. Sanat, ne doğrudan doğanın yasalarına ne de sanat dışındaki bir idealin uzantısı olarak önceden belirlenmiş mutlak güzelin yasalarına uyar; o kendi yasalarına uyar. Sanatın öğeleri elbette doğadan gelir ve mermerdeki tanrı imgesi gibi gerçekten doğada var olur. Ancak sanat doğada ama kendinde bir şeydir; o ikinci bir doğa, kendi araçlarıyla, kendi gereksinimleriyle bir dünya parçası, insanın kendi imgesinde ve kendi kavramlarına göre inşa ettiği bir gerçekliktir.

Sanatın Amacı (2.1.) bölümünde açıklandığı üzere, böyle bir sanat anlayışı içinde her eser, bir amaç için yaratılır. Fakat tüm sanatsal yaratımları birleştiren bu nitelik, kullanım amacı, dekorasyon amacı ve tasarımlama amacı gibi **pratik amaçlar** değil, bu dışsal amaçların, işlemesi için vesile görevi gördüğü asıl sanat amacıdır. Riegl'ın açıklamalarına göre **asıl sanat amacı**, insanın neden zorunlulukla sanatsal yaratımda bulunduğu sorusu ile ilişkilidir. Çünkü Riegl için sanatsal yaratım, en temelde, insanın doğasından kaynaklanan bir ihtiyaca; algılanmış olanların kaotik çokluğundan, ahenkli birlik oluşturma ihtiyacına dayanır. Riegl, sanatsal yaratımın bu dürtüsel boyutunu daha da ileri taşır ve böyle bir ahenkli birliğin ifadesini, sanatın en yüksek amacı olarak kabul eder. Bu sanatsal dürtünün nedeni, Riegl'a göre insanlığın daima mutluluğu amaç ediniyor olmasındadır. İnsan için mutluluk, olayların nedenlerinin açıklanabildiği bir düzen varlığı olan dünyada,

uyum içinde bir yaşamı gerektirir. Bu sebeple insan, görünümünün ardında daima bir düzen arar ve bu arayış, insanın kendi ahenkli doğa tasarımını geliştirmesine neden olur. Riegl bu yüzden tüm insani kültürün, en temelde insanın mutluluğu amaç edinmesinden hareketle açıklanabilir olduğunu savunur. Dolayısıyla insanın sanatsal yaratımı da, diğer tüm kültürel görünüm gibi, onun mutluluk çabasına ve bunun neticesinde de onun ahenkli doğa tasarımına bağlıdır. Riegl'in ifadesiyle "sanat yaratımı, ahenkli bir dünya görüşünün ifadesi için doğa ile yarış eden bir yaratımdır"³⁸² (Riegl, 2017: 253). Bu cümle ile birbirine karşıt görünen iki şey söylenir. Cümlelerin ilk anlamı, doğa ile bir çatışma halinde olduğumuz ve bu nedenle her şeyden önce sanatın doğanın taklidi, doğa görünüşlerinin kopya edilmesi olamayacağıdır. Öte yandan bu cümlelerin ikinci anlamı, birinci anlamının aksine, kelimenin en geniş anlamıyla doğaya bağlılıktır; bizi çevreleyen doğaya ve içimizdeki doğaya. Sanatsal yaratımda aynı anda doğa ile hem bir bağlılık hem de mücadele ilişkisi içinde olmak kafa karıştırıcı olabilir. Ne var ki bu iki ilişki biçiminin karşıtlığı, yalnızca görünüştedir. Gerçekte, ancak doğada gerçekleşebilir olan doğa ile bir yaratım mücadelesi, doğaya bağlı olmayı zorunlu olarak kendinde barındırır. İnsan, ayrılmaz bir parçası olduğu doğanın ötesine geçemez; sanatsal yaratımında, kaçınılmaz olarak, ister organik ister inorganik olsun, doğadan gelen modellere bağlıdır. En sıra dışı yapıda bile, bireysel bileşenlerinin her biri, doğal bir modele geri döndürülebilir. Fakat aslında insanın sanat ile yaptığı, aynı zamanda doğanın bir tasarımı olmasını öngörmektir. "İnsan sanatta doğayı, sahip olmak istediği gibi, hatta kendi tasarımı olmasında gerçekten olduğu gibi, yeniden yaratır"³⁸³ (Riegl, 2017: 251). Sanatın asıl amacı da burada, doğayı tasarımı yapan bir yaratım olarak, zamana özgü ahenkli dünya görüşünün ifadesi için doğayla mücadelesinde bulunur. Bu mücadele, insan doğasının derinlerinde kökleştiğinden, insan için zorunludur. Elbette sanatın bu asıl amacı, kullanım, dekorasyon, tasarımı gibi bir takım pratik amaçlarla, yani bu tür vesileler üzerinde aktif hale gelmeden kendini gerçekleştiremez.

³⁸² Orj. "Kunstschaffen ist Wettschaffen mit der Natur zum Ausdruck einer harmonischen Weltanschauung."

³⁸³ Orj. "Der Mensch schafft in der Kunst die Natur so wieder, wie er sie gerne haben möchte, ja wie sie in seiner Vorstellung tatsächlich ist."

Sanatın oluşum ve gelişim yasalarını belirlemek, sanat tarihinin birlikli talanışını inşa etmek amacıyla, Riegl sanat yaratımlarını, **Sanatın Neliği** (2.2.) bölümünde ortaya konduğu üzere, bir diğer zsel birleştirici nitelik olan motifleri bakımından ele alır. Buradaki belirleyici soru, **sanat motiflerinin kaynağı** meselesidir. Riegl'a göre motifin kaynağı, sanat amacından dolayı, en geniş anlamda doğadır. Çünkü motifler, "doğa ile rekabet içinde yaratıldığından, doğadan edinilmiş olmaktan başka bir yerde olamaz"³⁸⁴ (Riegl, 2017: 89). Bu demektir ki insan, ne ile mücadele ediyorsa, onu yaratır, ancak mücadele ettiği şeyi, karşısında bulduğu haliyle değil, olmasını istediği gibi, hatta aslında tasarımılamasında olduğu gibi yeniden yaratır. Riegl'a göre doğada insanı mücadeleye zorlayabilecek her şey, **organik** ve **inorganik**, yani hareketli (veya canlı) ve hareketsiz (veya cansız) olmak üzere iki büyük gruba ayrılır. Buna uygun olarak sanat motifleri de ya organiktir ya da inorganik. Riegl'a göre simetri, orantı, köşelilik ve sabitlik olan hareketsizlik yasaları inorganik dünya için, yaşamın kendisinin bir ifadesi olan kıvrımsal hareket yasaları ise organik dünya için geçerlidir. Durağan kristalize krallığının mükemmelliği, düzenliliği ve sonsuzluğu, organik âlemin kusurluluğu, rastlantısallığı ve dinamizmine zıttır. Riegl açısından görsel temsilin tarihi, motifler bağlamında, bu iki kutup arasındaki dolayımın tarihidir. Motifler, uç noktaların birinde keskin simetrik biçimlerin, diğerinde ise kıvrımsal yaşam formlarının bulunduğu iki kutup arasında dolayımı sağlarken, çok çeşitli ara formları yaratır. Riegl her ne kadar inorganik dünyayı simetri, orantı, sabitlik gibi hareketsizlik yasalarıyla, organik dünyayı ise yaşamın ifadesi olan kıvrımsal hareket yasalarıyla tanımlasa da ve böylece organik ile inorganik dünyayı bir karşıtlık ilğisi içinde ele alsada, bu iki âlem ortak bir zeminde buluşur. Organik dünya, gizli ve geçici şekilde olsa da, temelde simetriktir. Bu demektir ki tüm motifler, yani insanın onlarla bir yaratım mücadelesine girebileceği organik ve inorganik doğal şeyler, temelde simetrik biçimlerdir. Riegl'ın buradan vardığı sonuç, simetrinin, her biçim oluşumunun temel yasası ve o halde fizikselliğin mükemmel normu olduğudur. Güzellik, Riegl'a göre fiziksel bir nitelik olduğundan, daha doğrusu, fizikselliğin mükemmel normu olması gerektiğinden, simetri ile eş anlamda alınır. Diğer taraftan simetri, hareket tarafından yok edildiğinden dolayı, **hareket** ve **simetri** birbirine

³⁸⁴ Orj. "Da die Motive der bildenden Künste um die Wette mit der Natur geschaffen werden, können sie nicht woanders als aus der Natur geholt sein."

karşıt olarak anlaşılır. Ancak simetri, güzellik ile eş anlamda alındığından dolayı, simetrinin hareket veya yaşam tarafından bulanıklaştırıldığı, bozulduğu ve hatta yok edildiği kabulünden hareketle, yaşam ve güzellik olguları da birbirine karşıt olarak anlaşılabilir. Nitekim Riegl, hareketli organik maddenin, güzellik konusunda cansız kristalize maddenin gerisinde kaldığını söyler. Mutlak simetri, mutlak güzel olarak tanımlandığında, simetri ve hareket birbirine karşıt konumlandığından ve simetri inorganik kristalize motifleri, hareket ise canlı organik motifleri temsil ettiğinden, kristalize motifler güzel iken, organik motiflerin güzel olmadığı mı söylenmelidir? Bu, Riegl'in organik-inorganik kavram çiftinin temel problematik yanı olarak tekrar tekrar tartışılmıştır. Ne var ki eserlerinin bir bütün olarak değerlendirilmesi ile anlaşılır ki, Riegl güzellik ile simetriyi eş anlamda alır ancak bu 'güzellik', aslında güzelliğin bir türüdür; Riegl güzelliğin bu kristalize türüne **güzellik** (*Schönheit*) adını verir. Diğer güzellik türü ki bu, kristalize olanın karşı kutbunda bulunan türdür, **yaşam gerçekliği** (*Lebenswahrheit*) adını alır (Riegl, 1901: 49). "Yaşam gerçekliği", "güzellik" adını alan güzelliğin karşısında bulunmasına rağmen, çirkin olan değildir; başka bir tür güzelliştir. Biri, kristalde olduğu gibi en yüksek yasal güzellik, diğeri canlılık güzelliğidir. Klasik Yunan sanatında olduğu gibi, bu iki uç noktanın uyumlu bir dengesini gösteren stili ise Riegl **güzel canlılık** (*Schönlebigkeit*) olarak adlandırır (Riegl, 1901: 48-9). Şu halde denilebilir ki Riegl, sanatta güzellik ile ilgili sonuçlara, doğanın, kendi varlıklarının oluşumunda uyduğu yasalarından hareketle varmaktadır. Yani ister simetri ister hareket yasasına dayanıyor olsun, sanatçının maddeye kazandığı form veya onda işlediği motif, maddenin kendisini örgütlenme biçiminde potansiyel olarak bulunur. Burada basit şekilde doğaya öykünme değil, yaratım söz konusudur ama bu yaratım doğaya bütünüyle yabancı olan değildir; onda olanın açığa çıkarılması, görünür kılınması şeklindedir. Motiflerin, doğa ile rekabet içinde yaratılmasından dolayı doğadan edinilmiş olması, o halde doğada hazır bulunan inorganik ve organik biçimlenmenin sanatta yeniden üretilmesinden ziyade, bunlarda işleyen yasaların açığa çıkarılması ve yeniden ele alınması, bir bakıma doğanın yasalarıyla hesaplaşılması olarak anlaşılmalıdır. İnsan, doğada bulduğu simetri ve hareket yasalarından, doğanın kendisinin vermediği, yeni ve daha yüksek bir yaratımı gerçekleştirebilir. Fakat sanatta özgürleştirilmiş biçimlenmenin yapıları

ne kadar mucizevî görünürse görünsün, tek tek parçalarında kaynağını mutlaka doğada bulur; bu, organik motifler için de inorganik motifler için de geçerlidir.

Ne var ki Riegl'a göre sanatların gelişimini bir bütün olarak yansıtabilen birleştirici nitelik, **Sanatın Formu** (2.3.) bölümünde açıklandığı gibi, nispeten “en sanatsal olan” **form-yüzey** ilişkisidir. Bu nitelik en sanatsal olandır, çünkü görsel temsilin motifi, en sıra dışı yapıda bile, bireysel bileşenleri bakımından kaçınılmaz olarak doğadan gelen modellere bağlıyken, eserin form-yüzey yapısı, bilhassa düzlemsel temsil, “gerçeklikte mevcut olmayan ve insanlar tarafından özgürce icat edilmiş olması gereken hat çizgisi”³⁸⁵ne bağlıdır. Form-yüzey ilişkisinde, insanın tasarımı arasındaki doğa, onun dünya görüşü, motiflere kıyasla doğa karşısında daha özgürleşerek dışa yansır. Böylece insan, “hayal gücünü gerçek doğa formlarının sıkı gözlem baskısından kurtarmak ve onu bu doğa formlarının daha özgürce ele alınışı ve kombinasyonuna yönlendirmek”³⁸⁶ ile görsel temsildeki en önemli adımını atar. Form ve yüzey, ilk bakışta, örneğin bir heykel ve bir çizim olarak, yalnızca görsel temsilin fiziksel var oluş türünü anlatan terimler gibi görünebilir. Ancak bu terimler, öncelikle bir algılama süreci olarak görme ve mesafeye bağlı olarak görmenin çizgi, renk, yüzey ve hacim ile ilişkilendirme biçimleriyle ilgilidir. Bu demektir ki şimdiye dek nesneler dünyasında aranan genel görsel temsil yasaları, şimdi öncelikle öznel dünyasında, duyu algısı koşullarında aranmaktadır. Bu arayış, nihayetinde Riegl'ı estetik ve sanat tarihinde büyük yankı uyandırmış ünlü **optik-haptik** kavram çiftine götürür. Riegl'ın sisteminde optik (*optisch*), dışımızdaki şeylerin biçimini edinmede görsel kavrayışı, haptik (*haptisch*) ise dokunsal kavrayışı anlatır. Ancak haptik, gerçek anlamda dokunma duyusunu değil, dokunsal bir karaktere sahip olan görme duyusunu; dokunma duyusuna dayalı olan görsel algıyı tarif eder. Riegl optik-haptik kavram çiftini, algılamanın mesafeyle ilişkisine bağlı olarak temel düzeyde üç parçalı bir tipoloji şeklinde düzenler: bütünüyle görünemeyen nesnenin gözle taranmasını andıran, dokunsal (*haptisch*) bir kavrayış ile karakterize edilen **yakın görüş** (*Nahsicht*); bulanıklaşan gölgelenmeleriyle birlikte, nesnenin, renk tonları ile ışık yansımalarının yanıltıcılığında bir düzlem halinde algılandığı, görsel (*optisch*) bir

³⁸⁵ Orj. “die Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existiert und vom Menschen erst frei erfunden werden musste”

³⁸⁶ Orj. “die Phantasie von dem Zwange der strengen Beobachtung der realen Naturformen zu befreien und sie zu einer freieren Behandlung und Combinierung dieser Naturformen hinzuleiten.”

kavrayış ile karakterize edilen **uzak görüş** (*Fernsicht*); ve bu iki uç nokta arasında nesnenin ana hatlarının tamamen görüldüğü ve gölgelenmenin, nesnenin derinlik boyutunu anlamak için en uygun olduğu **normal görüş** (*Normalsicht*) (Riegl, 1901: 20; 2017: 344). Burada önemli olan, insanın böylesi algı koşullarının, sanat yaratımında neyi, nasıl belirlediğidir. Riegl'in bu meseledeki öncülleri, sanat tarihini, dokunma duyusundan görme duyusuna uzanan insanın organik gelişimiyle kıyaslarken, dokunma duyusunu plastik yaratımıyla, görme duyusunu da resimsel yaratımla eşleştirir. Riegl ise dokunsal-heykel ve görsel-resim arasındaki bağlantıyı yeniden yapılandırır ve sanatlar sisteminin yeni bir düzenlemesini tasarlar. Ona göre haptik yakın görüş form sanatı, yani üç boyutlu plastik yapıt olarak; optik uzak görüş yüzey sanatı, yani iki boyutlu çizim olarak; haptik ve optiğin uzlaştığı normal görüş ise örneğin kabartma olarak biçimlenmez. Riegl için bu ayırım, materyal ve teknikten ziyade algı ve algıya bağlı olarak gelişen genel stil karakterine ilişkindir. Burada, imgenin üretim tekniklerinden, tarihsel estetik alımlama koşullarına doğru gerçekleşen bir vurgu kayması bulunur. Yine de Riegl stillerin tarihsel gelişimini açıklarken, öncüllerinin biyolojik temelli açıklamasına benzer bir kavrayış gösterir. Diğer bir deyişle Riegl için insanlığın stil gelişimi dokunsal bir çocukluk çağından, görsel bir yetişkinlik çağına geçmiştir. Eski insanlık, şeylerin aralarındaki ilişkiyi kavrayan bütünsel ve derinlikli bakışı henüz geliştiremediği için, evrenle ilişkisinde kaçınılmaz olarak haptik yakın görüş eğilimi gösterir. Şeyleri bir bütünün parçaları, türevleri ya da tezahürleri olarak kavrayan soyutlama yeteneğinin gelişmesiyle, haptik yakın görüş yerini optik uzak görüşe bırakır. Bu aşırı uçlar arasındaki dolayım da haptik görüş tekrar tekrar ortaya çıkabilir, ancak haptik, artık sistematik olarak optik görüşün içsel uğrağına dönüşür. Fakat Riegl'in bu meseledeki asıl önemi, temsil alanı ile gerçek algılama sürecinin örgütleniş koşulları arasındaki bağlantıyı görme eğilimidir. Benjamin'in işaret ettiği gibi, sanat gelişimine dair Riegl, “geçerli olduğu zaman içindeki algının organizasyonu hakkında sonuçlar çıkarma fikrini ilk kez ortaya koyanlardandır”³⁸⁷ (Benjamin, 2016: 16-7). Riegl'in sanat biliminde, insanlığın evrenle ilişkisinin gelişim evrelerindeki algısal örgütleniş, eserlerin bilhassa form-yüzey ilişkisinde, yaratıldığı zamanın görünür yüzü haline gelmesiyle sonuçlanır. Çünkü Riegl'a göre “her sanat stili, doğanın sadık

³⁸⁷ Orj. “sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse auf die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand”

bir aksettirimini amaç edinir, başka bir şeyi değil, ancak her biri, onun çok özel bir görünüm biçimini (haptik veya optik, yakın, normal veya uzak görüş) gözetmekle, kendi doğa kavrayışına sahip olur”³⁸⁸ (Riegl, 1901: 212 dipnot 1).

Doğa kavrayışı ya da Riegl’in daha çok tercih ettiği **dünya görüşü** (*Weltanschauung*) kavramı, **Sanatın Tarihsel Gelişimi** (3.) bölümünde açıklandığı üzere, onun sanat yaratımı ve sanatın tarihsel gelişimine dair anlayışında merkezi bir öneme sahiptir. Bununla birlikte dünya görüşü kavramının, Riegl’in teorisinde stabil bir konumu yoktur. Riegl’in bilimsel gelişiminin erken aşamasında dünya görüşü, duyularına sunulduğu haliyle kaotik bir çokluk olarak görünen doğa karşısındaki insanın mutluluk ihtiyacının ifadesine, yani görünümlerin ahenkli birliğini sağlayan yalnızca bir bakışa karşılık gelir. Bu durumda sanat, neden sonuç ilişkisine dayalı olarak birbirine tabi olmayan diğer kültürel görünümlemler ile birlikte, dünya görüşünün eşit bir ifadesini oluşturur. Ne var ki Riegl’in başlarda herhangi bir kavramsal formülasyondan önce gelen bir bakış olarak, adeta algının *a priori* ancak aynı zamanda tarihsel formu olarak kavradığı dünya görüşü kavramı, zamanla günümüz anlamına yaklaşarak, bir toplumun sosyal, ekonomik, dini, politik türde değerler sistemi anlamında bir dünya kavrayışı haline dönüşür. İnsanın tüm istemi, yine dünya ile mutlu bir ilişkide bulunmaktır, ancak artık dünya görüşü böyle bir amacın tatminine yönelik olarak ahenkli bir birlik sağlayan yalnızca bir bakış olmaktan fazlasıdır. Bu dönüşüm dolayısıyla, dünya görüşü ile sanat alanı arasındaki ilişki de değişir. Belki de, dünya görüşü kavramının anlamındaki değişim ile birlikte, onun sanat ile ilişkisi de değişmek zorunda kalmıştır demek daha doğru olur. Çünkü dünya görüşü kavramının zamanla tüm kültürel alanlarda gelişen bir ortak istem anlamına bürünmesi, dünya görüşüne göre şekillendiği söylenen sanatsal gelişimin otonomisini tehlikeye atmıştır, ki sanatın ve sanatsal gelişimin otonomisi, Riegl’in sisteminin temel taşı olduğundan, dünya görüşü ile bağlılık ilişkisini korumak adına feda edilmesi mümkün değildir. Bu durumda, kültürel bağlantının determinizminden kaçınmak ve sanatın özerkliğini korumak için, sanatın doğrudan dünya görüşüne bağlı değil, ona paralel olduğu düşüncesi tek çıkar yol gibi görünür. Elbette bu yol

³⁸⁸ Orj. “Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts Anderem, aber jeder hat eben seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform derselben (taktisch oder optisch, Nahsicht, Normalsicht oder Fernsicht) im Auge hat.”

için, sanat tarihine hem bu paralelliği hem de sanatın özerkliğini sağlayan yeni bir “yönlendirici faktör” tanınmalıdır, ki o da ifadesini **Kunstwollen** kavramında bulur.

Kunstwollen, Riegl’in hem en büyük başarısı, hem de en zayıf yanı olarak değerlendirilebilir bir kavramdır. Öyle ki bu kavram, Georg Lukács’tan, Ernst Bloch’a Erwin Panofsky’den, Walter Benjamin’e, Ernst Gombrich’den Paul Feyerabend’a kadar pek çok Riegl okuyucusunu çeşitli bakımlardan cezbetmiş olmasının yanı sıra, sanat tarihinin özerk bir bilim olarak kuruluşunun da en etkili kavramlarından biridir. Öte yandan bu etkili kavramın, Riegl tarafından tam bir açıklıkla tanımlanmamış olmasının ve kavramın oluşum aşamalarındaki ifadelerin çeşitliliğinin neden olduğu belirsizlik, Riegl’in en sık eleştirilen tutumudur. Fakat eleştirilerin aksine **Bir Bütün Olarak Kunstwollen Kavramı** (4.) bölümünde temellendirilmeye çalışılan iddia, böylesi bir belirsizliğin, basitçe sistemin düzenlenmesi uğruna göze alınmış olmadığı, *Kunstwollen* kavramı için aksine gerekli ve verimli bir rol oynadığıdır. Riegl’da sistem, yönetime bağlıdır; uygulama, teoriyi sürekli geliştirir ve zenginleştirir. Diğer bir deyişle, Riegl’in edinmeyi amaçladığı sanatsal gelişimin içsel birliğinin ilkesi, elbette formal olarak tanımlanmış bir kavramın, araştırma nesnesine ve genel gelişim tarihine empoze edilmesiyle, böylece nesnesine güç uygulamasıyla değil, kavramın anlamını nesnesinin ve tarihinin belirlemesine izin verilmesiyle edinilir. Böylece kavram, fiili oluşumun kendisi tarafından belirlenirken, doğal olarak birliğin aşamalarındaki çeşitliliği de kendinde barındırır. Bununla birlikte kavramın anlamına yönelik nesnel bir belirlenime engel olan ve kavramın bilinemezliği problemine yol açan, bu çeşitlilikten ziyade, Riegl’in alımlanma tarihindeki çeşitlilik, hatta tutarsızlık olabilir; buna, kısmen Riegl’in tutumu neden olmuş olsa da.

Kunstwollen’in bir kavram olarak doğuşu, sıklıkla yüzeysel ve çoğu zaman hatalı şekilde aktarılan, Riegl’in bir muhalif konumuna dayanmaktadır. Bu muhalif konum, sanat eserini asli unsurlar olarak kullanım amacı (*Gebrauchszweck*), ham madde (*Rohstoff*) ve tekniğin (*Technik*) mekanik bir ürünü olarak değerlendiren materyalist-teknik sanat teorisine karşı bir polemiktir. Riegl’in polemiğinin sıklıkla mimar ve sanat teorisini Gottfried Semper’in görüşlerine karşı geliştirildiği söylenir. Oysa ilgili bölümde (4.2.) açıkça ortaya konduğu gibi, Riegl’in polemiği Semper’e değil, Semperci diye anılan teoriye karşı olmuştur. Böyle bir ayrıntı ilk

bakışta önemsiz görünse de, kavramın anlamı ile ilgili ciddi ve çeşitli yanılgılara yol açmıştır. Çünkü esasen *Kunstwollen* kavramı yalnızca Semperciliğin eleştirisi dolayısıyla edinilmiş değil, aynı zamanda Gottfried Semper'in pratik sanat teorisinde mevcut olan özgür yaratım düşüncesinin, yeni bir değerlendirmenin konusu edilerek açığa çıkarılmasıyla kazanılmıştır. *Kunstwollen* kavramının bu bütünleştirici konumu anlaşılınca, onun teknik ve materyalin işlevini tamamen yok sayan, bu etkenlerle birlikte tarihsel ilişkileri de göz ardı eden ve dolayısıyla değişim olgusundan başka bir şey açıklamayan hipostatik bir ad, Lukács'ın yorumunda olduğu gibi "boş, tarihsel olmayan ve metafizik bir kavram"³⁸⁹ (Lukács, 1963: 339) olmadığı gösterilebilir. *Kunstwollen*, dünya görüşü adı altında özetlenen diğer kültürel alanlardaki ortak istemin yönü ile aynı yönde olacak şekilde, insanın doğadaki şeyleri yeniden üretme isteminin tarzına işaret ederken, bunu ne doğanın salt teknik yeniden üretimi olarak, ne de salt iç dünyanın yansıması şeklinde tamamen zihinsel bir inşa olarak kavrar. Dolayısıyla Semper ve Riegl arasındaki fark, insani yaratımları hangi bakımdan inceledikleri ile ilgilidir. Semper bu süreçte, yaratıcı istemin belirleyiciliğini yok saymadan, tekniğin rolüne odaklanırken; Riegl, istemin vücuda gelmesi için materyal ve tekniğin işlevini göz ardı etmeden, insanın özgür ve yaratıcı istemine odaklanır. Semper'de estetik etki, temel olarak teknik araçlara bağlı şekilde incelenirken, Riegl için estetik etki daha temel bir unsura, yaratıcı isteme bağlanır. Bununla birlikte Riegl'in teorisi, Semper'in teorisinden yalnızca sorguyu materyalden insanın özgür yaratıcı istemine yönlendirmek bakımından farklı değildir. Daha doğrusu, sorgu nesnesindeki değişimin sonuçları, böyle basit bir ayırım oluşturmaktan fazlasıdır. Riegl'in sisteminin anlamı, sanatsal üretimin özsel ve olumsal yönleri arasında yaptığı ayırımı yatar. Daha açık bir ifadeyle, Riegl'in başarısı, yaratıcı istemin sanatsal üretimde daha temel bir unsur olduğunu görmüş olmasından kaynaklanır. Materyal ve teknik, sanatsal yaratımda ve izleyicinin algısında elbette etkilidir, ancak hiçbir materyal ve teknik, tek başına bir stil yaratamaz; onlar hiçbir zaman görsel temsilde tek başına etkin rolde bulunamaz,

³⁸⁹ Orj. "das der technischen Genesis ausschließend gegenübergestellte „Kunstwollen“ ein leerer, unhistorischer und metaphysischer Begriff, der die historischen Wechselbeziehungen (auch mit der Technik) ignoriert, und so zum Endergebnis der realen Entwicklung eine erdachte Ursache hypostasierend hinzufügt."

çünkü onlar, ancak sanatsal isteme uyabildikleri ölçüde bir sanat eserine dönüştürülebilirler. Bu yüzden yaratıcı istem, *Kunstwollen*, en temel unsurdur.

Kunstwollen, sanatın oluşum ve tarihsel gelişimine özgü içsel bir dinamik, içkin bir gelişim ilkesi sunarak, sanatın ve sanat tarihinin özerkliğini tesis etmeye çabalarken, Riegl'in tüm sanat görüşünü de kendinde birlikli hale getirir ve onun sanat kuramını bir bütün olarak adlandırmak için en uygun kavram haline gelir. Bu kuram çerçevesinde gerek Riegl'in yöntemi, gerekse bir bütün olarak sanat ve sanat tarihi kavrayışında Kantçı ve Hegelci temeller bulmak çok olasıdır. Öyle ki pek çok Riegl okuyucusu da bu tartışmalı kuramı anlama ve yorumlama çabasında, sıklıkla tek bir felsefi yanlılığa indirgemeye çalışarak, Kantçı veya Hegelci açıklamalarda bulunur. Riegl'in alımlanma tarihinde, yalnızca onda Kantçı bir temel bulanlar arasında değil, tüm yorumcuları arasında belki de en etkili olmuş olanı Erwin Panofsky'dir. Panofsky'nin *Kunstwollen* analizi, sonraki hemen her Riegl yorumunda çeşitli bakımlardan referans gösterilmiştir. Bu yüzden Riegl'in alımlanma tarihindeki mevcut problemlerden yola çıkan, ***Kunstwollen Kuramının Kantçı Kaynakları Sorusu*** (5.) bölümündeki sorgulamada, bütünün yerini tutan bir parça olarak Panofsky'nin yorumunu temel aldık. Panofsky, *Kunstwollen* kavramını, “varlık çemberinin dışına sabitlenmiş bir Arşimet noktası”³⁹⁰ (Panofsky, 1920: 331); sanat-bilimsel bilginin asıl konusu; sanat eserinin içkin anlamı, yani “onda bulunan saf bilgi edinimi içeriği”³⁹¹ (Panofsky, 1920: 331); tıpkı Kant'ın anlama yetisinin saf kavramları, düşüncenin *a priori* kategorileri gibi, sanat-bilimsel nesnel geçerli yargılarının koşulu, yani felsefi alanda epistemoloji tarafından karşılanan bir açıklama ilkesi olarak yorumlar. Bu bağlamda Riegl'in felsefi konumu ile ilgili yorumu da oldukça iddialıdır. Panofsky'ye göre Riegl, transendental sanat felsefesini temellendirmiş, fakat tarihsel konumu dolayısıyla, doğal olarak, bunu kendisi tam olarak kavrayamamıştır. Ne var ki Panofsky'nin düşüncesinde *Kunstwollen*, sanat eserinin kendisi dışındaki hiçbir şey ile ilgi kurmayan, ne tarihsel koşullar ne stil analogileri, onu yalnız kendi varlığında anlamlandıran *a priori* bir kavram, bir açıklama ilkesi olarak tamamen tarih dışıdır. Oysa Riegl'in *Kunstwollen*'i, tarihsel ve kolektif olandan kazanılmış ilişkisel bir kavramdır. Panofsky ise bu kavramı, bireysel eserlerin tüm saflığı içinde kavranması için kullanmak amacındadır. Panofsky'nin *a*

³⁹⁰ Orj. “einem außerhalb des Seins-Kreises fixierten archimedischen Punkte”

³⁹¹ Orj. “reinem Erkenntnisinhalt in ihm liegt”

priori Kunstwollen yorumu, sanat tarihi araştırmasının sistematik tutarlılığını güçlendirse de, kavramı kazanılmış olduğu tarihsel bağlamdan koparır. Üstelik bunu, Riegl'in geniş kapsamlı tarihsel arkitektoniğinde, geçmiş stilleri, *Kunstwollen* kavramı dolayısıyla onlara belirli bir özerklik ve meşruiyet kazandıracak şekilde inceleme çabasına rağmen yapar. Riegl'in *Kunstwollen*'i, sanat bilimi bilgisinin nesnel geçerliliğini, her bir sanat eserini, onların dâhilindeki “saf bilgi edinimi içeriği”ni açığa çıkararak açıklayacak değişmez bir *a priori* kavram olarak değil, geçmişin, şimdinin ve geleceğin her stilinin özgürlüğünü ve diğerlerince tanınmasını sağlayıp onları öznel beğeni yargılarımızdan, mevcut estetik değerlerimizin dayatmasından kurtarmakla tesis etmeye çabalar. Bu yüzden Riegl'in *Kunstwollen*'i, aslında sanat araştırmasında aynı zamanda başkalarının farklılığını veya ötekiliğini tanımaya yönelik etik bir kaygı etrafında şekillenir. Bu boyut, Panofsky'nin dar şekilde epistemolojik anlamıyla sınırlandırdığı *a priori Kunstwollen* yorumunda söz konusu değildir. Üstelik Panofsky bu şekilde Riegl'in kavrayışının dinamik niteliğini, *Kunstwollen*'in bir eğilim, bir estetik dürtü, ‘gerçek bir güç’ olduğu anlayışını da gözden geçirir. *Kunstwollen* bir “Arşimet noktası” olarak düşünülebilir, fakat Riegl'in düşüncesinde genel bakış, her bir döneme içkin bakış ile dolayımıdır ve hatta genel bakış, tikel olanın, tüm tarihsel ilişkileri içinde ‘tanınma’sı içindir.

Panofsky'nin *Kunstwollen* yorumunun, çeşitli bakımlardan Riegl'in kavrayışından uzaklaşmasına rağmen, onun, Riegl'in *Kunstwollen*'ini bilhassa Kant'ın transendental felsefesine dayandırma çabası dikkate değerdir. Çünkü *Kunstwollen* veya *Kunstwollen*'e bağlı olan sanatsal “gelişim, kendisi daima aynı kalan doğadaki şeylerle değil, aksine insanın doğadaki şeylerin yeniden üretimini hangi tarzda ve biçimde görmek istediği ile bağlantılıdır”³⁹² (Riegl, 1996b: 57). Buradaki istem de, insanın duyu algısının organizasyonuna bağlıdır. Yani Riegl'in sanat eserinde gördüğü şey, insanın doğrudan dünya deneyimini kopya etme çabası değil, zihin-dünya veya özne-nesne ilişkisine dair refleksif farkındalığıdır. Bu yüzden değişen *Kunstwollen*'in ifadeleri olarak anlaşılan farklı stil türleri, farklı algı idealleri olarak veya zihnin nesnesiyle ilişkisini ve malzemesini organize etmesinin farklı yolları olarak okunur. O halde *Kunstwollen* kavramının ve hatta genel olarak Riegl'in

³⁹² Orj. “knüpft die Entwicklung nicht etwa an die Naturdinge als solche, die sich vielmehr immer gleichgeblieben sind, sondern an die Art und Weise an, in welcher der Mensch die Naturdinge jeweilig reproduziert schauen wollte.”

sanat felsefesinin, Kantçı transendental yönteme dayandığı iddia edilebilir. Çünkü *Kunstwollen* kuramı veya genel olarak Riegl'in sanat yaratımını ele alış tarzı, sanatsal deneyime öngelen ve onu mümkün kılan zihinsel koşulları ortaya çıkarmaya yönelik olduğu gibi, Riegl sanatın gelişimini ve doğal olarak gelişimin yönlendirici faktörü olan *Kunstwollen* kavramını da, doğadaki şeylerde değil, doğadaki şeyleri edinme tarzımızda temellendirir.

İnsanın sanat yaratımına dair Riegl'in tüm açıklamaları, sanatın, algılanmış olanların karmaşık birleşiminden, tasarımılamamızda ahenkli bir bütün oluşturma ve bunu görülür, duyulur olarak doğada var kılma süreciyle gerçekleştiğini gösterir. Diğer bir deyişle, sanat yaratımında insan, tasarımılamasının vazgeçilmez bir kaynağı olan doğaya kendi tasarımılamasını, yani doğanın yasası olarak edindiği kendi yasasını dayatır. Buna göre sanatsal yaratımın, birbirinin yerini alamaz iki zorunlu kaynağının bulunduğu söylenebilir. Riegl'in kendisinin adlandırarak bildirmediği bu iki kaynağın biri duyu algısı, diğeri de anlama yetisi, imgelem veya genel olarak zihnin düşünsel yetileri olmalıdır. Riegl'in, sanatın amacına, varoluş nedenine, oluşum sürecine dair tüm açıklamaları, bu kaynaklardan biri olmadan gerçekleşemeyecek bir yaratım sürecini tarif eder. Yalnız bu süreçte, insanın duyularına sunulduğu haliyle bir kaos olan doğanın ahenkli birliğini sağlama, yani görünüşler arasındaki bağlantıyı kurma göreviyle, zihnin düşünsel yetileri daha etkindir. O halde sanatsal yaratım anlamında doğanın yeniden birliğinin kurucusu özne veya öznel olandır. Böylece Riegl'da öznelliğin anlamı, Kant'ın transendental eleştirisinde kazandığı anlamı taşır, çünkü özne ve nesne karşıtlığını, nesnel olanın dayanağının öznel olanda bulunduğu zorunlu bir birliktelik ilişkisi olarak kavrar. Öyle ki her stil çağının meşruiyeti, o çağın *Kunstwollen*'inin, yani öznel koşullarının tanınması ile kazanılır. Elbette Riegl'in sanat yaratımı anlayışının teorik zeminini oluşturan duyusal ve düşünsel fonksiyonlara ilişkin kavrayışı, özetle, duyuların bize yalnızca izlenimler sağladığı, yoksa onları bir araya getirerek nesnelerin imgelerini meydana getirmediği, çünkü bunun için “düşünce sürecinin tamamlayıcı yardımına başvurulması”nın kaçınılmaz olduğu, yani izlenimlerin bir birlik, bir form kazanması için duyuların bize sağlayamayacağı bir şeyin, bir izlenim sentezi işlevinin gerekli olduğu, Kant'ın epistemolojik eleştirisinin ortaya koyduğu bir kavrayıştır.

Dahası, Riegl'in algı koşullarına dair belirli kategorilerden oluşan bir temel üzerine inşa edilen formal analiz sisteminin, Kant'ın saf beğeni yargısını belirlemek üzere tanımladığı "özgür güzellik" kavramında öngörüldüğü söylenebilir. Kant'ın özgür güzelliğinin, nesnenin ne olduğu veya ne olması gerektiğini belirleyen kavramdan, dolayısıyla nesnenin bu kavram altında bulunuşundan kaynaklanan tikel ereğinden bağımsız olması gibi, Riegl'in tüm sistemi de şeyin 'nasıl'lığının 'ne'liğinden; görsel sanatlar tarihinin ikonografiden; sanatsal istemin poetik ve dini istemden -bunlar arasındaki derin bağlantıyı reddetmemekle birlikte- ayrılması üzerine kuruludur. Sonuçta her iki düşünür de estetik değerlendirme ile ilgili temel bir unsur üzerine, beğeni koşulları üzerine odaklanır. Kant bunu saf beğeni yargısının yapısında, Riegl ise sanat eserinin yapısında arar. Sorgu nesneleri farklıdır, ancak her ikisi de esas olarak form ile ilişkilidir: Kant'ın beğeni yargısı forma bir cevaptır ve Riegl'in *Kunstwollen*'i formlardan soyutlanarak kazanılır.

Kunstwollen kuramının Kantçı kaynaklarına ilişkin olarak, Riegl'in sanat araştırmasında zihnin biçimlendirici fonksiyonları ile ilgili transendental bir analizi temel aldığı, hatta tüm sanat alanının nesnelliğini öznel olanda, yani zihnin biçimlendirici deneyiminde, *Kunstwollen*'de bulduğu, bu bakımdan doğal bilincin bakış açısını aşan, öznenin nesnellik karşısındaki yeni konumunun kuruluşunun, sanat tarihinde Riegl'in *Kunstwollen* kuramı ile gerçekleştirilmiş olduğu, sonuç olarak, Panofsky'nin iddiasında olduğu gibi, Riegl'in bu şekilde "transendental sanat felsefesi"ni temellendirmiş olduğu söylenebilir. Öte yandan Riegl bu transendental yöntemi, tarihsel ve kültürel bir teoriye doğru genişletir. Çünkü sanat yaratımı, bilincin geçirdiği deneyim ile ilgilidir ama bu toplumsal-tarihsel deneyimden ayrılamazdır. *Kunstwollen* kuramı, bilincin deneyimini toplumsal-tarihsel deneyimden ayırmadığı gibi, tüm sanat alanını da zihinsel süreçlerin bir objektivasyonu olarak kavrar ve dolayısıyla somut tarihsel nesnede zihinsel bir dinamik arar. Bu bakımdan *Kunstwollen*'in, aynı zamanda Hegelci anlamda fenomenolojik olduğu; bir nesnel tin felsefesinde köklendiği ileri sürülebilir.

***Kunstwollen* Kuramının Hegelci Kaynakları Sorusu** (6.) bölümünde açıklandığı üzere, sanatsal gelişimin yasalı bir süreç olarak açığa çıkarılması, Riegl'in tüm incelemelerinin merkezinde yer alır. Riegl, sanatların gelişiminde tarihte belirli bir hedefe doğru hareket eden ilerleme fikrine oldukça ihtiyatlı yaklaşırsa

da, Riegl'in söz konusu amacı, onun, daima kopuşların bütünündeki tarihsel sürekliliği saptamaya yönelik sanat tarihi felsefesinin, gerekli ve kaçınılmaz bir diyalektik gelişim düşüncesine dayanmasına neden olur. Riegl'in alımlanma tarihinde pek çok yorumcunun dikkat çektiği üzere, burada bir Hegelci miras bulunduğu kolaylıkla farkedilebilir. Öte yandan *Kunstwollen* kuramının belirleyici motivasyonu; sanat yaratımının, sanat tarihinin ve sanat araştırmasının özerkliğinin tanınması ve bu sırada tüm metafizik varsayımlar ve tarih tasarımlarından kurtulma amacı, Riegl'ı tam da bazı Hegelci kabulleri aşma zorunluluğuna götürmüştür. Bu yüzden *Kunstwollen* kuramının, bir yanda Hegel'in felsefesine bir karşı çıkış olarak değerlendirildiği, diğer yanda sanat tarihi alanında Hegelci felsefenin yeniden canlandırılışı olarak görüldüğü yorumlara rastlamak mümkündür. Üstelik Riegl'in Hegel ile ilişkilendirilme biçimi, geçtiğimiz yüzyıldaki küresel politik etkenlere bağlı olarak daha da çeşitlenir. Bu sebeple, *Kunstwollen* kuramının Hegelci kökenlerine ilişkin olarak, bütünün yerini tutabilecek bir yorumcudan söz etmek kolay olmasa da, Hegelci yorumların çeşitliliğine genel bir bakışın ardından, eserlerinin çok geniş bir coğrafyaya yayılan tanınırlığı dolayısıyla, *Kunstwollen* kuramının en etkili Hegelci yorumu olabilecek olan Ernst Gombrich'in eleştirisini soruşturmamıza hareket noktası olarak aldık.

Gombrich, Riegl'in tüm görsel sanat yaratımlarının stil değişimlerini bir bütün olarak değerlendirmeyi sağlayan tek bir ilkeye dayanan açıklama çabasını takdire değer bulur. Ne var ki Gombrich'e göre Riegl açısından tam da bilimsel düşünme biçimini temsil eden bu tek fikirlilik, onu bilimsellik öncesi mitolojik düşünme biçiminin ağına düşürmüştü; *Kunstwollen*'i, amansız yasalara göre ilerleyen "makinedeki bir hayalet"e dönüştürmüştür. Gombrich bu karakteristik ifadeyi, Hegel'in bilhassa *Weltgeist* kavramına yönelik, bunun romantik mitolojik bir anlayış olduğuna dair, eleştirel bir yorum getirmek üzere kullanır. Gombrich'in dediğine göre "Romantikler, tarihin bütünü, insanlığın çocukluktan olgunluğa gelişiminin büyük draması olarak görmüşlerdir."³⁹³ Bu tür "romantik mitolojiler" in doruk noktasına ulaştığı Hegel'de ise "sanat, 'çağın ifadesi' ve Dünya Tini'nin herhangi bir

³⁹³ Orj. "the romantics saw the whole of history as the great drama of mankind's evolution from childhood to maturity."

noktada ulaştığı aşamanın bir semptomu haline gelmiştir”³⁹⁴ (Gombrich, 1984: 15). Gombrich, Riegl’in sanat tarihinin de aynı çizgide olduğu, hatta Hegel’in tarih felsefesinde doruk noktasına ulaşan böylesi romantik mitolojileri yeniden canlandırdığı görüşündedir. Bu gibi “romantik” açıklamalar dolayısıyla, Gombrich sonraki yazılarında da Riegl’in çabasını takdir etmekle birlikte, onun *Kunstwollen* kavramını, Riegl’i “tek neden fetişizmi”ne sürükleyen mitolojik bir kelime olduğu iddiasıyla eleştirmeye devam eder.

Gombrich’in, totaliter zihniyet alışkanlıklarını teşvik ettiğini düşündüğü için tehlikeli ve bilimsel açıdan da kusurlu bulduğu *Kunstwollen* kuramına dair yorumu, kendi dönemi içinde şaşırtıcı değildir. Zira Riegl’in eserleri, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından zaten büyük ölçüde sanat tarihi disiplininin ana akımının dışına itilmiştir. Çünkü Riegl’in halklar, evrim ve istem gibi kavramlara bağlılığının, Alman siyasi yaşamını şekillendiren totaliter doktrinlerle bir birliktelik gösterdiği düşünülmüştür. Fakat Gombrich’in yorumuna dair eleştirimizin sunulduğu bölümde (6.1.3.) açıklandığı üzere, tam tersine Riegl’in sanat tarihine yaklaşımı, döneminde egemen olan diğer anlayışlardan birçok açıdan daha açık ve eşitlikçidir. Birincisi, Riegl belirli dönemlere ayrıcalık tanıyan normatif, ilerlemeci sanat tarihi anlayışlarına karşı çıkmış ve onun yerine eşit önem ve değere sahip daimi değişimler anlayışını sunmuştur. İkincisi, sanatsal ilerleme fikrinin ardındaki örtük öncülü, yani sanatın değişmeyen bir norma göre doğanın taklidinin sürekli olarak iyileştirilmesini içerdiği fikrine karşı çıkmış ve bunun yerine her dünya görüşünün farklı stil yasaları yarattığı fikrini öne sürmüştür. Üçüncüsü, tarihin rasyonel, teleolojik bir süreç olduğu ve bu süreçte bireysel sanat eserlerinin yalnızca *a priori* bir şemanın somut örnekleri olduğu fikrine karşı çıkmıştır. Aksine Riegl’a göre gerçek bir sanat tarihi, ancak gerçek sanat nesnelerinin niteliklerinin dikkatli bir şekilde değerlendirilmesinden doğabilir. Son olarak, sanat eserlerini çok daha kapsamlı tarihsel süreçlere bağımlı olarak gören tüm sanat anlayışlarına karşı çıkmıştır. Riegl’a göre sanat tarihi, insanın dünyayla ilişkisinin özerk bir biçimini araştıran özerk bir disiplindir. Öte yandan, o dönemde Riegl’ı potansiyel bir insanlık düşmanı gibi gösteren özelliklerinden birinin, onun Hegelci aksanla konuşması olduğu söylenebilir. Çünkü İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, özellikle bazı coğrafyalarda, Hegel’in felsefesinin Nazizm’i

³⁹⁴ Orj. “Art became the ‘expression of the age’ and a symptom of the phase which the World Spirit had reached at any given point.”

destekleyen totaliter tarih ve kültür vizyonunun somutlaşmış hali olduğu varsayılmıştır. O halde burada, Hegel'in tarihsel gelişim anlayışıyla ilgili bazı yaygın yanlış anlamalar ile Hegel'in felsefesinin Riegl'in sanat kuramında nasıl işlendiğine dair eşit derecede bazı yanlış anlamalar söz konusudur. Burada temellendirmeye çalıştığımız iddia odur ki, Gombrich'in *Kunstwollen* yorumu tam da bu çok katmanlı yanlış değerlendirme konumlarından birini oluşturmaktadır.

Konuyla ilgili aynı bölümde yürütmüş olduğumuz incelemelerde vardığımız sonuçlara göre, Hegel'in felsefesinde tarihsel gelişim, *Weltgeist*'in yönetimi altında önceden belirlenmiş bir tür zorunlu yürüyüş değildir. Belki de, belirli bilinç aşamalarının mümkün olabilmesi için koşulların ne olması gerektiğine dair varsayımların geriye dönük bir çalışması olarak tanımlanmalıdır. Bilincin yolculuğunun amacı olan son aşama, felsefede ulaşılan görüş noktası olan Mutlak'ın, gerçeğin elde edilmesidir. Fakat bu tür bir gelişme, bazen iddia edildiği gibi, öznenin etkinliğinin yok sayıldığı, gelişimin tekerlerinin amansız yasalara göre yürütüldüğü bir makine anlamında zorunlu değildir ve basit bir normatif ilerleme hikâyesi olarak görülmemelidir. Hegel'e göre, tarihin akışı içinde halkların ve çağların tını, bireysel olarak yok olmuş olsa bile, *Weltgeist*'in öğeleri şeklinde kalarak bir zincirde bağlanır. Öte yandan *Weltgeist*, her bir özel tını kapsayıp aşan bu genel tını, daima özel bir biçimiyle görünür, çünkü varoluş, muhakkak tikel ile gerçekleşir. *Kunstwollen*'in yönlendirici faktör olarak tanındığı Riegl'in sanat-tarihsel gelişim anlayışı, Hegel'in bu diyalektik birlik anlayışı ile son derece uyumludur. Her bir sanat çağının *Kunstwollen*'i, ilgili halkın kendine özgü istemini ifade eder. Fakat her bir bireysel *Kunstwollen*, “bir gelişim zincirinin yeri doldurulamaz ve yerinden edilemez halkası”³⁹⁵ olarak birlik oluşturur (Riegl, 1903: 2). Her bir halkın ve çağın *Kunstwollen*'i, artık olduğu gibi değil ama, Hegelci dilden söylersek, kapsanıp aşılmış haliyle, şimdinin *Kunstwollen*'inde, genel *Kunstwollen*'in bu özel biçiminde kendini gösterir. Sonuç olarak *Kunstwollen*'in “makinedeki bir hayalet” olarak tanımlanması temelsiz olsa da, Gombrich, Riegl'in *Kunstwollen*'ini Hegel'in *Weltgeist*'i ile ilişkilendirmek ile isabetli bir adım atmıştır.

Riegl, Hegel'in metafiziğini reddetme eğilimine rağmen, yine de onun pek çok kavrayışını psikolojikleştirerek muhafaza eder. Hegel'in tarih felsefesinin ortaya

³⁹⁵ Orj. “das unersetzliche und unverrückbare Glied einer Entwicklungskette”

koyduğu pek çok iddia, Riegl’da tekrarlanır. Fakat Hegel’in sanat felsefesinin incelenmesiyle, Riegl’ın düşüncesinin neden “Hegelci” olabileceğine dair daha temelli sebepler ortaya çıkar. En başta, Hegel için olduğu gibi Riegl için de sanat birincil bir faaliyettir; insan doğası gereği sanat yapıcı, doğası gereği konuşmacıdır. İkinci olarak her ikisi için de sanat doğası gereği duyuşsal, dolayısıyla sıklıkla doğal bir fenomen biçiminde sergilense de, ne doğal dünya sanat için bir kural oluşturabilir ne de duyuşsal görünümünün taklidi sanatın amacı olabilir. Sanatın kaynağı bir bakıma doğadır ve yine doğada var olur, fakat Riegl bunu, sanat yaratımının ahenkli dünya görüşünün ifadesi için doğa ile yarış eden bir yaratım olmasına, Hegel ise sanatın insanın kavrayışı için, özellikle tinsel olanın duylara, duygulara açık kılınması için oluşuna bağlar. Sonuçta her ikisi için de sanat, tinsel olanın duyuşsal varoluşu içindir. Hegel ve Riegl üçüncü olarak, sanat eserinin içerik ve biçimiyle kendi kendine yeten özgür bir birlik oluşturması konusunda birleşir. Gerçi Hegel için bu tam anlamıyla ancak Klasik sanat formunda, Riegl için ise her hâlükârda mümkündür, yine de Riegl için sanatın otonom bir varlık alanı olması bakımından, bir şeyin kendisinin kendisi dolayısıyla ortaya konduğu görsel temsil anlayışı, adeta Hegel’in, biçimin, kendi dışındaki bir tinselliğe işaret etmediği, aksine tını olduğu gibi görünüme getirdiği, böylece kendi anlamını kendinde taşıdığı sanat güzelliği idesini veya idealini takip eder.

Öte yandan, Riegl ve Hegel arasındaki uyum, sanatın nihai amacına ilişkin Hegelci anlayışın, yanlış bir şekilde Riegl’ın tarih yazımına aktarılmasına neden olabilir. Hegel için sanatın nihai amacı, sanatın hiçbir materyalinde mükemmel şekilde temsil edilemeyecek, insanlığın en yüksek düşünce ve ideallerinin aşamalı olarak gerçekleşmesine olanak sağlamaktır. Sanat sonunda din ve felsefe tarafından kapsanıp aşılar. Başka bir deyişle, sanatın nihai amacı, kendisini en yüksek işlevi bakımından geçmişte kalan hale getirmek ve gerçeklik için önceki zorunluluğunu sürdürmek yerine idelerimize aktarılmasıdır. Riegl ise sanatı, din ve felsefe tarafından kapsanıp aşılacak, gerçeklik için zorunlu varlığı sonlanacak teleolojik bir bakışla görmez. Onun bakışı, daha ziyade dünyaya yönelik temel tutumların, özellikle açıkça ifade edilmemiş olanların, sanatta algısal bir cisimleşme veya gerçekleşmeye dönüştüğü ile sınırlıdır. Riegl, farklı stil türlerini dünyaya karşı farklı tutumlar olarak doğrulamak için bir temel olarak Hegel’in çoklu morfolojisini kullanıyor gibi

görünür, fakat Hegel’de olduğu gibi sanatın (ya da bilincin) sonraki biçimlerine daha yüksek veya ulaşmaya çalıştığı hedefe daha yakın olarak değer veren bir teleolojiden kaçınmak ister. İkinci olarak, Riegl, bir bütün olarak sanat tarihini tomurcuklanma, çiçeklenme ve çürüme tarihi yapan, Hegel’in sistemsel olarak hâlâ bağlı olduğu Yunan sanatının geleneksel yüksek estetik değerlendirmesinin de üstesinden gelmeye çabalar. Yine de, teleolojiden kaçınmaya çalışırken aynı zamanda morfolojiyi benimsemesinden dolayı, kaçınılmaz olarak Hegel’in teleolojik açıklamaların bir kısmının Riegl’in teorisine sızdığı kabul edilmelidir. Son olarak, Riegl, Hegel’in sanat felsefesinin, tinin tarih boyu gelişiminde sanatın ona duyusal somutlaşmalar sağlayarak onu takip ettiği anlayışını, böylece sanatı başka bir alandaki gelişmelerin semptomatik sonucu haline getirebilme özelliğini de aşmaya çabalar. Hegel’in sisteminde sanat, duyusal varlıkta zihnin bir ifadesi olarak, zihin ve doğa arasındaki karşıtlığı uzlaştırmak gibi zorunlu bir göreve sahip olsa da, nihayetinde kendini bilmenin amacına boyun eğmiştir. Riegl’a göre ise estetik idealler, böyle bir amaca hizmet etmeden, zihnin dünya ile değişen ilişkisinde yalnızca bir dizi tutumu ifade eder. Riegl’ın söz konusu felsefi konumunun, onun tarihçiliği için önemli sonuçları vardır. Sanatı, kapsamlı teleolojik bir sistemin parçası kılan anlayışa yönelik bu eleştirel tutumda, tarihin bir doruk noktası olamayacağı için, tarih içindeki herhangi bir ilerlemeci gelişim duygusu zayıflar ve sonuç olarak, her dönemin sanatına, estetik olduğu kadar epistemolojik bir geçerlilik değeri de verilir.

Özetle, Riegl’ın sanat yaratımına ilişkin görüşleri, Hegel ile büyük ölçüde tutarlıdır. *Kunstwollen*, insanın sanatsal alandaki bu özgür istemi, tam da Hegel’in, “kendi iç varlığının mührünü bastığı dışsal şeyleri dönüştürmek suretiyle”³⁹⁶ insanın “onlarda kendi belirlenimlerini yeniden bulma”³⁹⁷ (Hegel, 1989b: 51) amacını anlatır. Üstelik Riegl’ın tarihsel şeması, açıkça Hegel’in sanat tarihi felsefesini takip eder. Riegl hem özne ve nesne arasındaki çatışmadan doğan sanatsal yaratımda hem de bu yaratımın tarihsel gelişim seyrinde pek çok bakımdan Hegel’in diyalektiğini benimsemiştir. Bu bakımlardan Riegl’ı “Hegelci” olarak tanımlamaktan kaçmak mümkün görünmemektedir. Fakat Riegl’ı tam da özerk bir bilim olarak sanat tarihinin kurucularından biri yapan temel kaygıları, onu Hegel ile gizli bir mücadeleye zorlamıştır. Eserlerinde Hegel’e açık bir muhalefeti söz konusu olmasa

³⁹⁶ Orj. “durch Veränderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt”

³⁹⁷ Orj. “in ihnen nun seine eigenen Bestimmungen wiederfindet”

da, Riegl Hegelci estetiğin pek çok kavrayışının üstesinden gelmeye çabalar. Riegl, sanatı kapsamlı bir sistemin parçası yapan teleolojinin neden olduğu sanatsal hiyerarşiyi ve sanatı sanat dışı etmenlere bağlayan bir gelişim anlayışını, sanat tarihini özerk bir bilim olarak kurmak amacıyla yenmeye çalışır. *Kunstwollen* kuramı, her çağın ve halkın sanatına eşit değer veren, aynı zamanda sanatın özerk varlığını, ona özgü bir içsel dinamik sağlayarak korumaya çalışan bir kuram olarak, Riegl'in bu bilimsel kuruluş çabasıyla geliştirilmiştir. Nihayetinde *Kunstwollen*, Hegelci dilden söyleyecek olursak, Hegel'i de kapsayıp aşmaya çalışan bir sentez denemesidir.

Riegl, eserlerinde ne Kant ne de Hegel'e atıfta bulunur. Fakat o, son bölümde (7.) açıklandığı üzere, Hegelci "içerik estetiği"ne karşı geliştirilen, Avusturya Kantçı formalist estetik geleneğinin öğrencisidir. Öte yandan Riegl, bir sanat bilimi olarak modern estetiğin ve özerk felsefi bir bilim olarak sanat tarihinin temellendirilişini, ancak formalizme tarihsel, yani içeriksel olanı, evrenselliğe de göreliliğe olanı dâhil ederek gerçekleştirebilirdir. Başka deyişle, Riegl formalist gelenekte biriken bilgi mirasını korur, fakat geleneğin açmazlarını, geriye dönerek 'içerik estetiği'ni kendine uğrak alan bir ilerleme suretiyle, geleneğin içkin eleştirisi yoluyla kapsayıp aşar. Tek bir cümle ile ifade etmek gerekirse, Riegl'in *Kunstwollen* kuramı, Kantçı formalist estetik ile Hegelci idealist estetiği kapsayan ve bu bakımdan her ikisini de aşan bir sanat ve sanat tarihi kuramıdır.

KAYNAKÇA

Ackerman, J.S. (1973). Toward a New Social Theory of Art. *New Literary History* Vol. 4. No. 2: 315-330.

Aristoteles (1987). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles (1996). *Metafizik*. Çev. Ahmet Arslan. İzmir: Sosyal Yayınlar.

Aristoteles (2018). *Ruh Üzerine*. Çev. Ömer Aygün ve Y. Gurur Sev. İstanbul: Pinhan.

Aydemir, G. (2020). Einfühlung: Estetiğin Zengin ve Muammalı Kavramı. *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*. 66 (2020 Şubat): 179-189. doi: 10.7816/idil-09-66-01.

Aydemir, G. (2021). Modern Sanatın Gelişiminde Wilhelm Worringer'in Devrimsel Düşüncelerinin Rolü. *Disiplinlerarası Estetik Tartışmalar* (ss.220-237). Ed. Murat Çelik, Özgür Yaren. Ankara: SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği.

Bahr, H. (1920). *Expressionismus*. München: Delphin.

Bakoš, J. (1996). The Vienna School's Hundred and Sixty-eighth graduate: The Vienna School's Ideas Revised by E. H. Gombrich. *Gombrich on Art and Psychology* (pp.234-257). Ed. Richard Woodfield. Manchester, New York: Manchester University Press.

Bauer, H. (1979). *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. München: C. H. Beck.

Beiser, F. C. (2014). *The Genesis of Neo-Kantianism, 1796-1880*. Oxford: Oxford University Press.

Benjamin, W. (1991). Ursprung des deutschen Trauerspiels [1925]. *Gesammelte Schriften*. Bd.1/1 (S.203-430). Hrsg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (2011a). Strenge Kunstwissenschaft [Zweite Fassung - 1933]. *Kritiken und Rezensionen* (Werke und Nachlaß: kritische Gesamtausgabe. Bd.13/1) (S.423-428). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (2011b). Bücher, die lebendig geblieben sind [1929]. *Kritiken und Rezensionen* (Werke und Nachlaß: kritische Gesamtausgabe. Bd.13/1) (S.183-185). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, W. (2016). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935]. Stuttgart: Reclam.

Biemel, W. (1959). *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Köln: Kölner Universitätsverlag.

Binstock, B. (2001). I've Got You under My Skin: Rembrandt, Riegl, and the Will of Art History. *Framing Formalism: Riegl's Work* (pp.219-264). Hrsg. Richard Woodfield. Amsterdam: G+B Arts International.

Binstock, B. (2004a). Foreword. Riegl, A: *Historical Grammar of the Visual Arts* (pp.1-17). Trans. Jacqueline E. Jung. New York: Zone Books.

Binstock, B. (2004b). Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History. *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven* (*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53) (S.73-86). Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.

Bloch, E. (1973). *Geist der Utopie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Boardman, J. (2005). *Yunan Sanatı*. Çev. Yasemin İlseven. İstanbul: Homer Kitabevi.

Borzeszkowski, H. (1997). Äther. *Philosophie und Naturwissenschaften Wörterbuch* (S.91-2). Hrsg. Herbert Hörz, Heinz Liebscher usw. Bonn: Pahl-Rugenstein.

Brunn, H. (2012). *Griechische Kunstgeschichte*. Paderborn: Salzwasser Verlag.

Bullock, A.; Trombley, S. (Eds.) (1990). *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. Glasgow: Fontana Press.

Burckhardt, J. (2000a). Malerei [1870]. *Kritische Gesamtausgabe*. Bd.10 (S.69-116). München-Basel: Beck-Schwabe.

Burckhardt, J. (2000b). Aesthetik: das Wort besagt ... [1866]. *Kritische Gesamtausgabe*. Bd.10 (S.119-120). München-Basel: Beck-Schwabe.

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

Busse, H. B. (1981). *Kunst und Wissenschaft: Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag.

Carus, C. G. (1831). *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*. Leipzig: Fleischer.

Charles, V. ve Carl, K. (2012). *Wiener Secession*. New York: Parkstone International.

Deleuze G., Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dittmann, L. (1967). *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: W. Fink.

Dvořák, M. (1929). Alois Riegl. *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte* (S. 279-298). München: R. Piper Verlag.

Ettlinger, L. (1964). On Science, Industry and Art: Some Theories of Gottfried Semper. *Architectural Review* 136: 57-60.

Feyerabend, P. (1984). *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Fiedler, K. (1913a). Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887]. *Schriften Über Kunst*. Bd.1 (S.183-368). Hrsg. Hermann Konnerth. München: R. Piper Verlag.

Fiedler, K. (1913b). Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst [1876]. *Schriften Über Kunst*. Bd.1 (S.1-80). Hrsg. Hermann Konnerth. München: R. Piper Verlag.

Fiedler, K. (1914). *Schriften Über Kunst*. Bd.2 (Nachlass). Hrsg. Hermann Konnerth. München: R. Piper Verlag.

Friedell, E. (1994). *Kulturgeschichte Griechenlands: Leben und Legende der vorchristlichen Seele*. München: C.H. Beck.

Goethe, J. W. (1889). *Goethes Gespräche*. Bd.2 (1805-1810). Hrsg. Woldemar Freiherr von Biedermann. Leipzig: F.W.v. Biedermann.

Goethe, J. W. (1907). Aus Kunst und Altertum. Vierten Bandes zweites Heft [1823]. *Maximen und Reflexionen*. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs hrsg. von Max Hecker. Weimar: Verlag der Goethe Gesellschaft.

Goethe, J. W. (1950). *West-östlicher Divan; Epen; Maximen und Reflexionen*. Goethes Poetische Werke Band 2. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung.

Goethe, J. W. (1998). Diderots Versuch über die Malerei [1799]. *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd.18 (Ästhetische Schriften, 1771-1805) (S.559-608). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Gombrich, E. (1978). *Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art*. New York: Phaidon.

Gombrich, E. (1984). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.

Gombrich, E. (2015). *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Göçmen, D. (2015a). Hegel'in Felsefe Kavramı Üzerine Kısa Bir Deneme. *Modern Felsefe: Adam Smith, Hegel ve Marx* (ss.162-175). İstanbul: Vivo.

Göçmen, D. (2015b). Marksçı Felsefenin Kaynağı ve Tiplemesi Üzerine. *Modern Felsefe: Adam Smith, Hegel ve Marx* (ss.212-225). İstanbul: Vivo.

Gubser, M. (2006). *Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press.

Gulyga, A. (1985). *Immanuel Kant*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Hartmuth, M. (2017). Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft: Versuch einer abgrenzenden Begriffsbestimmung. *Newest Art History: Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?* (S.31-40). Wien: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (VöKK).

Hauser, A. (1967). *The Philosophy of Art History*. New York: The World Publishing Company.

Hegel, G.W.F. (1989a). *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3 (in zwanzig Bänden). Hrsg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Hegel, G.W.F. (1989b). *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke 13 (in zwanzig Bänden). Hrsg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Hegel, G.W.F. (1989c). *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Werke 12 (in zwanzig Bänden). Hrsg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Hegel, G.W.F. (1990). *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Werke 14 (in zwanzig Bänden). Hrsg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Hegel, G.W.F. (1994). *Die Vernunft in der Geschichte*. Hrsg. Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Hegel, G.W.F. (2004). *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826* (Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler). Hrsg. A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov. München: Wilhelm Fink Verlag.

Hegel, G.W.F. (2014). *Wissenschaft der Logik I*. Werke 5 (in zwanzig Bänden). Hrsg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Herder, J. G. (1778). *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*. Riga: Hartknoch.

Hettner, H. (1959). Gegen die spekulative Ästhetik [1845]. *Schriften zur Literatur* (S.17-49). Hrsg. J. Jahn. Berlin: Aufbau Verlag.

Hildebrand, A. (1918). *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz.

Hildebrand, A. (1969a). Wahrnehmung [1881]. *Gesammelte Schriften zur Kunst* (S.274-277). Köln-Opladen: Westdeutscher Verlag.

Hildebrand, A. (1969b). Wie die Natur und wie die Kunst arbeitet [1901]. *Gesammelte Schriften zur Kunst* (S.362-364). Köln-Opladen: Westdeutscher Verlag.

Hock, H. H., Joseph, B. D. (2009). *Language History, Language Change, and Language Relationship: An Introduction to Historical and Comparative Linguistics*. Berlin /New York: Mouton de Gruyter.

Hofmann, W. (1986). Was bleibt von der Wiener Schule? *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*. Bd. 2. München: C. H. Beck.

Holly, M. A. (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*. New York: Cornell University Press.

Holz, H. H. (1997). *Strukturen der Darstellung: Philosophische Theorie der bildenden Künste II*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Hopkins, A. (2010). Riegl Renaissance. Alois Riegl. *The Origins of Baroque Art in Rome* (pp.60-87). Eds. and trans. Andrew Hopkins, Arnold Witte with essays by Alina Payne, Arnold Witte, and Andrew Hopkins. Los Angeles: Getty Research Institute.

Höffe, O. (2014). *Immanuel Kant*. München: C.H.Beck.

Husserl, E. (2009). *Philosophie als strenge Wissenschaft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Hutcheson, F. (2020). *Güzellik ve Erdem İdelerimizin Kökeni Üzerine Bir Soruşturma*. Çev. M. Menekşe Özer, Adnan Akdağ. İstanbul: Say Yayınları.

Ionescu, V. (2008). Riegl with Kant: forms of beauty and the concept of Kunstwollen. *Artistry and Industry: Representations of Creative Labour in Literature and the Visual Arts: 1830-1900*. Exeter. July 18-22. 2008.

Iversen, M. (1993). *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Jäger, G. (1982). Die Herbartianische Ästhetik: Ein österreichischer Weg in die Modern. *Die österreichische Literatur: Ihr Profil im 19. Jahrhundert* (S.195-219). Hrsg. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.

Kandinsky, W. (1913). *Rückblicke*. Berlin: Verlag der Sturm.

Kant, I. (1998). *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Kant, I. (2002). *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena / Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*. Çev. Ioanna Kuçuradi, Yusuf Örnek. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Kant, I. (2015). *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Kaschnitz-Weinberg, G. (1929). Alois Riegl: Spättrömische Kunstindustrie. *Gnomon*. 5. Bd. H.4/5: 195-213.

Kemp, W. (1999a). Alois Riegl 1858-1905. *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. Heinrich Dilly. Berlin: Reimer Verlag.

Kemp, W. (1999b). Introduction. *The Group Portraiture of Holland*. Trans. Evelyn M. Kain and David Britt. Los Angeles: Getty Publications.

Klemperer, V. (2019). *LTI [Lingua Tertii Imperii] Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart: Reclam.

Kroll, F.L. (1987). *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Leonardo da Vinci (1835). *A Treatise on Painting*. Trans. John Francis Rigaud. London: J. B. Nichols and Son [Italian edition published in 1651].

Lipps, T. (1906). *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst, Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburg, Leipzig: Leopold Voss.

Lipps, T. (1907). Das Wissen von fremden Ichen. *Psychologische Untersuchungen*. Bd.1 (S.694-722). Leipzig: Wilhelm Engelmann.

Lipps, T. (1909). *Leitfaden der Psychologie*. Dritte Auflage. Leipzig: Wilhelm Engelmann [erste Auflage: 1903].

Lipps, T. (1923). *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst, Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*. Leipzig: Leopold Voss [erste Auflage: 1903].

Loh, D. (1986). Alois Riegl und die Hegelsche Geschichtsphilosophie: ein Beitrag zur Entstehung der Formanalyse in der Kunstgeschichte. *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* (S.1-43). Wien, München: Verlag Anton Schroll.

Lukács, G. (1963). *Die Eigenart des Ästhetischen*. Georg Lukács Werke. B.11 (*Ästhetik Teil I*). Neuwied und Berlin: Luchterhand.

Lukács, G. (1974). *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Georg Lukács Werke. B.16 (*Frühe Schriften zur Ästhetik I*). Hrsg. György Márkus, Frank Benseler. Darmstadt: Luchterhand.

Lukács, G. (1975). *Heidelberger Ästhetik*. Georg Lukács Werke. B.17 (*Frühe Schriften zur Ästhetik II*). Hrsg. György Márkus, Frank Benseler. Darmstadt: Luchterhand.

Mallgrave, H. F. (1996). *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press.

Meier, H. G. (1967). *Weltanschauung. Studien zu einer Geschichte und Theorie des Begriffs*. Münster.

Minor, V. H. (2017). *Sanat Tarihinin Tarihi*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Morton, M. (2013). Art's 'contest with nature': Darwin, Haeckel, and the scientific art history of Alois Riegl. *Darwin and Theories of Aesthetics and Cultural History* (pp.53-68). Ed. Barbara Larson and Sabine Flach. Farnham: Ashgate.

Mundt, E. K. (1959). Three Aspects of German Aesthetic Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol.17. No.3: 287-310.

Murár, T. (2015). Kunstwollen: The Transfer and Precarious Survival of an Artistic-Theoretical Concept in Czech Art History of the 20th Century. *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia*. 24: 42-49.

Müller, A. (2010). *Weltanschauung - eine Herausforderung für Martin Heideggers Philosophiebegriff* [Münchener philosophische Studien. Band 28]. Stuttgart: Kohlhammer.

Naugle, D. K. (2002). *Worldview: The History of a Concept*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing.

Neher, A. (2004). Riegl, Hegel, Kunstwollen, and the Weltgeist. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. Vol. 29. No. 1/2: 5-13

Northcott, K. J., Snyder, J. (1981). Translators' Note. The Concept of Artistic Volition (Erwin Panofsky). *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 1 (Autumn): 17-33.

Olin, M. (1989). Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness. *The Art Bulletin*. Vol. 71, No. 2: 285-299.

Olin, M. (1992). *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Pächt, O. (1963). Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl. *The Burlington Magazine*. Vol. 105, No. 722: 188-193

Panofsky, E. (1915). Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 10: 460-467.

Panofsky, E. (1920). Der Begriff des Kunstwollens. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 14: 321-339.

Piel, F. (1963). Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst. *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert: Probleme der Kunstwissenschaft*. Bd. 1 (S.18-37). Hrsg. Hermann Bauer. Berlin: Walter De Gruyter.

Platon (1998). *Philebos*. Çev. S. Esat Siyavuşgil. İstanbul: Yenigün.

Pinkard, T. (2012). *Hegel*. Çev. Mehmet Barış Albayrak. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Preziosi, D. (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press.

Rampley, M. (2003). Zwischen Nomologischer und Hermeneutischer Kunstwissenschaft: Alois Riegl und das Problem des Kunstwollens. *Kritische Berichte* 31, Heft 4: 5-19.

Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. Çev. Nuşin Asgari. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Reichenberger, A. (2003). »Kunstwollen«. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst. *Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Bd.31, Nr.1: 69-85.

Reichenberger, A. (2010). Kunst und Wissenschaft: Alois Riegl contra Emil Du Bois-Reymond. *Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption*. Hrsg. Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Reynolds-Cordileone, D. (2016). *Alois Riegl in Vienna 1875-1905: An Institutional Biography*. London, New York: Routledge.

Riegl, A. (1889). Die Mittelalterliche Kalendarillustration. *Mittheilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*. Bd. 10 (S.1-74) Redigiert von E. Mühlbacher. Innsbruck: Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung.

Riegl, A. (1893). *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Verlag von Siemens.

Riegl, A. (1894). Das Rankenornament. *Mittheilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. 5: 122-30, 149-55.

Riegl, A. (1895). Review of Das Kreuz von St. Trudpert: Eine alamannische Nielloarbeit aus spätrömische Zeit. *Mittheilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. 5 (January): 305.

Riegl, A. (1898). Kunstgeschichte und Universalgeschichte. *Festgaben zu Ehren Max Büdinger's von seinen Freunden und Schülern* (S.449-457). Innsbruck: Wagner.

Riegl, A. (1901). *Die spätrömische Kunst-Industrie: nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Wien: Verlag der k.k. Hof-und Staatsdruckerei.

Riegl, A. (1902). Spätrömisch oder orientalisch?. *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*. 93: 153-156.

Riegl, A. (1903). *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*. Wien, Leipzig: W. Braumüller.

Riegl, A. (1907). Über antike und moderne Kunstfreunde. *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*. Beiblatt zum Band 1(S.1-14). Wien: Kunstverlag.

Riegl, A. (1931). *Das holländische Gruppenporträt*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei. [erste Auflage 1902]

Riegl, A. (1996a). Eine neue Kunstgeschichte [1902]. *Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. Artur Rosenauer. Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Wien: WUV-Universitätverlag.

Riegl, A. (1996b). Naturwerk und Kunstwerk I [1901]. *Gesammelte Aufsätze* (S.49-61). Hrsg. Artur Rosenauer. Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Wien: WUV-Universitätverlag.

Riegl, A. (1996c). Naturwerk und Kunstwerk II [1901]. *Gesammelte Aufsätze* (S.63-68). Hrsg. Artur Rosenauer. Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Wien: WUV-Universitätverlag.

Riegl, A. (2017). *Historische Grammatik der bildenden Künste* [Neuausgabe mit einer Einführung von Andrea Pinotti aus dem Nachlaß hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt]. Sesto San Giovanni: Mimesis Verlag.

Rosenauer, A., Vasold, G. (2010). *Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Rumohr, C. F. (1920). *Italienische Forschungen* [1827-1831]. Frankfurt a.M.: Frankfurter Verlags-Anstalt.

Ryle, G. (2009). *The Concept of Mind*. London and New York: Routledge.

Salvini, R. (1984). Kunstwollen - Gusto - Poetik. *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte: Wien, 4.-10. September 1983*. Bd.1, S.1: Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. Hrsg. Hermann Fillitz, Martina Pippal. Wien/Köln/Graz: Verlag Böhlau.

Schapiro, M. (1936). The New Viennese School. *Art Bulletin* 18, No.2: 258-66.

Schapiro, M. (1953). Style. *Anthropology Today* (pp.287-312). Ed. Alfred. L. Kroeber. Chicago: The University of Chicago Press.

Schmarsow, A. (1905). *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner.

Sedlmayr, H. (1929). Die Quintessenz der Lehren Riegls. Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*. Wien: Benno Filser.

Sedlmayr, H. (1931). Zu einer strengen Kunstwissenschaft. *Kunstwissenschaftliche Forschungen*. Vol.1 (S.7-32). Schriftleiter Otto Pächt. Berlin: Frankfurter Verlag.

Selz, P.; Constantine, M. (Eds.) (1960). *Art Nouveau: Art and Design at the Turn of the Century*. New York: The Museum of Modern Art.

Semper, G. (1851). *Die vier Elemente der Baukunst: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn.

Semper, G. (1860). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*. Bd.1 (Textile Kunst). Frankfurt a.M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft.

Semper, G. (1863). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*. Bd.2 (Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik). München: Friedrich Bruckmann.

Semper, G. (1884a). Ueber architektonische Symbole [1854]. *Kleine Schriften* (S.292-303). Hrsg. Manfred Semper, Hans Semper. Berlin, Stuttgart: W. Spemann.

Semper, G. (1884b). Ueber Baustyle [1869]. *Kleine Schriften* (S.395-428). Hrsg. Manfred Semper, Hans Semper. Berlin, Stuttgart: W. Spemann.

Semper, H. (1880). *Gottfried Semper: Ein Bild seines Lebens und Wirkens*. Berlin: S. Calvary.

Steiner-Weber, A. (2010). Grammar. *Encyclopedia of Ancient Greece* (pp.328-9). Editor Nigel Wilson. New York: Routledge.

Thausing, M. (1983). Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft [1873]. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 36: 140-150.

Titchener, E. (1909). *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*. New York: MacMillan.

Toprak, B. (1930). Bediî Hulûl: Einfühlung. *Görüş*. C.1, Nr.2: 79-91.

Tunalı, İ. (1979). *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Tunalı, İ. (2016). *Grek Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Vasold, G. (2004). *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte: Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Venturi, L. (1964). *History of Art Criticism*. Trans. Charles Marriott. New York: Dutton.

Vischer, F. T. (1866). Kritik meiner Aesthetik. *Kritische Gänge* V. (S.1-156). Stuttgart: Cotta.

Vischer, R. (1873). *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Credner.

Kranz, W. (1984). *Antik Felsefe*. Çev. Suad Y. Baydur, İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Westerman, R. (2018). Spectator and Society: Lukács, Riegl, and the Phenomenology of the Individual Subject. *New German Critique*. Vol.45. N.3 (135): 175-203.

Willner, J. (2019). Weltanschauung. *Welt-Komposita: Ein Lexikon* (S.15-25). Hrsg. Thomas Erthel, Robert Stockhammer. Paderborn: Wilhelm Fink.

Winckelmann, J. (1764). *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: Waltherische Hof-Buchhandlung.

Windelband, W. (1911). *Die Geschichte der neueren Philosophie*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Windelband, W. (1921). Geschichte und Naturwissenschaft [1894]. *Präludien: Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte II* (S.139-160). Tübingen: Mohr.

Worringer, W. (1921). *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper Verlag.

Wölfflin, H. (1888). *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München: Theodor Ackermann.

Wölfflin, H. (1917). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Hugo Bruckmann Verlag.

Zerner, H. (1976). Alois Riegl: Art, Value, and Historicism. *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences*. 105/1: 177-188.

Zimmermann, R. (1854). Die spekulative Aesthetik und die Kritik. *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*. 6. Februar: 37-40.

Zimmermann, R. (1858). *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Wien: Braumüller.

Zimmermann, R. (1865). *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien: Braumüller.

Zimmermann, R. (1870). Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft [1862]. *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*. Bd.1 (S.223-265). Wien: Braumüller.

Zimmermann, R. (1882). *Anthroposophie im Umriss: Entwurf eines Systems idealer Weltansicht auf realistischer Grundlage*. Wien: Braumüller.

Zöller, G. (2014). History of Kantian Aesthetics. *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol.4, 2.ed. (pp.59-61). Ed. M. Kelly. Oxford: Oxford University Press.